

Université Lumière Lyon 2
Ecole Doctorale : Lettres, Langues, Linguistique et Arts
Centre de recherche en Langues et Cultures Européennes

Les motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA

Günter KUNERT, Sarah KIRSCH et Uwe KOLBE

Par Cécilia FERNANDEZ

Thèse de Doctorat en Étude germaniques

Sous la direction de Jean-Charles MARGOTTON

Présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2010

Membres du jury : Christian KLEIN, Professeur des universités, Université Paris 10 Ralf ZSCHACHLITZ, Professeur des universités, Université Lyon 2 Marie-Hélène QUEVAL-SCHUMM, Professeur des universités, Université du Maine Jean-Charles MARGOTTON, Professeur émérite

Table des matières

Contrat de diffusion . . .	6
[Remerciements] . . .	7
[Epigraphe] . . .	8
Les motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA : Günter Kunert, Sarah Kirsch et Uwe Kolbe . . .	9
Antique and biblical mythological motives in GDR poetry: Günter Kunert, Sarah Kirsch and Uwe Kolbe . . .	10
Introduction . . .	11
0.1. La réception des mythes en RDA : un phénomène paradoxal ? . . .	11
0.2. Problématique et enjeux . . .	14
0.3. Délimitations du champ d'application . . .	20
0.4. Difficultés inhérentes au sujet . . .	21
Première partie : Cadres . . .	24
1.1. Spécificités du métier d'écrivain en RDA . . .	24
1.2. Le concept d'héritage culturel en RDA . . .	26
1.2.1. Un concept dé-limité . . .	27
1.2.2. Une approche utilitariste de la culture . . .	29
1.2.3. Un concept au service de la lutte idéologique : approche chronologique . . .	30
1.3. Réflexions sur le mythe . . .	36
1.3.1. Définitions du mythe . . .	36
1.3.2. Apports et apories de la méthode structuraliste : la notion de mytheme . . .	38
1.3.3. Rapports entre mythe et langage . . .	40
1.4. Observations sur les notions méthodologiques employées . . .	42
1.4.1. Mythe et intertextualité . . .	42
1.4.2. Thétiq ue et sémiotique chez Julia Kristeva . . .	47
1.5. État de la recherche . . .	53
Deuxième partie : La réception du mythe dans la poésie est-allemande . . .	64
2.1. La place du mythe dans la pensée de Karl Marx . . .	64
2.1.1. Marx et la civilisation antique . . .	64
2.1.2. Le mythe, instrument de la conscience . . .	68
2.1.3. Fin de la religion et fin du mythe . . .	68
2.1.4. Rapports entre mythe, religion et idéologie . . .	71
2.2. La réception des mythes en RDA : problèmes et enjeux . . .	74
2.2.1. Les mythes dans la poésie prolétarienne révolutionnaire sous la République de Weimar . . .	74
2.2.2. Les mythes dans la politique culturelle est-allemande . . .	78
2.2.3. Les raisons du succès de la réception du matériau mythologique en RDA . . .	89
2.2.4. Étude chronologique de la réception des motifs mythologiques . . .	96
2.2.5. Rapports à l'hypotexte et typologie des discours véhiculés par les mythes . . .	113

Troisième partie : Günter Kunert . . .	116
3.1. Typologie des mythes . . .	116
3.1.1. Observations méthodologiques . . .	116
3.1.2. Analyse du tableau de recensement des motifs mythologiques dans la poésie de Kunert . . .	117
3.1.3. Textes sans lexèmes mythologiques . . .	122
3.1.4. Les coprésences . . .	127
3.1.5. Les dérivations : la réécriture des mythes . . .	133
3.2. La poétologie du mythe chez Günter Kunert : actes de résistance . . .	141
3.2.1. La place des mythes dans l'existence de Günter Kunert . . .	141
3.2.2. Le langage du mythe . . .	145
3.2.3. Le mythe comme acte de résistance . . .	158
3.3. Conclusion . . .	176
Quatrième partie : Sarah Kirsch . . .	180
4.1. Typologie des mythes . . .	181
4.1.1. Analyse du tableau de recensement des motifs mythologiques dans la poésie de Sarah Kirsch . . .	181
4.1.2. Modalités de l'insertion des motifs mythologiques dans le texte poétique kirschéen . . .	187
4.2. Les motifs mythologiques chez Sarah Kirsch : tensions entre ordre et anarchie . . .	198
4.2.1. Les mythes comme résurgence du sémiotique . . .	199
4.2.2. Les mythes et la quête du sens de l'Histoire . . .	214
4.2.3. Mythes et réflexion esthétique . . .	230
4.3. Conclusion . . .	243
Cinquième partie : Uwe Kolbe . . .	246
5.1. Éléments biographiques . . .	246
5.2. Hineingeboren . . .	248
5.2.1. « sisyphos » . . .	249
5.2.2. « Schöpfungsgeschichte mit Weib » . . .	253
5.3. Abschiede und andere Liebesgedichte : « T.V. » . . .	255
5.4. Bornholm II . . .	258
5.5. Conclusion . . .	260
Sixième partie : Synthèse . . .	265
6.1. Résumé des positions de Günter Kunert, Sarah Kirsch et Uwe Kolbe . . .	266
6.2. Évolution diachronique du traitement des mythes dans la poésie de RDA : de l'ouverture moderne à l'aporie de l'isolement . . .	270
6.3. Mythes et « esthétique de la résistance » . . .	272
6.4. L'échec final du mythe . . .	275
6.5. Remarques sur les mythes dans la poésie des pays germaniques . . .	277
Conclusion . . .	279
Annexes . . .	281
Tableau de recensement des motifs mythologiques dans l'œuvre poétique de günter kunert . . .	281

Tableau de recensement des motifs mythologiques dans l'œuvre poétique de Sarah Kirsch . . .	304
Bibliographie . . .	318
Auteurs . . .	318
Kirsch Sarah . . .	318
Kolbe Uwe . . .	318
Kunert Günter . . .	318
Poésie de RDA . . .	319
Revue est-allemandes . . .	321
Ouvrages de référence . . .	322
Autres ouvrages . . .	322
Littérature secondaire . . .	324
Sur Sarah Kirsch . . .	324
Sur Günter Kunert . . .	325
Sur le mythe . . .	326
Sur la RDA . . .	327
Sur la littérature est-allemande . . .	328
Problématiques littéraires . . .	330
Autres . . .	331

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

[Remerciements]

Ce travail n'aurait sans doute jamais vu le jour sans le soutien précieux de ma famille, de mes amis et de mes collègues des Universités de Saint-Etienne et de Lyon 2, qui n'ont eu de cesse de me prodiguer encouragements et conseils tout au long de ces années. Je tiens à remercier tout particulièrement le professeur Jean-Charles Margotton pour son encadrement si motivant, attentif et chaleureux, qui m'a permis de surmonter les nombreux obstacles propres à l'écriture de la thèse.

Les journées d'études et séminaires organisés par les groupes de recherche de l'Université Lumière Lyon 2 « Mythe et littérature » et « Recherche sur l'Allemagne contemporaine » sous la direction des professeurs Jean-Charles Margotton, Jacques Poumet et Ralf Zschachlitz, ainsi que les séances de travail au sein du GRECA de l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne ont été l'occasion pour moi de confronter mon travail aux remarques et critiques bienveillantes des participants et de l'enrichir ainsi constamment. Que mesdames Blandine Chapuis, Patricia Desroches-Viallet, Sandrine Dubosson-Meldener et Laurence Guillon soient particulièrement remerciées pour leur relecture attentive et leurs encouragements.

Enfin, mes pensées vont à mes grands-parents qui m'ont accueillie tant de fois lors de séjours de recherche à Berlin et qui ont été, d'une certaine manière, à l'origine de ces travaux de thèse, sans oublier mon compagnon Frédéric, qui, par son soutien moral et logistique de tous les instants, m'a permis de mener à bien cet ouvrage.

[Epigraphe]

Für meine Großeltern Ingeborg und Herbert aus Potsdam und für Tante Ilse

Les motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA : Günter Kunert, Sarah Kirsch et Uwe Kolbe

Mots-clés : mythologie, mytheme, poésie de RDA, Günter Kunert, Sarah Kirsch, Uwe Kolbe, réalisme socialiste, postmodernité, sémiotique, thétique.

Ce travail explore les modalités de l'intégration de motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA. Dans un premier temps sont explicitées les notions de mythe, de mytheme et d'« héritage culturel » socialiste. Ensuite sont étudiées les théories de Marx sur le rapport à la culture des siècles passés, qui mettent en valeur une pensée dialectique d'intégration puis de dépassement de l'héritage culturel, sans en rechercher la pure abolition. En témoignant un mépris certain envers les mythes, les autorités culturelles est-allemandes procèdent donc à une surinterprétation des positions de Marx. Si la politique culturelle fait montre d'une attitude schizophrène en instrumentalisant les mythes pour consolider le pouvoir, tout en les dépréciant du fait de leur caractère non rationnel, dans les faits on observe un succès considérable de la matière mythologique dans la littérature de RDA, et en premier lieu dans la poésie. L'étude des motifs mythologiques dans les œuvres de Günter Kunert, Sarah Kirsch et Uwe Kolbe permet de souligner que le recours à cette tradition ouvre la voie, en poésie, à la modernité, puis à la postmodernité. L'emploi des mythes s'articule autour des notions de liberté et de contrainte, que nous mettons en relation avec les concepts du sémiotique et du thétique de Julia Kristeva, afin de montrer que, lorsqu'elle utilise les mythes, la poésie est-allemande développe une esthétique de résistance à la *doxa* sous toutes ses formes. La reprise de mythes dans la poésie de RDA situe souvent cette dernière dans l'esthétique postmoderne, mais il s'agit d'une postmodernité contrainte, négative, car elle atteste à la fois la difficulté de comprendre le monde contemporain, soumis à l'éclatement du sens, et l'absurdité autodestructrice du régime est-allemand. Finalement, la quasi-disparition des mythes dans la poésie des années quatre-vingt peut se lire comme l'échec de l'idée utopique d'un monde amendable.

Antique and biblical mythological motives in GDR poetry: Günter Kunert, Sarah Kirsch and Uwe Kolbe

Keywords: mythology, mytheme, GDR poetry, Günter Kunert, Sarah Kirsch, Uwe Kolbe, socialist realism, postmodernism, semiotic, thetic.

This work explores how antique and biblical mythological motives are integrated into GDR poetry. First, the notions of myth, mytheme and socialist “cultural heritage” are clarified. After that are studied Marx’s theories on how we relate to the culture of the past centuries. The latter focuses on how to integrate dialectically and then surpass the cultural heritage, but with no intention to abolish it. By showing outward contempt for the myths, the East German cultural authorities overinterpret Marx’s positions. If the cultural policy shows a schizophrenic attitude by manipulating the myths to consolidate the power, while depreciating them because of their non rational nature, in fact one can observe the great success of the mythological material in GDR literature, especially in poetry. The study of the mythological motives in the work of Günter Kunert, Sarah Kirsch and Uwe Kolbe highlights the fact that resorting to this tradition in poetry has paved the way for modernity, then for postmodernism. The reference to myths implies the notions of liberty and restraint, that we relate to Julia Kristeva’s concepts of semiotic and thetic. Indeed, the aim is to show that, when referring to the myths, GDR poetry develops an aesthetics of resistance to *doxa* in every way. The recourse to myths in GDR poetry places it in a postmodern aesthetics, but a constrained, negative one, for it attests both the difficulty to understand the contemporary world, exposed to the splitting of sense, and the self-destroying absurdity of the East German regime. Finally, the fact that myths in GDR poetry from the eighties have almost disappeared can be read as the failure of the utopian idea of an improvable world.

Introduction

Katzenkopfpflaster Man sieht es nicht, es liegt unterm Schnee. Der Schnee ist frisch und glänzt in der Sonne. Steinbuckel stoßen gegen die Sohlen. Der Fuß hat Halt, wenn er gleichzeitig auf zwei Steine trifft. Wäre ich auf der Straße mit dem Katzenkopfpflaster, ich begänne zu traben. Mein Haar schlägt die Flügel. Ich trage Schellen hinter den Ohren. Bevor ich stürze, bin ich weiter.¹

C'est en ces termes que la poétesse Sarah Kirsch dépeint la jouissance procurée par l'acte de création poétique, qui trouve son incarnation dans la figure libératrice du cheval ailé de la mythologie grecque, Pégase. La puissance évocatrice de ce petit poème en prose nous semble constituer une réponse éloquente aux observations méprisantes de certains chercheurs et critiques ouest-allemands qui, depuis la réunification de l'Allemagne en 1990, paraissent mettre en doute le statut de littérature donné aux œuvres écrites en République Démocratique Allemande, alors même que leur qualité esthétique faisait l'objet d'un consensus général avant la chute du Mur. Peut-on légitimement réduire la littérature de RDA à une simple *ancilla* au service d'un parti tout-puissant, le SED ? Qu'en est-il de la poésie de ce pays ? Est-elle asservie par quelques agitateurs dénués de talent, aveuglés par une idéologie tentaculaire ? Ou bien a-t-elle une autre valeur que celle de simple document témoignant d'une période historique révolue ?

Ces interrogations d'ordre général nécessitent un point d'ancrage plus concret, que nous livre le mythe. Une brève incursion dans la littérature est-allemande suffit pour constater l'utilisation foisonnante et dynamique dont le matériau mythologique fait l'objet, et ce dans tous les genres. Que le lecteur nous permette de citer quelques œuvres et auteurs emblématiques afin d'illustrer cette invasion de la littérature est-allemande par la mythologie antique et biblique : les romans *Kassandra* (1983) de Christa Wolf et *Medusa* (1986) de Stefan Schütz, les réécritures de mythes par Franz Fühmann comme *Das hölzerne Pferd* (1968), *Das Ohr des Dionysos* (1985) et son essai *Das mythische Element in der Literatur* (1974), enfin les pièces *Odysseus' Heimkehr* (1972) de Stefan Schütz, *Philoktet* (1958) et *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982) de Heiner Müller. La réception des mythes dans la littérature de RDA nous semble être un phénomène d'une ampleur telle qu'il mérite une étude approfondie, d'autant plus qu'il s'accompagne d'une série de paradoxes fort intéressants, que nous allons exposer à présent.

0.1. La réception des mythes en RDA : un phénomène paradoxal ?

Nous souhaitons évoquer ici les différents paradoxes qui sous-tendent le succès des mythes antiques et bibliques dans la littérature de RDA et qui ont éveillé notre curiosité, sans que nous essayions toutefois de les résoudre dans l'immédiat. Des explications seront en effet

¹ Sarah Kirsch, « Katzenkopfpflaster », in : *Werke in fünf Bänden, Franz-Heinrich Hackel (éd.), vol. 1, München, DTV, 2000, p. 121.*

données dans notre deuxième partie, consacrée précisément à la réception des mythes en RDA par les instances officielles de la culture.

Le premier paradoxe réside dans le fait que le mythe devient tabou en Allemagne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans la mesure où les grandes dictatures de l'entre-deux-guerres l'avaient dévoyé et asservi afin d'asseoir leur puissance et de se conférer une légitimité « historique ». Dans leur correspondance, Thomas Mann et Karl Kerényi soulignent dès les années trente le danger que le mythe peut représenter lorsqu'il est au service de fanatiques tels que les nazis. Ainsi, le professeur Karl Kerényi oppose-t-il dans sa lettre datée du printemps 1939 une conception positive de la mythologie, définie comme émanation supérieure de l'esprit humain, au faux mythe, instrumentalisé par le nazisme :

Et je peux imaginer qu'il est envisageable que j'obtienne de l'aide de cette partie du monde, où l'on commence peut-être à soupçonner, grâce à vous et à votre Joseph, ce qu'est le véritable « mythe », non déformé, apolitique, originel, solennel, le mythe dans sa pureté et dans sa profondeur, semblable à une union de la philosophie et de la musique ; aide dont j'ai besoin pour refonder une science de la mythologie, entreprise intellectuelle à laquelle je ne peux me soustraire, qui me dépasse et qui me hante.²

Thomas Mann quant à lui, qui travaille pendant ces années à la tétralogie *Joseph und seine Brüder*, voit dans la psychologisation du mythe un moyen de le sauver de la déchéance morale qu'il subit :

[...] et que pourrait bien être mon élément en ce moment si ce n'est le mythe plus la psychologie. Je suis depuis longtemps un fervent partisan de cette combinaison ; car il est vrai que c'est par la psychologie que l'on peut reprendre le mythe, tombé aux mains des hommes de l'ombre fascistes, et le « rediriger » vers l'humain. Cette association représente rien de moins que l'avenir du monde à mes yeux [...].³

Le souhait énoncé par Thomas Mann de voir le mythe sauvé des mains des nazis ne sera pas exaucé, et le mythe se trouve rapidement frappé d'ostracisme après la guerre. Cette vision fortement négative du mythe ne se cantonne pas au seul domaine politique ; elle trouve également un écho théorique, comme en témoigne l'ouvrage de Bultmann *Neues Testament und Mythologie*, et, dans l'ouvrage remarqué sur le mythe édité par Karl Heinz Bohrer, *Mythos und Moderne*, ce dernier va jusqu'à poser la question de la possibilité morale d'une fondation théorique du mythe :

La perversion fasciste fut plus forte historiquement que l'espoir formulé par Mann. Il s'ensuivit que le mythe, son concept et sa réalité furent tabouisés. Étant

² Lettre de Karl Kerényi à Thomas Mann du printemps 1939, in : *Gespräch in Briefen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1960, p. 88-89. « Und ich kann mir die Möglichkeit vorstellen, daß ich zur Neubegründung der Wissenschaft der Mythologie, zu diesem unvermeidlichen geistigen Vorgang, der über mir ist und mich ergriffen hält, die Hilfe von jener Seite der Welt erhalte, wo man durch Sie und Ihren Joseph vielleicht zu ahnen beginnt, was der unverfälschte, unpolitische, urtümliche, festliche 'Mythos' ist, der reine und tiefe, wie Philosophie und Musik zugleich. »

³ Lettre de Thomas Mann à Karl Kerényi du 18 février 1941, in : *id.*, p. 97-98. « [...] und was sollte mein Element derzeit wohl sein als Mythos plus Psychologie. Längst bin ich ein leidenschaftlicher Freund dieser Combination; denn tatsächlich ist Psychologie das Mittel, den Mythos den fascistischen Dunkelmännern aus den Händen zu nehmen und ihn ins Humane 'umzufunktionieren'. Diese Verbindung repräsentiert mir geradezu die Welt der Zukunft [...]. »

donné cet interdit qui frappa le mythe après la Seconde Guerre mondiale pour des raisons politiques, [...] on peut se poser la question suivante [...] : est-il même encore possible de donner une légitimation théorique au « mythe » ?⁴

Comme on le voit, l'interdit moral de recourir au mythe trouve encore des résonances jusque dans l'Allemagne contemporaine, et il n'est pas surprenant dans ce contexte que Raina Zimmering souligne, dans son travail *Mythen in der DDR*, qu'il est encore difficile à l'heure actuelle d'étudier le fonctionnement du mythe en politique, du fait de la réputation désastreuse qui l'entoure depuis l'époque du national-socialisme⁵. Si les nazis ont particulièrement nui à l'image du mythe grec⁶, les mythologies nordique et, dans une moindre mesure, celtique, n'ont pas été épargnées par leurs manipulations idéologiques⁷.

Dans ces conditions, il peut paraître curieux que le mythe apparaisse dès 1949 dans la littérature de la République Démocratique Allemande, un État se fondant explicitement sur la lutte antifasciste. Fait plus intrigant encore, le mythe n'a même jamais cessé d'être utilisé entre 1933 et 1945 par les nazis comme par les opposants au régime, comme on peut le voir avec le poème de Brecht « Heimkehr des Odysseus » de 1939. Dans la deuxième partie de ce travail, nous tenterons de comprendre cette continuité d'utilisation pour le moins surprenante. Signalons avant de poursuivre que le discrédit dans lequel tombe le mythe constitue un phénomène propre à l'Allemagne. En France, bien au contraire, le mythe est entouré depuis les années vingt d'une aura positive, grâce notamment aux travaux de Marcel Mauss puis de Georges Dumézil, qui en font un objet scientifique à part entière, à prendre au sérieux, se démarquant en cela des différentes sciences des mythes nées au XIX^e siècle⁸. Après la Seconde Guerre mondiale, cette vision favorable persiste au travers des écrits de l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, qui marquent un tournant essentiel dans la recherche sur le mythe.

Un deuxième paradoxe apparaît lorsque l'on s'attarde sur la position de Marx par rapport au mythe, ou plutôt sur sa position telle qu'elle a été comprise par les marxistes. En effet, si l'on se réfère aux rares écrits de Marx traitant la question du mythe, qui seront examinés dans la suite de ce travail, on peut facilement être tenté de croire que le philosophe

⁴ Karl Heinz Bohrer (éd.), *Mythos und Moderne : Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983, p. 10 : « Die faschistische Perversion war historisch stärker als Manns Hoffnung. Es führte dazu, daß der Mythos, sein Begriff und seine Wirklichkeit, tabuisiert worden ist. Angesichts dieses politisch motivierten Mythos-Verbots nach dem Zweiten Weltkrieg [...] ergibt sich die Frage, [...] : Ist 'Mythos' überhaupt noch theoretisch begründbar? ». De manière symptomatique, la troisième partie de l'ouvrage traitant du mythe après 1945 s'intitule : « après l'interdit du mythe » (« nach dem Mythos-Verbot »).

⁵ Raina Zimmering, *Mythen in der Politik der DDR: Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen*, Opladen, leske + budrich, 2000, p. 18-19.

⁶ Voir à ce propos les remarques préliminaires à la correspondance de Thomas Mann et Karl Kerényi, *op. cit.*, p. 19-20, ainsi que l'ouvrage de Johann Chapoutot, *Le National-Socialisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2008, qui analyse la manipulation de l'histoire grecque par les nazis. S'il faut bien sûr distinguer entre l'histoire antique et la mythologie, il est à noter que leur imbrication dans le processus de mythification du peuple aryen initié par les nazis a entraîné un flou conceptuel qui a rejailli négativement sur le mythe.

⁷ L'écrivain nazi Siegfried von der Trenck détourne par exemple la légende arthurienne dans son ouvrage *Flammen über die Welt* de 1926, dans lequel apparaît entre autres le héros breton Parsifal.

⁸ Jean-Pierre Vernant, *Mythes et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974, p. 226-227. Citons à titre d'exemple l'école de mythologie comparée de Max Müller qui définit le mythe comme un discours pathologique provenant d'une dégénérescence par rapport à un état antérieur plus raisonnable de la langue (*op. cit.* p. 218-220).

le rejetait comme outil cognitif non valable. Aussi définit-il le mythe comme l'appropriation artistique, à un niveau inconscient, de la nature par l'imagination populaire. Dans cette perspective, le mythe n'a plus lieu d'être à partir du moment où l'homme maîtrise la nature à l'aide des sciences et de la technique, il est par conséquent voué à disparaître⁹. Étant donné l'importance donnée à la pensée de Marx en RDA, on ne peut que s'interroger sur la raison du succès des mythes dans un pays communiste prônant l'athéisme et le rationalisme, et rejetant fermement les mythes, du moins en théorie, comme un vecteur de superstition. Wolfgang Emmerich, spécialiste de la littérature de RDA, affirme même qu'on ne devrait pas trouver de mythes dans la littérature de RDA et encore moins se poser des questions sur leur légitimité dans une littérature socialiste¹⁰. Nous verrons dans notre deuxième partie qu'il y a eu en réalité simplification de la pensée de Marx sur les mythes et que, s'il pense effectivement que les mythes sont condamnés à disparaître, ce phénomène n'est envisagé qu'à très long terme car subordonné à la disparition de la société de classes.

On peut se demander enfin quel intérêt les écrivains du XX^e siècle peuvent encore trouver aux mythes, à une époque où le processus de sécularisation a atteint son paroxysme. Il faut sans doute opérer ici une distinction entre les mythes antiques, qui ne font plus l'objet de la croyance populaire, et les mythes bibliques, liés à la question de la foi. Dans le cadre de ce travail, il n'est pas question pour nous de discuter le problème strictement théologique de la véracité des mythes bibliques. Nous nous permettons en ce sens de considérer les mythes bibliques comme des narrations anciennes, formées d'une succession de mythèmes, transposées et stylisées par la suite dans le domaine littéraire, au même titre que les mythes antiques, et nous prenons le parti d'évacuer la dimension de la foi de nos recherches. Ce qui nous paraît surprenant de prime abord, c'est le fait que des écrivains engagés ou du moins politisés, ayant une fonction forte dans l'élaboration du système politique de la RDA, choisissent de recourir aux mythes qui sont, par nature, anhistoriques, non politiques.

Ces divers paradoxes nous ont amenée à penser que l'utilisation de la mythologie antique et biblique en RDA était loin d'être un phénomène anodin et qu'il méritait à ce titre une analyse des plus approfondies.

0.2. Problématique et enjeux

Des remarques qui précèdent découle la problématique que nous avons choisi de suivre : il s'agira donc de définir la place et la valeur du mythe dans une littérature socialiste, et d'étudier les mécanismes en jeu dans son utilisation par les poètes de l'Allemagne de l'Est¹¹. La présentation de la problématique, qui se veut pour l'instant globale, fait l'objet d'un approfondissement dans la première partie de ce travail dédiée aux cadrages méthodologiques, qui explicite d'une part le concept d'intertextualité, et, d'autre part, les

⁹ Karl Marx, *Introduction générale à la critique de l'économie politique*, in : *Manuscrits de 1857-1858*, Jean-Pierre Lefebvre (éd.), vol. 1, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 45-46.

¹⁰ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR: Erweiterte Neuauflage*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000, p. 341.

¹¹ Nous verrons plus loin que nous analyserons également le traitement des motifs mythologiques dans les textes poétiques que Günter Kunert et Sarah Kirsch ont composés après leur installation en Allemagne de l'Ouest, dans la mesure où nous considérons que les années passées à l'Est continuent d'influencer leur écriture même de l'autre côté de la frontière.

rappports entre mythe et langage poétique à partir des théories exposées par Julia Kristeva dans son ouvrage *La révolution du langage poétique*¹². Comme nous l'avons vu plus haut, le point de départ de notre problématique est le constat de l'ampleur du phénomène de la réception des mythes antiques et bibliques dans la littérature de RDA.

Dans notre étude, nous souhaitons nous pencher sur la question de l'interpénétration de la politique culturelle, que nous qualifierons de *doxa*, entendue comme l'opinion émanant d'une hiérarchie, instituée en dogme et véhiculée par une partie de l'intelligentsia du pays, avec une littérature critique, voire d'opposition. Cette interpénétration se manifeste notamment au travers de l'emploi des mythes, dont nous avons déjà souligné le caractère problématique dans un État qui dit se fonder sur les préceptes du marxisme-léninisme. Notre démarche vise donc à aborder la question de la réception du mythe à deux niveaux qui interagissent : celui de la sphère littéraire officielle et celui de la littérature critique. Précisons ici que nous sommes bien évidemment consciente du fait que la littérature de RDA ne peut être réduite à un antagonisme simpliste entre une littérature progouvernementale, que nous qualifierons d'affirmative, et une littérature d'opposants. Non seulement il existe différents degrés dans toute démarche d'engagement quelle qu'elle soit, mais en plus cet antagonisme repose uniquement sur des critères politiques, qui ne sont pas valables d'un point de vue scientifique tant qu'ils ne sont pas mis en relation avec d'autres critères. Ainsi, notre choix de privilégier la littérature d'opposition à une littérature plus consensuelle n'est pas motivé par des raisons politiques ou idéologiques, mais du fait des qualités esthétiques et réflexives que présente la première par rapport à la seconde. Nous nous appuyons en cela sur l'idée défendue par le professeur et critique Hans Mayer, qui a vécu quelques années en RDA, que la culture n'est créative que si elle est en désaccord avec la *doxa* :

Les créations et les influences les plus productives de la culture allemande sont l'œuvre de personnes qui ont dit non, de marginaux, assurément d'enfants issus de milieux très modestes.¹³

Si cette position peut paraître quelque peu caricaturale, il est vrai qu'en ce qui concerne la poésie de RDA, force est de constater que la littérature critique ou la littérature d'opposition est souvent de plus grande qualité que la littérature affirmative. Que le lecteur nous permette d'insister sur ce point, nous n'avons pas choisi d'étudier certains auteurs plutôt que d'autres du fait de leurs prises de position politiques, mais il se trouve que les auteurs les plus intéressants pour notre sujet sont ceux qui ont pris leurs distances avec le régime en place.

Après ces quelques observations qui nous semblent d'importance, nous allons détailler les deux niveaux d'analyse que nous avons retenus, celui, générique, de la *doxa*, que nous qualifierons également de discours thétique¹⁴, et celui, individuel, de la réponse d'un auteur, d'une personnalité particulière, à cette *doxa*. Dans un premier temps, nous souhaitons déterminer comment les mythes sont perçus d'un point de vue théorique par les instances officielles de la culture en RDA, dont font partie le Ministère de la culture, fondé en 1954, l'Académie des Beaux-arts et la Fédération des écrivains. Soulignons d'emblée que les travaux de recherche menés à l'heure actuelle en France partent souvent du

¹² Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

¹³ Hans Mayer, « *Kultur ist immer ein Werk der Neinsager* », in : *Die Zeit*, le 04.01.80. « *Die deutsche Kultur ist in ihren produktivsten Schöpfungen und Prägungen das Werk von Neinsagern gewesen, von Außenseitern, ganz gewiß von Kindern der kleinen Leute.* »

¹⁴ Nous reprenons ce terme de l'ouvrage de Julia Kristeva cité à la note 12. Il sera explicité dans la première partie du mémoire, dédiée à la définition des notions méthodologiques (1.4.2.).

postulat d'une perception négative, alors qu'en Allemagne cette thèse est sujette à caution. Par conséquent, notre propos est d'étudier cette question en adoptant une démarche scientifique et d'étayer notre raisonnement par différents types de documents (articles, dictionnaires, discours...). Nous avons tout d'abord procédé à une lecture systématique des deux revues littéraires est-allemandes les plus importantes de l'époque, *Sinn und Form* et *Neue deutsche Literatur*, l'organe de la Fédération des écrivains. Nous avons ensuite consulté les écrits de Marx abordant la mythologie, afin de déterminer si la politique culturelle menée en RDA était en accord avec les écrits du philosophe ou si elle était le produit des communistes au pouvoir. Les conclusions de ces réflexions font l'objet de la deuxième partie du présent mémoire.

Ce premier niveau entre donc en interaction avec celui des auteurs pris individuellement. En utilisant des motifs issus de la mythologie, ceux-ci se raccrochent à une tradition *a priori* dévalorisée par les communistes dogmatiques, comme nous allons le voir plus tard. La culture pouvant être conçue comme une réponse à une attente formulée très clairement en RDA par le cadre officiel, on peut se demander quelles sont les conséquences de la continuité d'une certaine tradition, à travers la reprise d'éléments mythologiques, dans une société qui se veut nouvelle et éclairée. Rappelons que c'est à partir de la Renaissance que l'emploi de motifs mythologiques dans la littérature et l'art en général est devenu courant. En ce sens, les écrivains est-allemands n'ont pas fait preuve, à première vue, d'une grande originalité en puisant dans le réservoir des mythes. Ce qui nous intéresse alors, c'est de déterminer les spécificités de leur utilisation du mythe dans le cadre d'un système précis, celui de la RDA. Ainsi, le fait d'avoir recours aux mythes au XX^e siècle n'a assurément pas la même signification qu'à l'époque baroque par exemple, où c'était pour le poète un moyen de faire preuve d'érudition.

Les troisième, quatrième et cinquième parties, dédiées à l'étude des motifs mythologiques dans des œuvres poétiques individuelles, celles de Günter Kunert, Sarah Kirsch et Uwe Kolbe, constituent le deuxième axe majeur de ce travail. Il est à noter que le traitement du mythe induit des questionnements qui dépassent largement le cadre de la politique culturelle. En effet, nous nous sommes rapidement aperçue du fait que le mythe permet aux auteurs de réfléchir aux notions de contrainte et de liberté, que ce soit sous un angle politique, historique, social, philosophique, religieux, enfin esthétique. Les motifs mythologiques semblent cristalliser l'ensemble des tensions qui naissent dans la confrontation entre les structures théétiques, autoritaires d'une civilisation et les pulsions sémiotiques, libératrices des individus vivant en communauté. Les concepts de « théétique » et de « sémiotique », essentiels à notre analyse, seront définis plus précisément dans la partie suivante, qui se consacre à la définition des notions méthodologiques utilisées dans ce travail. Toutefois, nous pouvons d'ores et déjà en donner une définition partielle : la sphère du théétique renvoie aux structures-cadres de la civilisation, notamment aux lois juridiques, au langage, aux règles morales et aux discours dogmatiques, dont font partie le discours religieux ou idéologique. Le sémiotique quant à lui désigne tout ce qui se rattache au corps, à la sphère pré-langagière, à l'inconscient, aux pulsions instinctives.

Il s'agit en somme de relier deux perspectives d'approche des textes poétiques, l'une fondée sur des critères esthétiques, l'autre sur des critères socio-historiques, dans la mesure où nous souhaitons montrer que les écrivains de RDA questionnent sans cesse le monde dans lequel ils écrivent, avec un sérieux qui les distingue sans doute de leurs collègues de RFA :

On peut se demander également si l'on a jamais parlé avec autant de sérieux du passé et de l'avenir dans notre République Fédérale [que ne l'a fait Bobrowski ;

C. F.]. Plus on s'aventure dans l'esprit de ces poèmes, plus on est conforté dans l'idée qu'il est de notre devoir [à nous, les Allemands de l'Ouest ; C. F.], dans notre propre intérêt, de nous mesurer à eux, si nous ne voulons pas sombrer dans un optimisme superficiel ni nous contenter d'une existence insouciante [...].¹⁵

Peut-être a-t-on eu tendance par le passé à exagérer ce lien de dépendance entre la littérature et le contexte sociopolitique, mais il est sans nul doute plus fort dans l'ex-bloc de l'Est qu'à l'Ouest¹⁶. Notre problématique repose en partie sur le postulat que la poésie de RDA a valeur de document historique. Si l'on peut penser que toute œuvre littéraire apporte un témoignage sur l'époque dans laquelle elle a vu le jour, c'est particulièrement vrai pour la littérature est-allemande, étant donné qu'il n'existe pas, en RDA, de liberté de la presse et que les professeurs, journalistes, critiques et chercheurs universitaires ne sont pas libres de publier ce qu'ils souhaitent. Le champ littéraire devient dès lors *ersatz* de l'espace public (*Ersatzöffentlichkeit*), un espace où peut s'épanouir une relative liberté d'expression. C'est en ce sens que l'on est en droit de considérer les œuvres littéraires de RDA comme des sources historiques, de véritables archives, des témoignages à valeur historique sur la réalité de la vie en Allemagne de l'Est :

La signification de la littérature de RDA comme ersatz d'espace public fait l'objet aujourd'hui d'un consensus. Au cours des vingt-cinq dernières années de la RDA, la partie critique de la littérature a pris progressivement la fonction d'un forum alternatif, qui abordait un grand nombre des problèmes tus par la presse, ces derniers devenant ainsi objets d'un débat public.¹⁷

¹⁵ Brigit Lermen, Matthias Loewen, *Lyrik aus der DDR: Exemplarische Analysen*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1987, p. 432. « *Es fragt sich auch, ob in der Bundesrepublik überhaupt je mit solchem Ernst von Vergangenheit und Zukunft gesprochen worden ist [wie Bobrowski es getan hat; C. F.]. Je mehr man in den Geist dieser Gedichte eindringt, desto mehr festigt sich der Gedanke, daß wir [die Westdeutschen; C. F.] uns um unser selbst willen mit ihnen beschäftigen müssen, wenn wir nicht einem flachen Optimismus und gedankenlosem Dahinleben verfallen wollen [...].* »

¹⁶ Voir à ce propos Wolfgang Emmerich, *op. cit.*, p. 18-19. L'exagération du lien de dépendance entre la littérature de la RDA d'un côté et le cadre sociopolitique, les exigences des instances officielles de la culture d'un autre côté, a mené, selon Emmerich, à des impasses dans la recherche en germanistique. Ainsi, certains chercheurs ont voulu démontrer qu'il existait un lien de causalité entre la proclamation de normes esthétiques par le Ministère de la culture et l'écriture des œuvres littéraires, – en vain. Uwe Wittstock affirme même que les décisions officielles ne perturbaient pas l'évolution de la littérature de RDA, uniquement l'histoire des publications. Les auteurs sûrs de leur art écrivaient leurs œuvres comme bon leur semblait, les laissant simplement plusieurs années de côté avant de pouvoir les publier. Si cette position de Wittstock nous semble exagérée, il a raison de souligner le décalage existant entre les proclamations culturelles officielles et la date de parution des ouvrages. Les idées véhiculées dans les œuvres étaient effectivement souvent dépassées au moment de leur parution. Uwe Wittstock, *Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg: Wege der DDR-Literatur 1949-1989*, München, Piper, 1989, p. 15. Une trop grande attention portée à la chronologie de la politique culturelle peut dès lors fausser l'observation de l'évolution des choix esthétiques des écrivains et de leurs préoccupations majeures. C'est pour cette raison que nous ne retracerons l'évolution du concept d'« héritage culturel » que dans ses grandes lignes dans notre première partie, sans nous attarder sur des détails qui apparaîtraient à terme comme insignifiants.

¹⁷ Joachim-Rüdiger Groth, *Widersprüche: Literatur und Politik in der DDR 1949-1989. Zusammenhänge, Werke, Dokumente*, Frankfurt am Main, Lang Verlag, 1994, p. 204. « *Die Bedeutung der DDR-Literatur als Ersatzöffentlichkeit ist heute unbestritten. In den letzten fünfundzwanzig Jahren der DDR gewann sie in ihrem kritischen Teil zunehmend die Funktion eines alternativen Forums, das viele der von den Medien verschwiegenen Probleme aufgriff und damit zu einer öffentlichen Angelegenheit machte.* » *On peut tout de même s'interroger sur le degré d'autonomie de ce forum alternatif, étant donné que le marché de l'édition était sous le contrôle exclusif de l'État jusqu'à la fin des années soixante-dix. Nous*

À cela s'ajoute le fait que la production littéraire ayant largement dépendu du système politique, elle s'est trouvée en quelque sorte protégée des lois exogènes de l'institution du marché, ce qui justifie également la prise en compte de la littérature de RDA sous un angle socio-historique¹⁸.

Nous avons dit que notre approche des textes serait double, à la fois socio-historique et esthétique, ce qui, il faut le signaler, reste une démarche originale dans la recherche actuelle sur la littérature de RDA, du moins celle menée en Allemagne. En effet, la germanistique allemande privilégie souvent, depuis la réunification, une approche politique, voire idéologique. Si l'aspect de la contribution des œuvres à une critique sociale ne sera pas absent de notre travail, nous nous attacherons cependant à souligner les qualités esthétiques de la poésie est-allemande, souvent négligées, parfois même non reconnues. Il s'agit au-delà de poser la question de la qualité esthétique de la littérature engagée. Le mythe offre en cela une perspective intéressante, puisqu'il permet d'étudier le choc qui se produit au sein du texte poétique entre une tradition symbolique millénaire et une écriture à la fois moderne dans son style (éclatement, distorsion, ellipse, ruptures grammaticales) et au niveau des pensées (écologie, libération du corps, rejet de l'idéologie), comme nous le verrons plus tard.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la qualité esthétique de la littérature est-allemande fait l'objet de nombreuses polémiques depuis la réunification. L'une d'elle oppose notamment les chercheurs qui voient dans la littérature de RDA une littérature à part entière, comparable à celle de la RFA ou de l'Autriche, à ceux qui souhaitent à tout prix l'intégrer dans l'ensemble plus vaste de la littérature de langue allemande d'après 1945¹⁹. La question sous-jacente dans ce débat est bien sûr d'ordre politique, ce qui explique l'ampleur qu'il a pu prendre. Reconnaître la littérature de RDA comme une littérature autonome et pas seulement comme une sous-catégorie de la littérature allemande, c'est reconnaître que la RDA a été plus qu'une simple étape éphémère dans l'Histoire de la RFA, un État d'égale valeur. En fait, il apparaît très vite que la majorité des débats sur la littérature est-allemande qui ont eu lieu ces vingt dernières années est liée à des considérations politiques. Depuis la *Wende*, le consensus sur le niveau élevé de la littérature de RDA a été levé. Nombreux sont ceux qui la dénigrent et la réduisent au rôle d'esclave de la politique culturelle officielle et donc du SED : « 'Esthétique d'opinion', et même : 'kitsch d'opinion', 'littérature du *statu quo*' et littérature comme 'sédatif' sont par exemple les mots clés de ces attaques²⁰ ». Il paraît clair que certains critiques et chercheurs laissent leurs opinions politiques prendre le pas sur une méthode d'analyse scientifique et objective. Un jugement tel que celui de Karl Robert Mandelkow, selon lequel la littérature est-allemande est « une littérature de

pensons que l'ersatz d'espace public était moins un contre-pouvoir qu'une soupape de sécurité tolérée par l'État, qui permettait de surveiller les opposants potentiels et d'ôter aux citoyens toute velléité de confrontation directe, en leur donnant l'illusion d'une relative liberté d'expression.

¹⁸ Ulrich Schmidt, « Abschied von der 'Literaturgesellschaft'? Anmerkungen zu einem Begriff », in : *Literatur in der DDR: Rückblicke. Text + Kritik*, Heinz Ludwig Arnold (éd.), München, 1991, p. 50.

¹⁹ Wolfgang Emmerich, *op.cit.*, p. 24-26. Emmerich expose très clairement les tenants et aboutissants de cette polémique. Lui-même s'oppose à une intégration pure et simple de la littérature de RDA dans celle de RFA ou dans l'ensemble plus vaste de la littérature de langue allemande, faisant remarquer à juste titre que la distinction entre les deux littératures allemandes, largement acceptée avant 1989, ne saurait être remise en question du fait de la disparition du régime politique est-allemand.

²⁰ *Id.*, p. 13. « 'Gesinnungsästhetik', ja: 'Gesinnungskitsch', 'Stillhalteliteratur' und Literatur als 'Sedativ' hießen z. B. die Stichwörter der Anklage. »

système clos, écrite par des citoyens de la RDA pour des citoyens de la RDA²¹ » nous paraît symptomatique de cette attitude partielle. Près de vingt ans se sont écoulés depuis la chute du Mur, il est donc plus que temps de revenir à une attitude de distance critique par rapport à l'objet étudié et de définir des critères précis pour l'évaluation de ses qualités esthétiques. Il serait par ailleurs souhaitable de remettre en question les préjugés qui font d'une poésie politique une poésie forcément mauvaise. D'une part, la poésie de RDA ne saurait être réduite à une poésie politique au sens de poésie affirmative, d'autre part, la poésie politique n'exclut pas nécessairement, selon nous, la réflexion poétologique, le jeu avec les mots et les formes.

Certes, il ne faut pas non plus tomber dans l'excès inverse et prétendre que l'ensemble de la littérature de RDA est de grande qualité. Selon Joachim-Rüdiger Groth, la médiocrité de tout un pan de la littérature est-allemande s'explique justement par le fait qu'elle servait à alimenter le débat public :

Cet état de fait [la littérature comme ersatz d'espace public C. F.] peut être rapproché d'une « aide existentielle ». Le fait que, dans ces circonstances, ce n'étaient pas toujours des critères esthétiques qui constituaient un texte, tient aux prémisses et aux conditions spécifiques du marché littéraire. De nombreux auteurs écrivaient de la littérature utile au sens noble du terme et ils avaient ainsi une action d'une grande importance.²²

Nous avons souligné auparavant qu'une littérature politique n'est pas nécessairement médiocre. Cela dit, nous sommes d'accord avec Joachim-Rüdiger Groth pour penser que, comme le domaine littéraire échappait relativement à la loi de la rentabilité, il est vrai qu'une œuvre médiocre, mais avec un message politique ou idéologique important, avait plus de chances d'être publiée en RDA qu'en RFA, d'où un certain nombre de publications que l'on peut qualifier de surprenantes. Dans le domaine de la poésie, étant donné la quantité importante de recueils publiés, il n'est pas étonnant de trouver par moments de la mauvaise poésie. Même des auteurs reconnus comme Karl Mickel ou Volker Braun ont pu écrire de « mauvais » poèmes à leurs débuts, des textes débordants de *pathos* révolutionnaire et ampoulés. Gregor Laschen constate ainsi que, chez ces auteurs nés entre 1933 et 1945, qui réclament avec enthousiasme l'avènement d'une nouvelle ère socialiste au début des années soixante :

le pathos du départ vers cette « terre nouvelle » est identique au pathos du vocabulaire, à une manière de s'exprimer très énergique et souvent emphatique.²³

De manière générale, on observe que lorsque les auteurs suivent de trop près les directives données par les instances officielles de la culture, lorsqu'ils tentent de conformer leurs idées à des schémas de pensée préconstruits, le résultat est plutôt décevant. À titre d'exemple,

²¹ Cité par Emmerich, *op. cit.*, p. 26 : « eine Literatur des geschlossenen Regelkreises, geschrieben von Bürgern der DDR für Bürger der DDR ».

²² Joachim-Rüdiger Groth, *op. cit.*, p. 204. « 'Lebenshilfe' trifft den Sachverhalt. Dass unter diesen Umständen nicht immer ästhetische Kriterien einen Text konstituierten, hängt mit den spezifischen Prämissen und Bedingungen des Literaturbetriebs zusammen. Viele Autoren schrieben im besten Sinne Gebrauchsliteratur, und sie bewirkten damit sehr viel. »

²³ Gregor Laschen, *Lyrik in der DDR: Anmerkungen zur Sprachverfassung des modernen Gedichts, Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1971, p. 101.* « Das Pathos des Aufbruchs in dieses 'Neuland' ist identisch mit der Pathetik des Vokabulars, der forschen, oft überzogenen Sprachgeste. »

voici un extrait d'un poème de Ruth Berlau, qui suit à la lettre le slogan proclamé lors de la première conférence de Bitterfeld en avril 1959, « Les poètes à la production ! » :

***aber die Liebe muß gesondert betrachtet werden, da sie eine Produktion ist.
Schon von außen erscheinen Liebende wie Produzierende.***²⁴

Ce texte, qui laisse songeur tout amateur de poésie, illustre à merveille les excès d'une poésie idéologique, qui s'épuise dans l'application de directives extérieures au champ littéraire.

0.3. Délimitations du champ d'application

Le présent travail aborde un sujet complexe, celui du mythe, appliqué à un domaine lui-même compliqué, déterminé par de multiples facteurs, celui de la poésie est-allemande. Étant donné l'étendue du champ d'application de notre étude, il a fallu procéder à certaines délimitations, ne serait-ce dans un premier temps que par les dates de création et de disparition de la RDA, donc entre 1949 et 1989. Ainsi, notre étude prend place dans un système cohérent et clos, qui ne tiendra compte que ponctuellement de la rupture politique majeure que constitue la réunification allemande. Par ailleurs, malgré le recours fréquent des poètes aux motifs issus de la mythologie juive et nordique, seules les mythologies grecque, romaine et biblique ont été prises en compte, afin d'aborder un sujet déjà considérable avec un maximum de cohérence.

Nous souhaitons évoquer à présent les raisons qui nous ont poussée à restreindre le sujet à la sphère poétique. Ce choix peut sembler réducteur et être sujet à caution, si l'on part du principe que l'utilisation des mythes concerne l'ensemble des genres littéraires. Pourtant, il s'est avéré payant, dans la mesure où nous avons constaté que la poésie constitue le moteur de l'évolution de la littérature en RDA ; elle est le creuset dans lequel on procède à des expérimentations littéraires. Ce n'est pas un hasard si les premiers débats autour de la légitimité de la notion de « subjectivité » ont lieu dans le domaine poétique, principalement chez les poètes de « l'École saxonne », à laquelle on relie entre autres Sarah Kirsch, Karl Mickel et Volker Braun. De la même manière, c'est le poète Günter Kunert qui a lancé en 1966 la première polémique au sujet des conséquences de la révolution technologique dans la revue *Forum*. Enfin, on remarque qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les mythes réapparaissent en premier lieu dans les textes poétiques, ce qui souligne le rôle d'avant-garde joué par la poésie dans ce domaine. C'est elle qui est porteuse des premières interrogations sur la légitimité des mythes dans la littérature moderne. Si le genre théâtral connaît rapidement une évolution semblable, le roman, lui, ne puise dans le réservoir des mythes qu'à la fin des années soixante-dix, à l'exception des ouvrages de vulgarisation pour enfants publiés dès les années soixante, qui se bornent, certes de manière plaisante, à une reprise du matériau mythologique narratif²⁵. Ces différentes constatations nous amènent à penser que le domaine poétique se révèle particulièrement indiqué dans le cadre d'une étude sur les modalités de la réception de la mythologie en Allemagne de l'Est.

²⁴ Ruth Berlau, « *Liebe ist eine Produktion* », in : *Liebesgedichte, Gisela Steineckert, Ost-Berlin o. J., 1961, p. 23. Cité par Gregor Laschen, op. cit., p. 111.*

²⁵ Franz Fühmann est l'auteur emblématique de cette littérature. Bien sûr, son œuvre ne se réduit pas à ces ouvrages destinés à un jeune public. Son essai majeur « *Das mythische Element in der Literatur* », publié en 1974, marque notamment l'entrée de la littérature de RDA dans la modernité, avec le recours aux théories psychanalytiques de C. G. Jung.

Afin d'éviter l'écueil de la superficialité des analyses, il nous est apparu indispensable d'opérer des choix dans la longue liste des poètes potentiellement intéressants pour notre étude. Nous avons donc procédé, au terme de nombreuses lectures, à un vaste défrichage et décidé de porter notre attention sur les œuvres de Günter Kunert, de Sarah Kirsch et d'Uwe Kolbe. Cette sélection a été motivée par la volonté d'avoir un échantillon d'auteurs le plus large possible, dans le but d'aborder la question de la réception du mythe de manière globale et non seulement individuelle, en ne considérant par exemple qu'un seul auteur. C'est pourquoi notre choix s'est porté sur trois auteurs de générations différentes et de styles poétiques complètement hétérogènes, qui, naturellement, donnent tous une place importante aux mythes, mais à des degrés divers. Notre problématique s'intéressant également à la réception des mythes du point de vue des instances officielles de la culture et des auteurs proches des arcanes du pouvoir, tels que Johannes R. Becher et Max Zimmering, nous avons souhaité étudier en contrepoint des auteurs plus nuancés dans leurs rapports à la classe dirigeante. C'est la raison pour laquelle nous avons privilégié des écrivains qui dévient des lignes directrices définies par la politique culturelle.

Comme certains auteurs ont vécu de nombreuses années en RFA (à partir de 1977 pour Sarah Kirsch, 1979 pour Günter Kunert), la question s'est posée de savoir s'il fallait prendre en compte cette production poétique particulière, composée à l'Ouest. En fait, ce questionnement pose le problème plus large de la définition d'un écrivain de RDA. Faut-il habiter en RDA pour être auteur de RDA ? Nous sommes convaincue du contraire. Le déménagement à l'Ouest n'efface pas la trace des années vécues dans un système autoritaire, au cours desquelles les poètes ont forgé leur personnalité et leur style. La politique socialiste a profondément influencé leur formation intellectuelle et leurs conceptions poétologiques :

De même que tout discours est influencé par la situation de celui qui parle, de même la parole poétique se trouve elle aussi en partie déterminée dans son orientation et dans sa forme par la situation de communication.²⁶

Aussi la détermination par le champ géographique paraît-elle insuffisante, dans la mesure où, l'utilisation des mythes faisant partie intégrante du style et de la façon de penser des poètes que nous avons étudiés, elle ne cesse pas avec leur départ d'Allemagne de l'Est, ni même avec la réunification. Selon nous, un écrivain de RDA le reste en écrivant à l'Ouest, à partir du moment où les conditions de son existence à l'Est continuent d'influencer son écriture même de l'autre côté du Mur. Les années passées à l'Ouest permettent d'ailleurs souvent une réflexion distanciée sur un système vécu comme traumatisant avant l'exil. C'est pourquoi nous avons décidé de prendre en considération aussi bien les poèmes rédigés en RDA, que ceux écrits et parus en RFA jusqu'en 1989. Le choix de cette date-limite a posé lui aussi quelques problèmes, comme nous allons le voir à présent.

0.4. Difficultés inhérentes au sujet

Nous venons de souligner le caractère problématique de la notion d'« écrivain de RDA », qui ne peut être définie par un critère uniquement géographique. Il paraît évident que l'espace poétique créé par un auteur ne coïncide pas avec son lieu d'habitation privé

²⁶ Brigit Lermen, Matthias Loewen, *op. cit.*, p. 428. « So sehr ist jede Rede eingebettet in die Lage dessen, der spricht, so sehr auch das dichterische Wort in Richtung und Gestalt mitbestimmt durch die Situation, in der es gesprochen wird. »

ni ne se limite à lui. En fait, il s'agit ici de la question plus générale de la définition de la littérature de RDA, qui ne peut être résolu que partiellement par des considérations géographiques ou chronologiques. Birgit Dahlke, spécialiste de littérature est-allemande à la Humboldt-Universität de Berlin, propose ainsi d'appeler encore littérature de RDA toute littérature produite après la réunification et jusqu'en l'an 2000 par de jeunes auteurs nés en Allemagne de l'Est ou plus rarement par des auteurs plus âgés, exilés ou non, à condition évidemment que leurs écrits portent la trace de leur éducation socialiste ou d'une

²⁷ confrontation avec le système de la RDA. Un poète né en Allemagne de l'Est comme Durs Grünbein par exemple n'écrit plus de littérature de RDA après la réunification ; on parlerait dans son cas plutôt de poésie postmoderne allemande. Un classement au cas par cas, voire œuvre par œuvre s'impose donc, ce qui permet de prendre conscience de la complexité du phénomène. Si la date de l'an 2000 est sans aucun doute arbitraire, elle présente l'avantage d'avoir une forte valeur symbolique propre à marquer l'entrée de la littérature allemande dans une nouvelle ère. On remarque d'ailleurs que la littérature de RDA d'après la réunification est souvent le fait d'écrivains jeunes tels que Julia Schoch, encore influencée par sa formation en pays socialiste, tandis que les écrivains est-allemands de la génération précédente se tournent plus facilement et plus rapidement vers des problématiques liées aux difficultés de la réunification, comme on peut le voir avec le roman *Medea* de Christa Wolf. On peut donc légitimement penser que le thème de la RDA va être de moins en moins traité par les écrivains allemands pour devenir sans doute un sujet marginal. Si nous partageons dans l'ensemble l'avis de Birgit Dahlke, nous avons toutefois choisi de ne retenir que les textes poétiques écrits jusqu'en 1989, et ce pour deux raisons. D'abord, nous sommes d'avis que la production poétique postérieure de Günter Kunert et d'Uwe Kolbe s'inscrit davantage dans le cadre d'une réflexion liée au contexte de la réunification ; ensuite, en ce qui concerne Sarah Kirsch, on note tout simplement la quasi-disparition des motifs mythologiques grecs et bibliques, que nous tenterons d'expliquer dans notre quatrième partie. Mais, pour les raisons que nous venons d'exposer plus haut, nous pourrions faire ponctuellement allusion à des textes postérieurs à 1989, s'ils traitent de motifs mythologiques.

D'autres écueils ont jalonné notre parcours à travers la poésie est-allemande. S'est posé notamment le problème du regard partiel que nous avons porté sur les œuvres poétiques, dans la mesure où nous n'avons pris en compte que les textes traitant de mythes de manière approfondie, ce qui ne représente parfois qu'une petite partie de l'œuvre d'un auteur, comme c'est le cas pour Sarah Kirsch et Uwe Kolbe. Est-il alors légitime de ne travailler que sur quelques textes choisis, au risque de donner une vision faussée de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur ? Nous pensons que cette démarche est justifiée à partir du moment où nous sommes consciente que nous n'abordons qu'un aspect d'une œuvre, sans prétendre en donner une interprétation globale. Par ailleurs, nous avons bien sûr retenu des auteurs qui, dans leur écriture poétique, attribuent une place de choix au mythe, afin de limiter tout morcellement abusif des œuvres concernées.

À cela s'ajoute la difficulté de décrypter certains textes poétiques écrits dans le « langage codé des esclaves²⁸ » (*Sklavensprache*), ce langage à double sens auquel ont

²⁷ Observation énoncée par Birgit Dahlke lors de la journée d'études du 06.06.2008 proposée par le groupe de recherche « Histoire des Idées dans le Monde Germanique » de l'Université Lyon 2 sur « les luttes pour la canonisation dans la littérature de l'ex-RDA », sous la direction de Ralf Zschachlitz.

²⁸ Il est difficile de retrouver l'origine de ce concept. Il semblerait que ce soit Lénine qui, le premier, utilisa ce terme dans la préface de son ouvrage *Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus*, pour rendre compte des précautions qu'il devait prendre à cause de la vigilance de la censure tsariste. Dans un article sur la poésie de jeunesse de Günter Kunert, Elke Kasper indique

recours de nombreux auteurs est-allemands pour déjouer la censure et faire passer leurs idées. Deux dangers guettent alors le lecteur : de ne pas savoir lire entre les lignes ou au contraire de sur-interpréter le texte pour lui faire dire ce que l'on souhaite. Pour pallier ces problèmes, nous avons utilisé des outils théoriques, développés par Gérard Genette et Tiphaine Samoyault dans leurs études sur le phénomène d'intertextualité que nous exposerons dans la partie suivante, après avoir dépeint l'évolution du concept d'« héritage culturel » en RDA, qui détermine les rapports des institutions culturelles socialistes à l'ensemble de la littérature.

que Hans Mayer a été le premier à employer cette expression pour désigner le procédé d'encodage à l'œuvre dans l'épigramme « In den Herzkammern der Echos / Sitzen Beamte. Jeder / Hilferuf hallt / Gestempelt zurück. », extrait du recueil *Der ungebetene Gast*, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1965, p. 75. Hans Mayer y voit l'expression de l'impuissance du mot face à la puissance du système étatique. Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit: Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher*, Reinbek b. Hamburg, Rowohlt Verlag, 1967, p. 386 sq. Cité par Elke Kasper, « 'wie ein Gedicht also / das nicht mehr ist als ein Gedicht': Zur frühen Lyrik Günter Kunerts », in : *Deutsche Lyrik nach 1945*, Dieter Breuer (éd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988, p. 315.

Première partie : Cadrages

1.1. Spécificités du métier d'écrivain en RDA

Avant d'aborder la notion d'héritage culturel, qui englobe la question de la réception des mythes, nous souhaitons rappeler rapidement les spécificités du métier d'écrivain en RDA. En Allemagne de l'Est, la littérature ne joue pas du tout le même rôle qu'en RFA ou que dans d'autres pays occidentaux. La littérature est conçue comme faisant partie intégrante de la politique. Les auteurs sont appelés à soutenir concrètement par leurs écrits la politique du Parti Unifié au pouvoir, le SED, et à transmettre à leurs concitoyens les idéaux du « socialisme réellement existant », nom donné à l'application de la doctrine communiste en RDA. La littérature a donc une fonction pédagogique de premier plan, et les auteurs une responsabilité politique importante. Ces « ingénieurs de l'âme humaine », pour reprendre une formule de Staline, contribuent ainsi à harmoniser les relations entre l'État et l'ensemble du pays. Le régime va même jusqu'à faire dépendre la réussite du système économique de la bonne volonté des écrivains et des travailleurs. En résumé, la fonction de la littérature consiste à « participer à l'éducation d'un homme conçu comme le garant de l'aplanissement des contradictions économiques et sociales²⁹ ».

Après la *Wende*, on a souvent reproché aux auteurs restés en RDA de ne pas avoir compris à temps qu'il était illusoire de croire en l'amélioration possible de l'État socialiste. Certains, comme le critique Marcel Reich-Ranicki, ont même déclaré que tous les auteurs restés en RDA sans exception bénéficiaient de privilèges, qu'ils étaient des représentants de leur État et, à ce titre, à la solde des fonctionnaires au pouvoir. Or, nous l'avons suggéré plus tôt, juger de la qualité esthétique d'une œuvre selon le degré d'engagement de son auteur pour ou contre le pouvoir en place, c'est suivre la logique de la censure, qui est d'identifier le jugement esthétique et le jugement politique, comme l'explique Andrea Jäger³⁰. Les auteurs critiques de RDA se trouvaient le plus souvent dans une situation inconfortable. D'un côté, ils étaient flattés d'avoir un rôle politique concret à jouer, surtout ceux qui avaient ressenti un sentiment d'impuissance face au nazisme, et ils se sentaient donc redevables à l'État socialiste. D'un autre côté, ils ne pouvaient s'empêcher d'être critiques face au manque d'ouverture d'esprit, face à la rigidité des fonctionnaires de l'État. Comme le remarque Wolfgang Emmerich, c'est dans ce dilemme que réside le tragique d'une littérature qui ne fut jamais complètement autonome, mais aussi son intérêt, puisqu'il en fait une littérature différente de celle de la RFA³¹.

Nous avons dit précédemment que le champ littéraire fonctionne comme un *ersatz* d'espace public, dans lequel le débat est possible. Il ne faut pas en oublier pour autant

²⁹ Andrea Jäger, « Schriftsteller-Identität und Zensur: Über die Bedingungen des Schreibens im 'realen Sozialismus' », in : *Literatur in der DDR: Rückblicke*, Heinz Ludwig Arnold (éd.) München, Text + Kritik, 1991, p. 141 : « [...] einen Beitrag zu einer Bildung des Menschen zu leisten, der als Garant der Harmonisierung ökonomischer und gesellschaftlicher Widersprüche gedacht war ».

³⁰ *Id.*, p. 138-139. Pour sa critique de Reich-Ranicki, Andrea Jäger se réfère à un article paru le 25 juin 1990 dans la *Süddeutsche Zeitung*.

³¹ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR: Erweiterte Neuauflage*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000, p. 27.

qu'il existe un appareil de censure et de répression impressionnant, qui limite la liberté d'expression des écrivains, voire les pousse de manière pernicieuse à s'autocensurer. Si Uwe Wittstock a sans doute raison de relativiser l'impact de la politique culturelle et de la censure sur les écrivains³², qui a sans doute été réellement exagéré par la recherche en germanistique ces dernières années, il est néanmoins important de souligner que certains écrivains en désaccord avec le Parti sont en butte à de véritables tortures psychologiques (surveillances incessantes par la Stasi, injures, menaces de mort...). Peter Huchel, poète, rédacteur en chef de la revue *Sinn und Form* de 1949 à 1962, en fit les frais, comme en témoignent ses poèmes « Hubertusweg » et « Unkraut ».

Dort unten steht, armselig wie abgestandener Tabakrauch, mein Nachbar, mein Schatten auf der Spur meiner FüÙe, verlass ich das Haus. [...] Was fällt für ihn ab, schreibt er die Fahndung ins blaue Oktavheft, die Autonummern meiner Freunde, die leicht verwundbare Straße belauernd, die Konterbande, verbotene Bücher, Brosamen für die Eingeweide, versteckt im Mantelfutter.³³

Ce texte a valeur de témoignage historique : il montre d'une part le contrôle exercé par le pouvoir sur les écrivains anticonformistes et, d'autre part, il décrit les procédures de fonctionnement de la police secrète de l'État, dans la mesure où Huchel a réellement été surveillé par un agent de la Stasi dont le véhicule était parké en face de chez lui³⁴.

Une des conséquences les plus perverses de la censure réside dans le phénomène d'autocensure auquel les écrivains soumettent leurs œuvres. Sachant à l'avance quels sont les passages trop risqués, il n'est pas rare qu'ils les atténuent de leur propre initiative ou qu'ils recourent à des formulations biaisées, cryptées. Évidemment, l'ampleur de l'autocensure, son impact sur l'écriture sont invérifiables, il faudrait pouvoir interroger chaque écrivain sur chacune de ses œuvres, et encore, cela serait insuffisant, car l'autocensure est en partie pratiquée de manière inconsciente. L'histoire de l'écriture et de la publication en RDA se révèle donc des plus complexes : en théorie, il serait souhaitable pour chaque texte, roman ou poème, d'étudier d'abord sa genèse et l'histoire de sa publication avant de l'étudier pour lui-même, ce qui est infaisable dans le cas de notre étude globale de la poésie. Néanmoins, il est important d'avoir toujours présent à l'esprit cet arrière-plan socio-historique pour ne pas se méprendre sur la portée et l'intérêt d'une œuvre.

Ainsi, la pratique de la censure, cette épée de Damoclès suspendue au-dessus de la tête des écrivains, entraîne une conception problématique de la « modernité ». Par exemple, écrire un roman ne traitant que de la sphère privée peut nous paraître, à nous occidentaux, d'une grande banalité, c'est pourtant une prise de risque importante pour un auteur de RDA.

Il est donc nécessaire d'avoir l'ensemble de ces éléments à l'esprit avant de se lancer dans toute étude sur la littérature est-allemande. Nous allons à présent aborder la question de l'héritage culturel, qui se trouve être d'une importance capitale pour comprendre non seulement le fonctionnement de la littérature est-allemande, c'est-à-dire les impératifs auxquels elle était assujettie, les modèles qu'elle se devait de suivre, mais aussi dans quel contexte plus global prend place la réception des mythes antiques et bibliques.

³² Voir note 16 de l'introduction.

³³ Peter Huchel, extrait de la troisième strophe de « Hubertusweg », in : *Deutsch in einem anderen Land: Die DDR (1949-1990) in Gedichten*, Rüdiger Mangel (éd.), Berlin, Edition Hentrich, 1990, p. 24.

³⁴ Uwe Wittstock, *Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg: Wege der DDR-Literatur 1949-1989*, München, Piper, 1989, p. 29.

1.2. Le concept d'héritage culturel en RDA

On peut difficilement faire l'économie d'une définition du concept d'héritage culturel (*das Kulturerbe*) lorsqu'on aborde la question de la politique culturelle menée en RDA. Nous nous attacherons d'abord à cerner ce qu'est l'héritage culturel et à en caractériser les implications idéologiques, avant de proposer une étude chronologique de l'évolution de ce concept au cours des quarante années d'existence de la RDA. Il nous paraît indispensable dans un premier temps de traiter la question de l'héritage culturel de manière globale, avant d'approfondir cette démarche par l'analyse plus précise d'un aspect particulier de cet héritage, celui des mythes antiques et bibliques, analyse qui fera l'objet d'un développement dans notre deuxième partie.

Constatons d'abord que si tout le monde parle de l'héritage culturel, rares sont ceux qui le définissent. Il semble s'imposer comme une évidence, et peut-être ce flou conceptuel est-il voulu par les autorités même, afin d'en faciliter la manipulation idéologique. D'après Wolfram Schlenker, la question de l'héritage culturel se pose dès les années trente pour les communistes, divisés entre le rejet total de la culture bourgeoise, même progressiste, que défend par exemple Johannes R. Becher, et la défense de cette culture en tant que pilier nécessaire à la lutte antifasciste, position défendue par Gregor Lukács³⁵. Il s'agit en ce sens d'un outil idéologiquement déterminé, censé soutenir une intention politique précise.

Il semble que l'expression d'« héritage culturel » ne provienne pas directement des écrits de Marx et Engels, mais qu'elle ait été inventée par les communistes à partir des réflexions de ces deux philosophes sur les rapports entre la révolution et la tradition culturelle. Comme nous l'avons dit, elle s'impose vers le milieu des années trente, alors que se pose la question des modalités de la résistance au fascisme. Cette notion se voit définitivement institutionnalisée au cours des deux premières décennies d'existence de la RDA, ce qui n'a rien d'étonnant, dans la mesure où on comprend aisément que la question de la définition tradition littéraire puisse se poser avec particulièrement d'acuité à une période de grands bouleversements politiques, économiques et sociaux. En conséquence, le SED va se servir de l'héritage culturel comme d'un outil de propagande, dans le cadre d'une politique qui se fixe comme priorité l'éducation de l'homme socialiste à l'humanisme et à l'antifascisme³⁶. Dès lors, l'héritage culturel sert surtout à postuler la continuité entre les valeurs de l'époque classique, celles d'un humanisme idéaliste, et celles du socialisme, du moins jusqu'en 1956. Mais la création tout à fait artificielle d'un héritage culturel ne pouvait aboutir qu'à un échec, comme le souligne le critique Werner Mittenzwei :

[...] le classicisme allemand, qui s'est toujours trouvé au centre des préoccupations de la politique culturelle autour de la question de l'héritage, n'est pas parvenu le moins du monde à exercer une influence comparable [à celle de la tradition antique ; C. F.].³⁷

³⁵ Wolfram Schlenker, *Das « kulturelle Erbe » in der DDR: Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik 1945-1965*, Stuttgart, Metzler, 1977, p. 57-59.

³⁶ *Id.*, p. 70.

³⁷ À l'exception célèbre de Peter Hacks, dont l'œuvre s'inspire en grande partie du classicisme allemand ! Werner Mittenzwei, *Kampf der Richtungen: Strömungen und Tendenzen der internationalen Dramatik*, Leipzig, Reclam, 1978, p. 527. « [dass] die deutsche Klassik, die stets im Mittelpunkt der kulturpolitischen Bemühungen um das Erbe stand, nicht im entferntesten eine ähnliche Wirkung auszuüben vermochte [wie die Tradition der Antike; C. F.] »

Des époques ou mouvements littéraires considérés comme mineurs ou secondaires par les hautes instances de la culture en RDA, tels que le Romantisme, ont eu au contraire un impact important sur les auteurs de l'époque, ce qui souligne très clairement une dichotomie existant entre les institutions culturelles et les écrivains, ainsi que le caractère problématique du concept d'héritage culturel au sens où l'entendaient les politiques. On avait en effet forgé de toutes pièces un héritage qui ne devait pas trouver d'héritiers.

1.2.1. Un concept dé-limité

L'héritage culturel est un concept difficile à déterminer. Il est clair que pour les critiques et chercheurs socialistes en sciences humaines, il n'englobe en aucun cas l'ensemble des créations artistiques passées, restriction qui paraît à première vue légitime, dès lors que l'on considère que les œuvres peuvent être de qualité inégale ou plus ou moins démodées selon les époques. L'évolution historique procède en ce sens à une première sélection parmi les œuvres que nous ont léguées les siècles précédents. Le critique Hans-Dietrich Dahnke, qui se situe tout à fait dans la ligne de la politique culturelle menée par le SED, justifie cette approche restrictive du concept d'héritage culturel par l'idée que le lecteur procède, parmi les œuvres et courants artistiques, à un choix qui est motivé par des raisons historiques et sociales :

Le principe méthodologique fondamental que nous employons pour forger notre rapport à l'héritage est celui de l'appropriation historico-critique.³⁸

Tous les êtres vivants étant soumis aux lois de l'évolution historique, c'est cette dernière qui détermine quel est l'héritage culturel le plus approprié à une société précise. Ainsi, c'est la société elle-même, son état à un moment donné, qui justifie le choix des œuvres d'art de référence. Or, ces assertions simplistes se montrent rapidement très problématiques :

Notre conception de l'héritage culturel a pour point de départ la réalité de la société actuelle, ses exigences et ses intérêts, ses devoirs et ses problèmes.³⁹

En effet, quelle est cette « réalité de la société actuelle » ? Dahnke en parle comme d'une donnée objective, univoque et évidente, comme si ses concitoyens formaient un ensemble homogène. Les goûts et les affinités de l'amateur d'art individuel se trouvent dès lors englobés dans ceux d'une masse sociale indéterminable et indéterminée. Cette société, cette communauté abstraite représente évidemment un concept facilement manipulable : la classe dirigeante peut prendre, au nom du bien commun, des décisions éminemment partiales, idéologiques. Prenons l'exemple du concept de « Société de la littérature » (*Literaturgesellschaft*) : en janvier 1956, Johannes R. Becher, alors Ministre de la Culture de RDA, proclame, lors du quatrième congrès des écrivains, l'avènement d'une ère nouvelle, celle de la « société de la littérature ». Il la présente comme déjà effective et parle d'un rapport totalement changé entre l'homme et la littérature. Il crée ainsi de toutes pièces l'image d'une société composée de millions de lecteurs avertis. La *Literaturgesellschaft* se trouve clairement reliée à l'idéologie dominante, dans la mesure où elle permet, pour reprendre les termes de Becher, l'épanouissement d'une « nouvelle époque de l'art allemand », au service des paysans et du prolétariat. Étrangement, ce

³⁸ Hans-Dietrich Dahnke, *Erbe und Tradition in der Literatur*, Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1981, p. 39 :

« *Das methodische Grundprinzip, auf dessen Basis wir unser Verhältnis zum Erbe gestalten, ist die historisch-kritische Aneignung.* »

³⁹ *Id.*, p. 37 : « *Unsere Erbeauffassung geht von der gegenwärtigen gesellschaftlichen Wirklichkeit, ihren Erfordernissen und Interessen, Aufgaben und Problemen aus.* »

concept repose en partie sur une conception que porte la bourgeoisie éclairée du XVIII^e siècle d'une littérature comme institution centrale de la vie sociale, fondée sur la discussion raisonnée de tous les participants en vue de la réalisation d'une société humaniste. On trouve par exemple chez Schiller l'idée que le théâtre doit être une institution morale visant à éduquer le grand public, à l'améliorer sur le plan moral et à lui inculquer le goût du beau⁴⁰. C'est dans un sens très proche, mais plus problématique, que Becher, dans son essai *Von der Größe der Literatur*, parle de l'écrivain comme d'un être collectif, de sa création comme d'un service humaniste, et du lecteur comme de la conscience de l'écrivain⁴¹. Cette conception de la *Literaturgesellschaft* comme une communauté littéraire presque organique donne une idée fautive de l'importance de la littérature pour les citoyens de RDA, et, outre qu'elle est une projection totalement utopique, elle réduit les lecteurs à une masse indivise aux aspirations homogènes.

Le caractère vague du concept d'héritage culturel en permet ainsi le dévoiement idéologique. Rapidement, on se rend compte qu'il permet de classer les mouvements littéraires en « bons » et « mauvais », sans que les critères de sélection soient jamais clairement donnés. Le « bon » héritage culturel, celui qu'il faut soigner, est « humaniste »⁴². Ce terme, pourtant récurrent dans les discours de politique culturelle, n'est jamais explicité, il renvoie à la littérature du classicisme allemand, puis englobe aussi, à partir de 1956, la littérature prolétarienne et révolutionnaire internationale, tandis que des mouvements « décadents » tels que le romantisme, le symbolisme et, dans le domaine de l'art, le cubisme sont frappés d'ostracisme. En fait, l'héritage « humaniste » fait souvent l'objet de définitions négatives ; ainsi, on le définit par ce qu'il n'est pas, à travers l'exclusion des œuvres antihumanistes, comme nous pouvons le vérifier dans le programme présenté par le Ministère de la Culture en 1954, dans la revue *Sinn und Form* :

Là où vit et s'épanouit l'art populaire, il n'y a pas de place pour un art antihumaniste. Là où des Allemands expriment ce qu'ils ressentent envers leur nation dans leur langue maternelle, on empêche la destruction de la culture, prônée par les Américains, de se répandre, ainsi que le kitsch et l'art de bas étage. [...] Quand on évoque la culture humaniste d'autres peuples, on exclut d'emblée la propagation d'œuvres qui se mettent au service

⁴⁰ Friedrich Schiller, « Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie » (préface de la pièce *Die Braut von Messina*), in : *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Matthias Luserke (éd.), vol. 5, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1996, p. 281-282. « Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab (...). Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. (...) Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit, es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat. »

⁴¹ Cité par Ulrich Schmidt, « Abschied von der 'Literaturgesellschaft'? Anmerkungen zu einem Begriff », in : *Literatur in der DDR. Rückblicke*, op. cit., p. 45-52.

⁴² Citons en exemple un passage d'une réunion du Conseil des Ministres avec des représentants de l'Académie des Beaux-arts de Berlin-Est : « Un grand art socialiste remplit aujourd'hui une importante mission nationale, en ce qu'il élève les meilleures traditions de l'art humaniste allemand et qu'il montre la République Démocratique Allemande comme le porte-parole de l'art humaniste pour l'ensemble de la nation. » (« Eine große sozialistische Kunst erfüllt heute eine wichtige nationale Mission, indem sie die besten Traditionen der deutschen humanistischen Kunst höherführt und die Deutsche Demokratische Republik als die Sachwalterin der humanistischen Kunst für die ganze Nation zeigt. ») Cette citation met en outre l'accent sur la création d'une continuité littéraire artificielle que nous évoquions précédemment. In : *Sinn und Form*, 14 (1962), H. 2, p. 322.

d'objectifs impérialistes, d'un affairisme immonde ou encore de la recherche du sensationnel.⁴³

Mais comment distinguer entre une œuvre humaniste et une œuvre antihumaniste ? Ce flou définitionnel voulu permet évidemment à la censure de s'exercer en toute liberté et de manière arbitraire.

1.2.2. Une approche utilitariste de la culture

Finalement, le dévoiement idéologique du concept d'héritage culturel n'est pas étonnant, dans la mesure où la littérature est conçue comme une arme au service de la politique. Aussi, dans ces mots d'une doctorante est-allemande, prenant à son compte la ligne officielle du SED, l'héritage culturel est mis en relation avec les notions d'efficacité et de productivité :

Le caractère exemplaire de l'héritage ne réside pas pour nous dans un impératif catégorique immuable qui traverserait les siècles, ni dans une positivité ou une négativité morale abstraite, mais dans sa potentialité de devenir à nouveau productif pour la société.⁴⁴

Au premier abord, cette définition semble sensée, dans la mesure où est rejetée toute approche épigonale de l'art, toute attitude qui vise à imiter l'art des siècles passés et à en idéaliser la valeur simplement parce qu'il est passé. Mais on se rend compte qu'elle occulte une question fondamentale : qui définit ce qui est productif et ce qui ne l'est pas ? Or, ce n'est ni la société, ni la classe ouvrière ou paysanne, ni l'intelligentsia est-allemande qui a ce pouvoir, mais bien le SED et son système de censure et de répression tentaculaire⁴⁵. Dès les premières années de construction de la RDA s'opère un glissement subtil, mais abusif, du concept d'utilité politique à celui de vérité : tout ce qui est utile à la consolidation de l'État est nécessairement et intrinsèquement vrai. Dès lors, il n'y a plus de place pour la multiplicité des perspectives et des points de vue. On assiste au dévoiement de termes et concepts marxistes que l'on contraint dans un corset idéologique totalement factice. L'héritage culturel est alors définitivement asservi à l'idéologie.

⁴³ « *Programmerklärung des Ministeriums für Kultur* », in : *Sinn und Form*, 6 (1954), 2. H., p. 308 et 314. « *Wo die Volkskunst lebt und blüht, ist kein Platz für eine antihumanistische Kunst. Wo deutsche Menschen in ihrer Muttersprache ihrem eigenen nationalen Empfinden Ausdruck geben, ist den Einflüssen amerikanischer Kulturzerstörung, dem Kitsch, dem Schund den Boden entzogen. [...] Wenn von der humanistischen Kultur anderer Völker gesprochen wird, so ist damit bereits die Grenze gezogen gegenüber der Propagierung von Werken, die imperialistischen Zielen, übler Geschäftemacherei und Sensationshascherei dienen.* »

⁴⁴ Dorothea Gelbrich, *Antikerezeption in der sozialistischen deutschen Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts: Die Begründung einer neuen Rezeptionstradition im lyrischen Schaffen Bechers, Brechts, Maurers und Arendts*, Leipzig, Dissertation Karl-Marx-Universität, 1974, p. 3. « *Der Vorbildcharakter des Erbes besteht für uns nicht in einem statisch über die Zeiten hinwegreichenden kategorischen Imperativs, nicht in einer abstrakt moralischen Positivität und Negativität, sondern in seinen Potenzen, erneut gesellschaftlich produktiv zu werden.* » La thèse de Dorothea Gelbrich d'où est tirée la citation nous livre des informations capitales sur ce qu'était la position des universitaires et des critiques littéraires proches du pouvoir sur l'héritage culturel.

⁴⁵ Pour une description précise du système de la censure qui se met en place en RDA à partir de 1951, on peut consulter l'article de Joachim Lehmann « Vom 'gesunden Volksempfinden' zur Utopie: Literaturkritik der DDR im Spannungsfeld von Zensur und Literatur », in : *Literatur in der DDR. Rückblicke, op. cit.*, p. 117-126.

1.2.3. Un concept au service de la lutte idéologique : approche chronologique

Le statut et la délimitation de l'héritage culturel ont bien sûr évolué tout au long de l'histoire de la RDA et on constate une émancipation progressive certaine. Il faut rappeler ici que la question de l'héritage culturel soulève également le problème de l'autonomie de la littérature. Les débats nombreux et passionnés qui eurent lieu au cours des quatre décennies d'existence de la RDA, prioritairement dans le domaine poétique d'ailleurs, montrent qu'il ne s'agissait pas uniquement d'une question de perpétuation de traditions littéraires. Choisir d'exclure complètement certains mouvements littéraires de l'héritage culturel revient en effet à rejeter l'idée d'une autonomie de la littérature et à la subordonner au champ du politique. Dans cette vision, la littérature doit être modelée, encadrée et guidée par le politique. À l'opposé de cette approche, des écrivains comme Stephan Hermlin et Fritz Mierau défendent l'indépendance et l'unité de la littérature qui n'a pas, selon eux, à être découpée en différents mouvements plus ou moins adaptés aux objectifs de la littérature socialiste :

Il n'y a pas de séparation entre tous les courants littéraires possibles et ce que nous appelons la littérature socialiste : la littérature est un seul courant.⁴⁶ Au vu de la complexité de ces transitions [entre les mouvements littéraires, C.F.], les théories sur des « lignes dans l'héritage » sont vouées à l'échec. Car il ne s'agit pas de lignes mais de réseaux de questionnements, de rapports, de luttes.⁴⁷

Cette approche, défendue par la plupart des grands écrivains de RDA, ne trouvera une certaine résonance auprès de la critique littéraire et du milieu universitaire qu'au cours des années soixante-dix, comme en témoigne l'article de Manfred Starke publié en 1975 dans *Sinn und Form*, d'où sont tirées les citations précédentes.

Nous souhaitons proposer, dans cette partie, une approche chronologique synthétique de l'évolution du concept d'héritage culturel avant de revenir plus en détail sur les différentes périodes que nous aurons distinguées.

Évidemment, on peut reprocher à cette chronologie synthétique d'être trop sommaire et de caricaturer les avis en présence, mais elle a le mérite de mettre en avant des phases qui correspondent également à l'évolution du regard porté sur les mythes antiques et bibliques, comme nous le verrons plus loin. Pour être plus précis, il faut néanmoins souligner qu'il existait encore une troisième voie dans les années cinquante, celle du réalisme socialiste, qui réduisait l'héritage culturel à la littérature révolutionnaire-prolétarienne, éventuellement à la littérature « bourgeoise de gauche » des XIXe et XXe siècles (dont feraient partie des auteurs comme Heine, Heinrich Mann, Erwin Strittmatter...) tout en rejetant tout courant moderne, c'est-à-dire l'expressionnisme, le surréalisme, le mouvement décadent... Il s'agit là de la position de nombreux politiciens de la culture et critiques littéraires, qui prône la ligne « Heine-Weerth-Weinert », du nom des trois auteurs « progressistes » distingués dans l'héritage culturel comme des modèles incontournables pour tout jeune écrivain socialiste.

⁴⁶ Stephan Hermlin, cité par Manfred Starke, « Zu den Literaturdebatten der letzten Jahre », in : *Sinn und Form*, 27 (1975), H. 1, p. 184. « Es gibt keine Mauer zwischen allen möglichen Literaturen und dem, was wir sozialistische Literatur nennen: die Literatur ist ein Strom. »

⁴⁷ Fritz Mierau, cité par Starke, *ibid.* « Angesichts dieser schwierigen Übergänge versagen Erbe-'Linien'-Theorien. Denn nicht um Linien handelt es sich, sondern um Felder von Fragestellungen, von Verhältnissen, von Kämpfen. »

1949-1956

L'opposition entre les deux groupes pro-Lukács et pro-Brecht dans les années cinquante tourne rapidement au pugilat idéologique entre des clans qu'on peut désigner, comme c'est le cas dans la littérature critique de RDA, par les termes d'« Anciens » et de « Modernistes » ou d'« Avant-gardistes ». Chaque groupe assure tirer sa légitimité du communisme, les uns du léninisme, les autres du marxisme. Les défenseurs de Lukács se fondent sur la déclaration de Lénine rappelant que :

La culture du prolétariat doit former la continuité logique de la somme des connaissances que l'humanité a acquises sous le joug de la société capitaliste, de la société de propriétaires terriens, de la société de fonctionnaires.⁴⁸

Les défenseurs de Brecht, quant à eux, avancent la légitimité de la rupture en s'appuyant sur une citation extraite du *Manifeste du Parti communiste* :

La révolution communiste est la rupture la plus radicale avec les rapports de propriété traditionnels ; rien d'étonnant à ce que, dans le cours de son développement, elle rompe de la façon la plus radicale avec les vieilles idées traditionnelles.⁴⁹

D'après Manfred Starke, Lukács part du principe que Marx et Engels n'avaient que peu d'estime pour les philosophes et écrivains de leur temps pour justifier le fait que les communistes ne devraient pas se préoccuper des auteurs du tournant du siècle et du XXe siècle, qui n'arrivent pas à la cheville d'un Cervantès, d'un Goethe ou d'un Balzac⁵⁰. Très vite, le débat tourne au règlement de compte politique entre les « dogmatiques » d'une part et les « opportunistes » d'autre part.

Le fait est que la rigidité des représentants des deux groupes, leur condamnation à l'emporte-pièce de mouvements littéraires, modernes ou anciens, ont longtemps bridé la progression de la littérature et de l'art en général en RDA. Ainsi, Wolfgang Harich, un des partisans les plus emblématiques de la conception de Lukács, dénonce avec force dans le domaine théâtral la « manie se développant comme une épidémie de retravailler les œuvres traditionnelles », le marécage de plus en plus profond « qui va finir par balayer de nos scènes un classicisme non remanié, tiré directement à sa source⁵¹ ». Ce genre de déclaration enflamme les partis, les avant-gardistes (Brecht) reprochant alors aux dogmatiques (Lukács) de ne pas comprendre la réalité du monde qui les entoure, de fuir leurs responsabilités et d'idéaliser la littérature. Si cette appréciation est sans doute caricaturale, il n'en demeure pas moins vrai que certains défenseurs du classicisme, dont Wolfgang Harich, Helmut Holtzhauer, Hans-Heinrich Reuter ont par moment des positions réactionnaires vis-à-vis de la littérature moderne. Voici une citation de Hans-Heinrich Reuter, qui dénonce des traits décadents chez Brecht et consorts :

⁴⁸ W. I. Lenin, *Die Aufgaben der Jugendverbände*, in : *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, vol. 5, Berlin, Dietz Verlag, 1970 sqq., p. 684. « Die proletarische Kultur muß die gesetzmäßige Weiterentwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die sich die Menschheit unter dem Joch der kapitalistischen Gesellschaft, der Gutsbesitzergesellschaft, der Beamten-gesellschaft erarbeitet hat. »

⁴⁹ Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du Parti communiste*, Paris, Mille et une nuits, 1994, p. 41.

⁵⁰ Manfred Starke, « Zu den Literaturdebatten der letzten Jahre », in : *Sinn und Form*, 27 (1975), H. 1, p. 190-191.

⁵¹ *Id.*, p. 195 : « Wolfgang Harich [...] sprach von der 'epidemisch um sich greifenden Manie, Überliefertes zu bearbeiten', ja, von einem immer höher steigenden Sumpf, 'der unbearbeitete, frisch vom Faß gezapfte Klassik von unseren Bühnen bald verdrängt haben wird'. »

Une once de pornographie par-ci, une bonne dose de cynisme par-là... On retrouve même des traits de snobisme – le stigmate de tout mouvement avant-gardiste, qui incline à confondre la révolte destructive avec la révolution constructive.⁵²

De la même manière qu'il y a des dissensions au sein du groupe défendant Lukács, le camp brechtien n'est pas à l'abri non plus de divergences de points de vue, notamment entre ceux qui souhaitent réellement toute rupture avec la littérature passée et ceux qui, à l'instar de Brecht, ne sont pas opposés à une réappropriation efficace de l'héritage culturel. Les premiers se retrouvent tout à fait dans la politique culturelle proclamée à Bitterfeld en 1959.

1956-1971

Ainsi est tentée dans les jeunes années de la RDA l'expérience impossible d'une culture totalement nouvelle, inspirée par le quotidien de la population ouvrière et agricole et dédiée aux impératifs révolutionnaires. Plus précisément, ce n'est pas la culture prolétarienne révolutionnaire qui est nouvelle, mais la volonté de l'imposer comme modèle unique de la culture socialiste. En effet, le réalisme socialiste trouve ses racines dans l'art prolétaire révolutionnaire qui se développe dans les années vingt en Allemagne. La République de Weimar voit alors fleurir une littérature ouvrière, qui a pour particularité d'être écrite par les travailleurs eux-mêmes et non par des écrivains de métier. Certains bien sûr disposent d'un réel talent et se distinguent rapidement de leurs camarades : citons Hans Lorbeer, Emil Ginkel, Willi Bredel et Hans Marchwitza. Cette littérature prolétarienne s'attache d'un côté à retracer le quotidien difficile des ouvriers et, d'un autre côté, se place sous le signe de la lutte contre l'injustice sociale, voire contre le capitalisme pour les écrivains plus politisés. Mais la littérature et l'art prolétarien révolutionnaire en restent à leurs premiers balbutiements sans jamais connaître un véritable succès⁵³. C'est pourquoi le Ministère de la Culture de RDA souhaite dans un premier temps imposer le réalisme socialiste aux artistes comme ligne directrice. L'héritage culturel auquel il est fortement conseillé de se référer se résume alors à l'art prolétarien révolutionnaire que nous venons d'évoquer mais aussi à celui d'autres pays, l'Union soviétique en tête.

Nous allons évoquer à présent le sujet de la politique culturelle engagée à Bitterfeld, un sujet dont nous savons qu'il est devenu un lieu commun de la recherche sur la RDA, mais dont nous ne pouvons que difficilement faire l'économie, étant donné l'impact qu'a eu cet épisode sur la littérature des années soixante. La conférence de Bitterfeld en avril 1959 pose les premiers jalons d'une nouvelle politique culturelle, qui est conçue comme subordonnée à l'économie. Les écrivains doivent soutenir la construction de l'État socialiste en s'attachant à la description réaliste du secteur économique, de la vie des travailleurs, et participer par leurs écrits laudatifs à la prospérité du pays. Lors de cette conférence, les écrivains sont appelés à décrire les grands événements de l'époque et à effacer la séparation qui existe entre l'art et la vie. Le slogan « Ouvrier, prends la plume » (« Greif zur Feder, Kumpel »), créé

⁵² Cité par Starke, *op. cit.*, p. 198 : « Ein Tropfen Pornographie hier, ein reichlicher Schuß Zynismus da... Auch der snobistische Einschlag – Stigma noch jeder avant-gardistischen Bewegung, die dazu neigt, destruktive Revolte mit konstruktiver Revolution zu verwechseln – fehlt nicht. »

⁵³ Voir à ce sujet l'article de Alfred Klein, « Prometheus 1925: Revolutionäre proletarische Lyrik und kapitalistischer Alltag », in : *Sinn und Form*, 22 (1970), H. 2, 1970, p. 358-359. Alfred Klein pense que la Ligue des écrivains révolutionnaires (« Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller ») a contribué à l'échec de l'art prolétarien révolutionnaire sous Weimar, en concentrant son intérêt sur le champ thématique de l'entreprise (« Betrieb »), ce qui a entraîné un appauvrissement de la littérature révolutionnaire, et en incitant les ouvriers écrivains à se surestimer et à se contenter d'une littérature de qualité moyenne.

à partir du discours d'un représentant des travailleurs à la conférence, résume assez bien les directives données à Bitterfeld. Les ouvriers et les travailleurs agricoles sont invités à participer à des séminaires d'écriture, à prendre eux-mêmes la plume, à rapporter les luttes quotidiennes et les progrès réalisés et à accéder, par leur travail d'écriture, à la culture. À l'inverse, on encourage les auteurs à travailler dans des usines ou des fermes pour y étudier les conditions de travail, afin qu'ils puissent les transposer littérairement. L'héritage artistique des siècles passés semble donc de peu d'importance dans cette deuxième phase.

Le domaine littéraire est alors caractérisé par deux tendances complémentaires : l'hypertrophie du sentiment nationaliste et la rigidité croissante du joug idéologique sur la culture. Premièrement, on remarque l'hégémonie du *pathos*, cet enthousiasme ampoulé qui caractérise déjà les œuvres de la période précédente, à cette différence près qu'avant 1956, ce *pathos* glorifie souvent l'Allemagne dans son ensemble, car on croit encore à une possible réunification des deux Allemagne sous la houlette du bloc soviétique. À partir de 1956, cette idée semblant de plus en plus chimérique, les deux camps changent de stratégie en affirmant leur indépendance et leur singularité. Du point de vue de la RDA, il faut alors forcer le trait pour se constituer une nouvelle identité en opposition avec la RFA, qui devient dès lors un pays ennemi. Alfred Klein lui-même fait l'aveu du débordement de sentimentalisme et de nationalisme que nous avons évoqué et le rapproche de la nécessité pour la jeune RDA de s'affirmer en tant que nation. Il s'agit d'éveiller un sentiment d'appartenance nationale et d'engagement politique chez un peuple tout juste en train de se remettre de la guerre, dans une période donc peu propice à l'embrasement révolutionnaire.

Deuxièmement, le Parti du SED veut débarrasser la sphère de l'art et de la littérature de ses éléments perturbateurs. Lors du VI^{ème} Congrès du Parti, il pose la lutte pour la pureté de l'art comme une nécessité de premier ordre pour les écrivains. Nonobstant le caractère pernicieux du glissement de sens qui permet aux autorités culturelles de poser l'identité entre pureté artistique et pureté idéologique, dans la mesure où sont impures les œuvres qui critiquent le système socialiste, l'utilisation même du concept de pureté dans l'art se révèle extrêmement problématique. Selon l'écrivain Walter Gorrish, qui se fonde sur les débats menés lors de ce congrès, les formes artistiques impures contaminent le contenu jusqu'à ce que « la forme déformée, le contenu déformé prennent possession de la pensée artistique⁵⁴ ». Il y aurait donc une sorte de perversion insidieuse venue de la forme qui empoisonnerait l'esprit des artistes et de l'art. Ces formes décadentes – notamment toutes les formes d'art abstrait – viseraient à déformer la vision de l'homme, à le rendre aveugle à la réalité, dans le but de lui cacher l'inhumanité de l'ordre capitaliste⁵⁵. Gorrish tombe dans la dénonciation outrancière en allant jusqu'à accuser le monde occidental de ne pas reculer devant le meurtre physique ou moral d'un enfant et en fondant ce comportement barbare sur la déformation de l'image de l'homme. Qu'il fasse référence à un épisode précis au sujet de l'infanticide n'a pas beaucoup d'importance : le type d'arguments qu'il avance, grotesques et caricaturaux, irrationnels et cherchant à horrifier, montre bien l'état d'esprit qui règne alors en haut lieu en RDA. Il s'agit de détourner les citoyens du monde occidental par le dégoût et l'effroi. C'est en ce sens également que le Parti adopte à cette époque

⁵⁴ Walter Gorrish, « Für die Reinheit der Kunst », in : *Neue Deutsche Literatur*, 11 (1963), H. 7, 1963, p. 79.

⁵⁵ *Id.*, p. 80-81: « Gerade das ist die Absicht der dekadenten Formen bzw. der völligen Aufhebung jeglicher Form, die eine der gefährlichsten Mittel darstellt, die Unmenschlichkeit der kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu verschleiern. Der Mensch soll gegenüber der Wahrheit blind gemacht werden. Die volle Wahrheit aber ist die, daß es auf der Welt nichts Schlimmeres gibt, als dem Menschen die Möglichkeit zu nehmen, sich in seinem Nächsten als Mensch wiederzuerkennen. Wohin das führt, beweist der furchtbare Antihumanismus der westlichen Welt, der weder vor dem physischen noch vor dem moralischen Mord selbst eines Kindes haltmacht. Dieses barbarische Verhalten nimmt bereits mit der Deformierung der Form des Menschenbildes seinen Anfang. »

une attitude infantilisante envers les écrivains rebelles pour les faire rentrer dans le rang. Convocations, réprimandes, humiliations et désaveux publics deviennent la règle pour ces trouble-fête.

En fait, les théories développées lors de la conférence de Bitterfeld sont fondées sur une surinterprétation de la pensée marxiste, qui, comme nous le verrons plus tard, ne demande pas de faire table rase de la culture passée, mais de l'intégrer pour pouvoir la dépasser. Au lieu de cela, Bitterfeld encourage une culture créée *ex nihilo*, qui ne pouvait que se solder par un échec. Si des centaines de cercles d'ouvriers, d'écoliers, d'enseignants se forment et accueillent avec enthousiasme l'idée d'une participation à la vie culturelle, les auteurs, en revanche, ne sont que peu nombreux à écrire sur le monde du travail. Un des contre-exemples les plus connus est bien sûr la narration *Der geteilte Himmel* de Christa Wolf, qui connut un grand succès à sa parution en 1963. Même si la seconde conférence de Bitterfeld, en avril 1964, ne revient que partiellement sur la politique culturelle engagée, les écrivains s'émancipent peu à peu de ses directives trop strictes.

1971-1989

La critique est alors bien obligée de prendre en compte cette évolution et c'est ainsi que l'article d'Adolf Endler « Im Zeichen der Inkonsequenz », publié en 1971 dans la revue *Sinn und Form*, marque le commencement, selon nous, de la phase d'ouverture que nous avons évoquée plus haut. Adolf Endler, le mentor et porte-parole des jeunes poètes de l'École saxonne et le théoricien de la nouvelle poésie, y pose la question du rapport entre la littérature, les sciences littéraires et la critique. Son article prend par moments l'allure d'un pamphlet contre la critique littéraire de RDA, qui juge une œuvre sur des critères politiques, sociologiques et littéraires obsolètes. Il reproche aux critiques d'avoir une approche normative, dogmatique et partielle des textes contemporains est-allemands et de s'être complètement coupés des préoccupations des écrivains⁵⁶. En outre, les critiques n'ont selon ses dires aucune connaissance de la littérature mondiale contemporaine, qui est pourtant essentielle à quiconque souhaite comprendre et *a fortiori* « critiquer » la jeune littérature de RDA :

Une germanistique qui mesure encore et toujours la nouvelle poésie à l'aune des positions du classicisme de Weimar et de la poésie prolétarienne-révolutionnaire des années vingt et trente ne peut plus être d'aucune aide en effet à un poète d'aujourd'hui, qui se tient à la pointe de son temps, tout comme en est incapable une germanistique qui sacrifie la poésie prolétarienne-révolutionnaire et le classicisme de Weimar à une « modernité » étroite d'esprit.⁵⁷

Dans ce passage essentiel, Adolf Endler rejette fermement les trois conceptions du rapport à l'héritage culturel que nous avons distinguées au début de cette partie et prône l'ouverture à la littérature mondiale, ce qui indique bien que ce rapport est en train d'évoluer. Si son propos est peut-être un peu caricatural, il n'en demeure pas moins vrai que la critique littéraire déborde trop souvent sur le terrain du politique et qu'elle prend des allures de règlements de

⁵⁶ Adolf Endler, « Im Zeichen der Inkonsequenz: Über Hans Richters Aufsatzsammlung 'Verse Dichter Wirklichkeiten' », in : *Sinn und Form*, 23 (1971), H. 6, p. 1363.

⁵⁷ *Id.*, p. 1366 : « Eine Germanistik, die nur immer wieder die neue Poesie an den Positionen der Weimarer Klassik oder der proletarisch-revolutionären Lyrik der zwanziger und dreißiger Jahre mißt, kann in der Tat keinem Poeten von heute mehr helfen, der auf der Höhe der Zeit steht, so wenig wie eine Germanistik, die die proletarisch-revolutionäre Lyrik einer engbrüstigen 'Moderne' aufopfert. »

compte. Citons à titre d'exemple un passage de l'article de Heinz Czechowski, qui atteste les propos d'Endler sur la subjectivité de la critique littéraire. Czechowski s'en prend au critique Michael Franz qui porte aux nues la poésie de son collègue Dr. Weisbach, tout en dénigrant les travaux des poètes Kunert et Mickel, qui pourtant feront quelque temps plus tard partie des grands noms de la poésie est-allemande...

Il [Michael Franz, C. F.] écrit que : « ce qui est chez Mickel ou encore chez Kunert de l'ordre de l'exception, prend toute son ampleur chez Weisbach. Ses poèmes sont à saisir comme l'expression d'une sensualité émancipée, telle qu'elle n'apparaît chez aucun autre auteur. On n'y trouve pas non plus cette crispation, ce caractère affecté, appliqué qui imprègnent les meilleurs poèmes d'amour de Kunert. Weisbach ne se lamente pas non plus comme Mickel ; ses vers sont masculins, pas féminins comme tant d'échantillons de notre poésie d'amour. »⁵⁸

Il est inutile sans doute de demander qui a déjà lu un seul poème de Weisbach... Au-delà de son aspect polémique, cette citation, prise parmi tant d'autres du même acabit, vaut surtout par la démonstration de l'aveuglement idéologique et de l'ineptie dont témoigne une grande partie des travaux de critiques.

L'article de Manfred Starke que nous avons déjà évoqué confirme cette tendance à l'ouverture face à l'héritage culturel. Starke s'oppose par exemple à une vision réductrice de l'héritage, c'est-à-dire à la condamnation et à l'exclusion de pans entiers de l'histoire littéraire. Mais il faut tout de même apporter quelques restrictions à mouvement d'ouverture aux courants artistiques réprouvés plus tôt. Certes, les écrivains disposent d'une plus grande liberté dans les années soixante-dix et quatre-vingt dans le choix de leurs influences et sources, ce qui se traduit par un gain en qualité considérable de la littérature est-allemande. Des mouvements artistiques tels que le Romantisme, des écrivains considérés auparavant comme des représentants d'une modernité décadente tels que Kafka⁵⁹ et Trakl⁶⁰

⁵⁸ Cité par Heinz Czechowski, « *Es geht um die Realität des Gedichts!* », in: *Sinn und Form*, 24 (1972), H. 4, p. 899. « *So heißt es [bei Michael Franz; C. F.]: 'Was bei Mickel oder auch bei Kunert Ausnahme, das ist bei Weisbach voll ausgeprägt. Seine Gedichte sind wie bei keinem anderen zu nehmen als Ausdruck emanzipierter Sinnlichkeit. Ihnen fehlt auch die Verkrampftheit, Forciertheit, Bemühtheit der besseren Liebesgedichte Kunerts. Weisbach lamentiert auch nicht wie Mickel; seine Verse sind männlich, nicht feminin wie so viele Proben unserer Liebslyrik.'* »

⁵⁹ Le cas de la réception de Kafka en RDA est paradigmatique en ce qui concerne la succession de périodes de « gel » et de « dégel », de durcissement et de détente donc, dans la politique culturelle est-allemande. Ainsi, au tournant des années soixante, Peter Huchel parvient à publier des textes de Kafka dans la revue littéraire *Sinn und Form* dont il est le rédacteur en chef ; en 1962, il fait même paraître l'essai de Ernst Fischer « aliénation, décadence, réalisme », véritable plaidoyer en faveur des classiques de la Modernité Joyce, Proust et Kafka. Mais à la fin de 1962, Huchel ne peut plus tenir sa position et doit démissionner, victime de la politique culturelle restrictive en marche depuis Bitterfeld. En mai 1963, la conférence internationale sur Kafka, qui se tient à Liblice, n'a pour conséquence que le durcissement des positions anti-modernes en RDA, alors qu'Ernst Fischer et Roger Garaudy avaient osé dire que les paraboles de Kafka sur l'aliénation étaient également d'actualité pour les pays du réalisme socialiste. Pourtant, à partir de 1965, les œuvres de Kafka sont une à une publiées en RDA et leur influence se lit clairement dans la littérature des années quatre-vingt, chez des auteurs comme Gert Neumann ou Wolfgang Hilbig.

⁶⁰ La réhabilitation de Trakl, considéré comme écrivain décadent en RDA, est en partie due à l'essai remarquable de Franz Fühmann sur l'œuvre du poète autrichien, *Vor Feuerschlünden: Erfahrungen mit Georg Trakls Gedicht*, qui paraît en 1982. La recension qu'en fait le critique et chercheur littéraire Volker Riedel montre deux choses : l'ouverture de la sphère littéraire à des mouvements critiqués auparavant et la précarité de cette ouverture, alors que nous sommes en 1983, dans la mesure où Riedel est obligé de la défendre, ce qui montre bien qu'elle n'est pas encore la norme. Riedel explique notamment que la division de la littérature en catégories antagonistes était légitime pendant la phase de construction du socialisme, mais qu'elle ne fait plus sens dans les années

reçoivent un accueil plus favorable des critiques. Mais l'approche générale de l'héritage culturel reste dominée par l'idéologie. Ainsi, Starke continue de penser que la littérature est subordonnée aux intérêts matériels et aux intérêts de classe⁶¹. Selon Dahnke, il est incontestable que c'est dans la société socialiste que les traditions culturelles, l'héritage philosophique et littéraire sont les mieux compris et les mieux utilisés. Il s'agit là d'une méthode fréquemment utilisée pour la réappropriation idéologique d'un texte du passé ou d'une idée, d'un événement historique. Il suffit de voir ledit texte dans une perspective historique comme l'expression incomplète (nécessairement incomplète étant donné les structures sociales dans lesquelles vivait l'auteur) d'une vérité à porter à son terme. Dans cet ordre d'idée, les socialistes de RDA sont donc les seuls, de leur point de vue, à pouvoir saisir la vérité contenue dans cet héritage, ainsi qu'à comprendre le passé dans sa vérité historique⁶². Mais qu'est-ce que cette « vérité » du passé ? Existe-t-il une seule interprétation valable de l'Histoire ? Ces assertions plus que douteuses d'un point de vue intellectuel montrent clairement que l'idéologie prend encore et toujours le pas sur l'approche scientifique dans le domaine des sciences humaines et de la critique d'art.

Il nous a semblé nécessaire de brosser ce tableau général, afin de replacer le problème de l'héritage des mythes antiques et bibliques dans le contexte plus large de l'héritage culturel. Nous reviendrons plus précisément sur la réception des mythes antiques et bibliques dans la deuxième partie de notre travail. Auparavant, nous souhaitons centrer notre réflexion sur la question du mythe, de sa définition et de ses attributs.

1.3. Réflexions sur le mythe

1.3.1. Définitions du mythe

Essayer de définir le mythe représente une véritable gageure. Plus on travaille sur le mythe, plus on tente de le circonscrire, et plus il semble se dérober, échappant à toute tentative d'apprivoisement. Ce travail ne prétend donc pas donner une définition du mythe, mais souhaite en présenter certains traits caractéristiques. Dans un premier temps, étant donné le nombre de définitions contradictoires du mythe qui coexistent, le chercheur peut être tenté de se demander si son objet d'étude n'est pas indéfinissable par nature. Mais il s'agit là sans doute d'une solution de facilité à laquelle il ne peut se résoudre, et cette multiplicité définitionnelle cache en fait un certain nombre de caractéristiques fondamentales que l'on peut distinguer. Le mythe repose ainsi sur une structure narrative, à l'instar du conte, sous-genre littéraire qui s'en approche le plus. On peut le représenter rapidement comme une chaîne de péripéties encadrée par une situation initiale et finale stable. Le mythe apparaît également comme variable, dans la mesure où coexistent plusieurs versions d'une même histoire. Hans Blumenberg voit dans ce caractère polymorphe la principale raison de sa survivance à travers les siècles, en ce que la stabilité de son noyau narratif, alliée à sa variabilité, lui permet de s'intégrer dans une tradition puis de la dépasser⁶³.

quatre-vingt, qui doivent défendre la prise en compte de l'ensemble de l'héritage culturel. Volker Riedel, « Gedanken zu Fühmanns Traktat-Essay », in : *Sinn und Form*, 35 (1983), H. 1, p. 222-223.

⁶¹ Manfred Starke, *op. cit.*, p. 187.

⁶² Hans-Dietrich Dahnke, *Erbe und Tradition in der Literatur*, *op. cit.*, p. 14 et 15.

⁶³ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996 (1^e édition 1979), p. 40.

Actuellement, il est communément admis par les mythologues qu'il n'existe pas de version originelle d'un mythe, qui serait la seule à être « vraie »⁶⁴. Chaque mythe peut ainsi être défini comme la somme de ses variantes, qui ont toutes un même degré de validité. Enfin, le mythe est porteur d'une multiplicité de sens potentiels, même contradictoires. Il installe des dichotomies aussi facilement qu'il les annule, il opère des médiations entre des termes apparemment exclusifs. Par exemple, dans son analyse du mythe d'Œdipe, Claude Lévi-Strauss montre que certains éléments traduisent la négation de l'autochtonie des hommes (Cadmos tue le dragon ; Œdipe immole le Sphinx), tandis que d'autres évoquent la persistance de l'autochtonie humaine, c'est-à-dire l'enracinement humain dans le sol maternel (le pied enflé d'Œdipe, les anomalies dans la démarche des Labdacides)⁶⁵. C'est en ce sens que l'on peut parler de la prétention du mythe à la totalité, puisqu'à travers lui et en lui tout est dit. Il n'en est pas pour autant irrationnel car, tout comme le conte, il possède une logique propre, une logique « de l'ambigu, de l'équivoque⁶⁶ », qui s'oppose à celle de non-contradiction des philosophes et des scientifiques. Mais son fonctionnement reste encore *terra incognita* car, selon Jean-Pierre Vernant, il manque aux mythologues un modèle structural pour appréhender cette logique qui ne serait pas celle de la binarité, celle du *logos*. En résumé, si nous voulons établir une première délimitation restreinte, nous dirons que les mythes sont des histoires de tradition orale, variables et polysémiques, inventées par des peuples. En font partie les mythes antiques, grecs et romains, les mythes chrétiens, juifs, nordiques mais aussi amérindiens, indiens etc.

Mais le mythe n'est pas seulement une histoire créée dans des temps reculés et constamment renouvelée, il s'agit aussi d'un mode de la pensée. À l'origine, le mot grec *muthos* désigne « une parole formulée », une idée, une histoire que l'on énonce à voix haute, au même titre que le *logos*, qui renvoie aux diverses formes de ce qui est dit. C'est entre le huitième et le quatrième siècles avant notre ère que les deux termes vont progressivement désigner des pratiques discursives distinctes, puis opposées. Cette évolution trouve son terme avec Platon puis Aristote, qui tous deux assimilent les mythes à des fables merveilleuses, destinées à distraire, et le *logos* au discours sérieux, véridique, rationnel, s'appuyant sur une démonstration argumentée⁶⁷. Dès lors, le mythe est considéré comme allégorique : soit il dit sur un autre mode la même vérité que le *logos*, soit il dit ce qui est autre que le vrai, ce qui échappe au savoir. La césure radicale entre *muthos* et *logos* à laquelle aboutit l'Antiquité classique se perpétuera jusqu'au XX^e siècle, devenant un des fondements de la pensée occidentale. À partir d'Aristote, la notion de mythe acquiert une coloration négative pour devenir mensonge, discours illusoire, irrationnel et donc dangereux pour la raison, comme c'est particulièrement le cas à l'époque des Lumières ou dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec la montée en puissance de la pensée positiviste. Ce n'est guère qu'à l'époque romantique qu'il retrouve un peu de son éclat et de son sérieux, notamment avec Schelling qui, le premier, affirme que le mythe n'est pas allégorique, mais tautégorique, c'est-à-dire qu'il possède un domaine et une langue propres et que ce qu'il

⁶⁴ Certains intellectuels sont persuadés du contraire, comme Christa Wolf, qui affirme que les versions les plus anciennes du mythe de Médée sont celles qui véhiculent la vérité sur ce personnage, celle d'une femme victime de son époque et de la communauté corinthienne, qui en fait un bouc émissaire. Dans ces versions primitives, l'infanticide aurait été perpétré par les Corinthiens. Chez Christa Wolf, le postulat d'une version originelle vraie sert à valider sa thèse selon laquelle le système patriarcal (représenté par les Corinthiens) est à l'origine des maux de l'humanité.

⁶⁵ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 236-239.

⁶⁶ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974, p. 250.

⁶⁷ *Id.*, p. 196-203.

dit ne pourrait être dit autrement. Mais il faut attendre le XX^e siècle avant que le mythe ne devienne un objet d'étude traité avec sérieux et objectivité et qu'il soit reconnu comme mode cognitif valable.

Une des dernières grandes études parues sur le mythe est l'essai de Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*. Blumenberg y présente le mythe comme un moyen de défense de l'homme primitif, isolé et impuissant au cœur d'un monde inconnu et hostile, comme une réaction à « l'absolutisme du réel » (*Absolutismus der Wirklichkeit*)⁶⁸. Chez lui, la dichotomie entre *muthos* et *logos* trouve son terme, dans la mesure où le mythe permet à l'homme de rationaliser son angoisse, qui n'est pas fixée sur un objet, en peur *de quelque chose*, puis de tenter de surmonter sa peur de l'inconnu, de l'indicible en lui donnant un nom, puis une explication. En donnant une signification aux phénomènes, il permet à l'homme d'adoucir l'indifférence cruelle du monde à son égard et d'échapper à l'arbitraire de son existence. Si nous pensons effectivement que le mythe et la raison proposent à l'homme deux façons distinctes d'aborder le monde, de vivre le rapport au monde, nous sommes convaincue qu'elles sont complémentaires et non contraires, et que l'opposition stricte entre raison et mythe n'a plus lieu d'être, dans la mesure où le classement en catégories binaires, qui est déjà un modèle de la pensée raisonnable, est arbitraire, artificiel et dépassé. Comme l'ont montré Adorno et Horkheimer, il nous paraît plus pertinent de considérer ce rapport comme une interpénétration des sphères du mythe et de la raison⁶⁹. En effet, il nous semble que le mythe contient des traits de la pensée rationnelle à partir du moment où il véhicule une logique, même si celle-ci est justement non rationnelle, et qu'il suit une structure précise ; inversement, la pensée rationnelle comporte elle aussi des caractéristiques mythiques, par exemple à travers l'idée qu'il n'existe qu'une seule vérité, la sienne.

Le mythe peut donc être défini de manière plus large comme un mode de la pensée, et donc comme un mode de représentation, car il reflète une des manières dont les hommes voient leur rapport au monde. En ce sens, il peut être considéré comme un mode d'expression spécifique avec son langage, sa pensée et sa logique propres, véhiculés à travers des mythes. Avant de poursuivre cette réflexion sur les rapports entre mythe et langage, nous souhaitons apporter quelques précisions sur le terme technique de « mythe », un outil auquel nous aurons fréquemment recours au cours de cette étude, et sur la méthode structuraliste qui l'a inventé, sur les avantages et les apories de cette dernière.

1.3.2. Apports et apories de la méthode structuraliste : la notion de mythe

Après la Seconde Guerre mondiale, les travaux de l'ethnologue Claude Lévi-Strauss, qui étudient le mythe sous l'angle du structuralisme, vont marquer un tournant essentiel dans l'évolution de la science des mythes. Dans la lignée de Marcel Mauss et de Georges Dumézil, le mythe est perçu comme un système de communication, à la différence que Lévi-Strauss s'appuie sur un modèle de type linguistique, coupé de la réalité contextuelle dans laquelle est perpétué le mythe. Dans son article fondamental « La structure des mythes », Claude Lévi-Strauss analyse celui-ci comme un être linguistique. Il offre selon lui une structure double, historique et anhistorique, qui explique que :

⁶⁸ Hans Blumenberg, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 18.

le mythe puisse simultanément relever du domaine de la parole [...] et de celui de la langue [...] tout en offrant, à un troisième niveau, le même caractère d'objet absolu [que l'idéologie politique ; C. F.].⁷⁰

En outre, il affirme que, de même que la fonction significative de la langue n'est pas liée aux sons isolés, mais à la manière dont les sons sont combinés entre eux, de même le sens des mythes « ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés⁷¹ ». Par conséquent, le mythe est formé de « grosses unités constitutives ou mythèmes⁷² », qui se situent à un niveau supérieur aux phonèmes, morphèmes et sémantèmes. Claude Lévi-Strauss tente ensuite de déterminer les mythèmes constituant le mythe d'Œdipe, en traduisant en phrases les plus courtes possibles l'enchaînement des événements dans la narration. Ces phrases révèlent des relations entre un prédicat et un sujet. Les mythèmes ne correspondent pas à ces relations isolées, mais à « des paquets de relations⁷³ », c'est-à-dire au regroupement des relations élémentaires sous un thème commun. C'est sous la forme de cette combinaison de paquets que les unités constitutives élémentaires acquièrent leur sens, comme les sons acquièrent leur fonction signifiante dans la combinaison des mots. La méthode structuraliste présentée ici permet donc à première vue de prendre en compte la nature synchro-diachronique du mythe par l'analyse des relations élémentaires dans leur succession et par leur regroupement en mythèmes. Cette approche présente de nombreux avantages, dont le moindre n'est pas d'avoir souligné la structure signifiante des mythes, composée d'unités constitutives interchangeable comme dans le conte, et d'avoir institutionnalisé le concept de « mythème », très utile pour la recherche.

Cela dit, la méthode structuraliste achoppe sur de nombreux points. Si la transposition des principes de la science moderne du langage à des domaines extralinguistiques a entraîné des réflexions novatrices sur l'art et la mythologie, elle reste discutable. Ainsi, il semble excessif à Robert Weimann, éminent angliciste de RDA, de dire que des phénomènes sociaux, tels que les systèmes de parenté, les mythes et les religions, sont de *la même nature* que le langage⁷⁴. Quand Lévi-Strauss, Roland Barthes et Lucien Goldmann affirment que le modèle linguistique est le modèle fondamental des sciences humaines, ont-ils en tête qu'il existe autant de modèles linguistiques que de linguistes ? Selon nous, Robert Weimann souligne à juste titre le problème de l'abstraction progressive du concept de communication chez Lévi-Strauss, en prenant pour exemple la comparaison que le philosophe anthropologue fait entre, d'une part, les femmes d'un groupe social qui circulent entre les clans, et, d'autre part, les mots d'un groupe circulant entre les individus⁷⁵. En rejetant des concepts théoriques tels que les sources et la genèse d'une œuvre, en réduisant l'œuvre à un ensemble de signes linguistiques, le structuralisme évacue la dimension historique de la recherche littéraire. L'œuvre est vue dans sa relation avec elle-même, elle se retrouve coupée de l'Histoire, de la praxis, et enfermée dans un système. Certes, cette nouvelle méthode a sans aucun doute fait progresser la recherche en littérature. Elle a

⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, 1958, p. 231.

⁷¹ *Id.*, p. 232.

⁷² *Id.*, p. 233.

⁷³ *Id.*, p. 234.

⁷⁴ Robert Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie: Methodologische und historische Studien*, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1972, p. 314.

⁷⁵ *Id.*, p. 318.

permis de se détacher durablement de la critique universitaire traditionnelle née au milieu du XIX^e siècle, dont les méthodes positivistes réduisaient le texte à l'expression de la biographie de son auteur. Le recentrage sur le texte était donc plus que bienvenu, même s'il a abouti à des abus.

C'est pourquoi Robert Weimann, partisan de la méthode du matérialisme historique en littérature, insiste aussi sur les apports du structuralisme, dont il faut garder selon lui les éléments pertinents, comme le concept productif de structure⁷⁶. Il faut souligner combien cette prise de position était courageuse pour un universitaire de RDA, dans la mesure où les méthodes modernes et les concepts novateurs tels que la psychanalyse, la narratologie et le structuralisme étaient bannis de la recherche par les autorités. On remarque que son ouvrage a été publié au début des années soixante-dix, comme l'essai critique de Franz Fühmann sur les mythes, qui introduit dans la sphère publique les théories de C. G. Jung. C'est en effet au cours de cette décennie que la critique littéraire en RDA connaît les plus grands bouleversements et commence à se remettre en question, comme on l'a vu plus haut.

Il nous semble que Robert Weimann critique avec raison la conception du mytheme proposée par Claude Lévi-Strauss. Ainsi, le regroupement des unités constitutives en « paquets de relations », qui aboutit à des systèmes d'opposition binaires parfaits, est effectué de manière tout à fait arbitraire. Une multitude d'autres « grosses unités constitutives » seraient tout aussi justifiées que celles trouvées par l'anthropologue pour le mythe d'Œdipe. Pourtant, il nous paraît indispensable de garder le concept de « mytheme », qui permet de comparer très aisément différents mythes entre eux ou différentes versions d'un même mythe. En fait, les chercheurs contemporains ont trouvé un compromis, en définissant le mytheme comme une unité constitutive élémentaire et non comme un regroupement de ces unités. Si nous prenons l'exemple d'Œdipe, nous pouvons dire que son mariage avec sa mère constitue un mytheme, alors que l'anthropologue n'y voyait qu'une sous-relation du mytheme « rapports de parenté sur-estimés », au même titre qu'Antigone enterrant son frère, Polynice⁷⁷. Dans la recherche actuelle, les mythes, les unités élémentaires correspondent en fait aux phrases résumant les étapes du mythe, que Lévi-Strauss note sur des feuillets numérotés en suivant la chronologie de la narration mythologique. C'est donc en ce sens simplifié que l'on utilise couramment le concept de mytheme actuellement. Cet outil nous sera fort utile dans la partie analytique de notre étude.

1.3.3. Rapports entre mythe et langage

Comme nous l'avons évoqué, les structuralistes, parmi eux Claude Lévi-Strauss et Roland Barthes, ont défini le mythe comme un langage, voire une parole⁷⁸. Barthes avance l'idée selon laquelle toute chose, tout phénomène peut être dit mythique, à partir du moment où il est objet de discours :

On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme. [...] puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours.⁷⁹

⁷⁶ *Id.*, p. 325-326.

⁷⁷ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 236-237.

⁷⁸ Barthes emploie les deux termes de manière synonymique, ce qui rend parfois difficile la compréhension de ses théories.

⁷⁹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 215.

En guise d'exemple de mythes contemporains, il cite le catch, le cinéma, le Tour de France et le plastique. Le support du mythe n'est donc pas nécessairement un texte écrit ou un récit, il peut être de nature graphique (une photographie, une publicité) ou bien un sport, une matière, un divertissement. Cette définition apparaît rapidement problématique, en ce sens que le concept de mythe chez Barthes devient un véritable fourre-tout, qui va jusqu'à élever au rang de mythe le bifteck-frites⁸⁰. On peut sans doute dire qu'en ce qui concerne le dernier exemple, le sémiologue confond symbole et mythe et qu'un phénomène de mode n'est pas forcément mythique, il s'agit là d'un abus de langage. En fait, la théorie barthienne ne convainc pas car elle gomme la composante narrative du mythe, qui en est pourtant un élément essentiel.

Mais les réflexions de Barthes ont le mérite de poser le mythe comme système, qu'il nomme « système sémiologique second⁸¹ ». Si l'on suit son idée, le mythe est à comprendre comme un métalangage qui se construit à partir d'une chaîne sémiologique préexistante, c'est-à-dire qu'il utilise la langue pour former son propre système. Ainsi, le signe (formé d'un signifiant et d'un signifié) au niveau de la langue devient le signifiant, la forme du mythe, à un niveau supérieur. Cette forme acquiert un sens nouveau (un concept, un signifié) pour former un nouveau signe, qu'est le mythe. Si, à nouveau, on peut critiquer la définition de mythe comme signe car, selon nous, le modèle structural du langage n'est pas transposable au mythe, il est intéressant de penser que le mythe travaille à partir de la matière du langage, qu'il la transforme lors d'une transsubstantiation dont les règles ne sont toujours pas complètement élucidées pour l'instant. Le mythe n'est ni symbole, ni signe, ni parole, ni langage, c'est un mode d'expression qui utilise un langage préalablement constitué et qui véhicule une logique et une pensée propres.

L'idée que le mythe fonctionne comme un mode d'expression nous permet d'établir une dissociation très intéressante entre d'une part, la matière et les outils utilisés (le langage, les mythes...) et d'autre part, le sens, le message du mythe. Ces deux niveaux s'influencent bien sûr mutuellement, et, lorsqu'on analyse un mythe, on ne saurait étudier la forme sans le fond. Mais nous pouvons ainsi comprendre la raison de la confusion fréquente entre religion et mythe : c'est que la religion, cette forme de la conscience dans la terminologie marxienne, peut recourir à l'occasion au mode d'expression qu'est le mythe, c'est-à-dire travailler le réel avec les mêmes outils que le mythe, utiliser sa forme, tout en délivrant un message distinct, qui en appelle à la foi du destinataire. C'est en ce sens qu'il nous semble justifié de parler de mythes bibliques pour les narrations que rapportent les textes sacrés car elles sont de même nature que les mythes antiques, elles en présentent les mêmes caractéristiques, et seule leur fonction diffère, en tout cas à l'époque moderne. Ce système explique également que d'autres formes de la conscience humaine, telles que la morale, la philosophie, le droit ou l'art puissent se parer à l'occasion des atours du mythe, comme c'est le cas avec le mythe du bon sauvage, qui touche aux domaines de la philosophie et de la morale. Selon nous, les formes de la conscience ne constituent pas des catégories imperméables, elles s'interpénètrent au contraire, notamment à travers cet outil, ce système de représentation que constitue le mythe au même titre que les concepts ou les images. C'est ainsi que des mouvements politiques non religieux, tels que le communisme, peuvent avoir recours par moments aux caractéristiques du mythe ou de la religion, sans que cela apparaisse comme contradictoire, puisque le message véhiculé acquiert une nouvelle fonction.

Ces remarques d'ordre général sur la nature du mythe et son mode de fonctionnement nous semblaient nécessaires avant d'aborder la question plus précise des concepts

⁸⁰ *Id.*, p. 77-79.

⁸¹ *Id.*, p. 221.

méthodologiques dont nous nous servirons pour analyser le traitement des motifs mythologiques dans les textes poétiques.

1.4. Observations sur les notions méthodologiques employées

Notre sujet, qui concerne l'intégration des mythes dans la poésie de RDA, met en relation deux systèmes signifiants distincts que sont le mythe et le langage poétique. C'est l'articulation entre ces deux formes d'expression, c'est-à-dire la transformation d'un texte, celui du mythe, par un autre, celui du poème, qui va retenir particulièrement notre attention, une articulation que nous allons étudier sous l'angle de l'intertextualité.

1.4.1. Mythe et intertextualité

1.4.1.1. Implications théoriques de l'intertextualité

Le concept d'intertextualité, fondamental dans notre réflexion, ne saurait être réduit à l'étude critique des sources ou influences d'un texte. Il s'agit bien plus d'un concept complexe, à visée à la fois définitoire et opératoire, c'est-à-dire qu'il sert à définir le texte littéraire et à proposer des outils d'analyse de textes. Ce terme apparaît pour la première fois en France dans l'ouvrage *Sémiotikè : Recherches pour une sémanalyse* de Julia Kristeva, qui cherche alors à traduire la notion de « dialogisme » telle que l'a définie le théoricien russe Bakhtine. Ce dernier comprend par « dialogisme » les différentes modalités selon lesquelles le discours littéraire prend en compte le discours de l'autre, qu'il soit social, intratextuel ou transtextuel, par exemple le rapport entre un narrateur et son destinataire, entre un auteur et son personnage, ou encore entre une œuvre et le monde médiatisé par le biais du discours social⁸². En reprenant cette notion, Julia Kristeva et plus généralement les tenants du structuralisme (Barthes, le groupe *Tel Quel* autour de Philippe Sollers) ont permis de penser l'œuvre comme faisant partie d'un réseau, d'un système de textes, même s'ils ont poussé cette idée à l'extrême, en refusant notamment l'idée que l'œuvre puisse renvoyer au monde, comme nous le verrons plus tard. Le paradigme du réseau est un point essentiel de la nouvelle conception du texte littéraire qui apparaît au début des années soixante. L'œuvre n'est plus vue désormais comme succédant à une autre œuvre selon un axe logico-temporel remontant à l'Antiquité, mais posée comme au cœur d'un réseau, où elle entre en résonance avec d'autres œuvres, dont elle transforme le sens, les déterminant *a posteriori*. Sophie Rabau résume ce changement de paradigme par l'image de la bibliothèque qui remplacerait celle du fleuve⁸³. L'œuvre intertextuelle englobe non seulement tous les textes qui l'ont précédée, mais également tous les textes potentiels auxquels elle pourra donner naissance.

En ce qui concerne notre sujet, nous nous trouvons face à une intertextualité démultipliée, puisque les textes poétiques vont renvoyer à d'autres textes comme dans un jeu de miroirs et que le mythe lui-même est par essence intertextuel, dans la mesure où nous avons vu qu'il était la somme de ses variantes. Dans le cadre de cette étude, il serait

⁸² Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 21 et p. 75-80.

⁸³ *Id.*, p. 44.

difficilement envisageable de prendre en compte l'ensemble des variations d'un mythe à chaque étude de texte poétique. Il est beaucoup plus intéressant d'identifier les variations explicitées ou sous-entendues par le texte, d'étudier les modalités selon lesquelles le texte se les approprie et d'en dégager le sens, car ces transformations ou « transpositions », pour utiliser le terme privilégié par Julia Kristeva⁸⁴, sont toujours signifiantes. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur la définition structuraliste du mythe comme structure anhistorique formée d'un enchaînement de mythèmes ou petites unités constitutives⁸⁵. L'unité du mythème apparaît comme un élément relativement fixe, qui traverse les variations d'un mythe, à travers lequel on peut donc déterminer l'intertextualité et les modalités de sa manifestation au sein du texte poétique, comparer différents textes. Dire qu'il s'agit d'un élément fixe ne signifie pas qu'il ne peut pas être subverti par un auteur, il peut être modifié, voire inversé, mais il restera toujours en arrière-plan le mythème de la structure fondamentale du mythe, à l'aune duquel la transposition pourra être mesurée. Ainsi, dans le troisième poème du cycle intitulé « Orpheus », Günter Kunert inverse certes le mythème fondamental du sauvetage d'Eurydice par Orphée, puisque le héros thrace abandonne délibérément sa femme aux Enfers, mais le sens de ce passage n'est compréhensible qu'à partir du mythème traditionnel, celui de la tentative d'Orphée d'arracher sa femme aux profondeurs infernales. Hans Blumenberg parle en ce sens de la constance de la matière contenue dans le noyau du mythe⁸⁶, qui se révèle indépendante des conditions de lieu et de temps dans lesquelles la variation du mythe apparaît. On peut remarquer que la littérature moderne s'attaque de préférence justement à ce noyau du mythe, qu'elle le transgresse et qu'elle tente parfois de le détruire, mais que la structure fondamentale du mythe subsiste malgré tout, comme imprimée en filigrane dans la conscience collective.

Afin de mettre en évidence les relations intertextuelles, c'est-à-dire les relations de « coprésence » ou de « dérivation » entre un texte A et un texte B, nous aurons recours également aux typologies systématiques définies par Genette dans *Palimpsestes : La littérature au second degré* et par Tiphaine Samoyault dans *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*⁸⁷. Les catégories qu'ils proposent ayant valeur de modèle, nous verrons qu'elles ne correspondent pas toujours à la réalité des textes poétiques, certains pouvant être classés dans plusieurs catégories ou, au contraire, ne relevant d'aucune. Il nous faudra éventuellement pallier ces lacunes. Ces outils d'analyse textuelle nous permettront de répondre en partie à la question du sens et de la fonction de l'intertextualité dans l'œuvre des poètes est-allemands que nous avons sélectionnés⁸⁸.

⁸⁴ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 60. Julia Kristeva propose d'employer le terme de « transposition » plutôt que celui d'intertextualité, trop galvaudé selon elle et compris souvent à tort comme l'étude des sources d'un texte. Par intertextualité – ou transposition – elle entend le remplacement d'un système de signes par un autre au sein d'un texte, changement qui induit la destruction et la reconstruction d'un nouvel ordre théorique, terme que nous explicitons dans les pages suivantes.

⁸⁵ Nous renvoyons à la partie 1.3.2. pour une présentation critique de la notion de mythème.

⁸⁶ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, op. cit., p. 165-166. Le noyau du mythe correspond chez Blumenberg à l'ensemble des mythèmes fondamentaux d'un mythe, qui ne sont pas nécessairement ceux des premières versions, mais ceux qui traversent les siècles, que tout le monde connaît, semblables aux « archétypes » que définit C. G. Jung.

⁸⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 et Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

⁸⁸ Nous avons choisi de détailler ces systèmes méthodologiques au début de la troisième partie, dédiée à l'œuvre poétique de Günter Kunert, afin qu'ils soient immédiatement disponibles au moment où nous les utilisons, dans le souci de faciliter la lecture de notre travail.

Nous souhaitons nous arrêter un instant sur les réflexions théoriques proposées par Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*, dans la mesure où elles nous ouvrent des perspectives intéressantes au sujet du rapport entre le texte et le monde extérieur, social. Les structuralistes révolutionnent l'appréhension du texte littéraire que l'on avait jusqu'alors en posant son immanence – le sens d'un texte ne peut être trouvé en dehors du texte – et sa clôture – le texte est un système qui se suffit à lui-même. Dans cette perspective, le texte ne réfère pas au monde réel, mais au langage, comme l'expose Roland Barthes dans ses *Essais critiques* de 1964 :

***On est ainsi ramené au statut fatalement irréaliste de la littérature, qui ne peut « évoquer » le réel qu'à travers un relais, le langage, ce relais étant lui-même avec le réel dans un rapport institutionnel, et non pas naturel. [...] la littérature, elle, n'a pour rêve et pour nature immédiate que le langage.*⁸⁹**

Si Roland Barthes semble évoquer ici la possibilité d'un rapport médiatisé de la littérature au monde, il insiste quelques lignes plus haut sur l'idée que la littérature crée et constitue son propre « réel », auquel le lecteur accepte de croire dans le cadre du pacte de lecture. Mais ce refus de la « référentialité⁹⁰ », terme que propose Tiphaine Samoyault pour rendre compte du rapport entre le texte et le monde, trouve rapidement ses limites dans la pratique de l'explication du texte littéraire. On comprend dès lors pourquoi les tenants du structuralisme ont donné une telle importance au concept d'intertextualité : il leur permet en effet de contourner les idées de clôture textuelle et d'immanence, en postulant que l'œuvre se trouve au cœur d'un système de textes, qu'ils soient littéraires ou non littéraires, c'est-à-dire sociaux. Le texte est vu comme un travail sur d'autres textes, il établit un dialogue avec eux, ce qui permet de réintroduire de manière détournée la société à l'intérieur du texte, sous la forme des discours qu'elle produit. Sophie Rabau note à ce sujet que :

***l'intertextualité apporte ainsi à la théorie du texte « le volume de la sociabilité », comme l'écrit Barthes, et permet de réintroduire dans les études littéraires une dimension plus directement politique, voire idéologique.*⁹¹**

Le passage par la théorie de l'intertextualité nous apparaît ici comme un subterfuge, qui ne fait finalement que renforcer l'idée que le texte et le monde entrent bien en résonance, même si c'est de façon médiatisée, et que c'est même là le fondement de la littérature. Qu'on soit face à un texte réaliste ou de science-fiction, le sens du texte ne peut être construit par l'auteur ou le lecteur que par une référence au réel constamment maintenue, que le rapport du texte au réel soit d'imitation, de transformation ou d'inversion.

1.4.1.2. L'intertextualité dans la littérature est-allemande

L'originalité de notre étude réside moins dans le choix du sujet – la réception des mythes dans une littérature spécifique – que dans l'approche que nous avons choisie, qui vise à étudier notre objet sous l'angle de l'intertextualité. Après avoir présenté les implications théoriques de ce concept, il s'agit maintenant de s'interroger plus avant sur les conséquences qu'entraîne l'application d'une telle notion au domaine de la littérature de RDA.

⁸⁹ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 264.

⁹⁰ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 75 sqq.

⁹¹ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 22. L'expression de Barthes est tirée de son article « Texte (théorie du) » dans

l'Encyclopaedia Universalis.

Rappelons tout d'abord que l'intertextualité est le phénomène littéraire par lequel un texte renvoie à un autre texte, soit de façon directe, par la citation, l'allusion, et on parle dans ce cas de coprésence, soit de façon indirecte, par exemple en parodiant le texte antérieur, l'hypotexte, procédé que l'on désigne cette fois par dérivation⁹². Nous avons évoqué auparavant l'idée que nous sommes confrontée, dans notre étude, à une intertextualité démultipliée, dans la mesure où l'essence même du mythe est d'être la somme de toutes ses variantes et potentialités littéraires :

L'éternel retour est un mythe, la chose est entendue, mais il est aussi le principe constitutif du mythe dont l'énoncé est toujours réitéré et indéfiniment réactualisé.⁹³

À chaque fois qu'un mythe surgit dans le corps d'un poème, c'est donc un ensemble de textes, toute une mémoire littéraire qui sont réactivés. Cette mémoire se pose, selon Tiphaine Samoyault, comme vague et délocalisée, ainsi, la simple mention du nom d'« Iphigénie » renvoie de façon indissociée à Euripide, Racine, Gluck, Goethe...

L'intertextualité apparaît comme une forme de mémoire, mais textuelle, et doit être de ce fait étudiée dans une double perspective, relationnelle et transformationnelle. Le premier terme renvoie aux liens verticaux, diachroniques, qu'un texte entretient avec des textes antérieurs ; l'analyse de ce type de relations permet de déterminer un rapport à l'héritage littéraire. La seconde perspective consiste dans une approche horizontale, synchronique de l'intertextualité, et définit les rapports de modification réciproque des textes, conçus comme appartenant tous au même corpus indifférencié de la littérature, sans que la notion de datation, d'époque littéraire n'intervienne. On voit l'importance que revêt l'étude du phénomène de l'intertextualité dans un système autoritaire tel que celui de la RDA, dans la mesure où elle entraîne une réflexion très intéressante sur les rapports entre littérature et héritage culturel, entre littérature critique et littérature canonique, entre création littéraire et autorité littéraire. C'est ainsi que l'intertextualité et ses modalités, la façon dont est transmis un héritage et la façon dont il est reçu par les auteurs, peuvent apporter un éclairage sur le mode de fonctionnement de la société est-allemande :

Les pratiques intertextuelles informent sur le fonctionnement de la mémoire qu'une époque, un groupe, un individu ont des œuvres qui les ont précédés ou qui leur sont contemporaines. Elles expriment en même temps le poids de cette mémoire, la difficulté d'un geste qui se sait succéder à un autre et venir toujours après.⁹⁴

À ce stade de notre étude, nous pouvons déjà établir un certain nombre de remarques sur l'intertextualité dans la littérature de RDA. L'étude du concept d'héritage culturel humaniste, menée auparavant, nous permet de dire qu'il existe deux types opposés de mémoire littéraire en Allemagne de l'Est. La première est « la mémoire du temple », véhiculée par les élites politiques, qui commémore, hiérarchise, canonise certains textes littéraires ou auteurs rigoureusement sélectionnés. Si cette « mémoire du temple » semble particulièrement restrictive dans les années cinquante et soixante, elle s'élargit progressivement à partir de la fin des années soixante, sans que soit jamais véritablement remise en cause l'idée que seule

⁹² Gérard Genette distingue coprésence et dérivation, le premier procédé relevant selon lui de l'intertextualité, le second de l'hypertextualité, mais la critique littéraire n'a pas retenu cette distinction et continue de rassembler les deux types de relation entre les textes sous le terme générique d'intertextualité.

⁹³ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁴ *Id.*, p. 50.

une partie de la littérature est valable et doit être transmise. À cette « mémoire du temple » s'oppose la « mémoire de la bibliothèque », des archives, qui collecte soigneusement tout texte et qui est la seule à donner une image véritable de la littérature⁹⁵. Nous souhaitons formuler l'hypothèse que la conception de la « mémoire de la bibliothèque » correspond à celle véhiculée par les écrivains critiques, voire dissidents, qui considèrent la littérature comme un seul grand texte accessible à tous, comme un réservoir dans lequel puiser à l'infini. Les chapitres suivants consacrés aux auteurs particuliers s'attacheront à infirmer ou confirmer cette hypothèse. Remarquons pour l'instant que si l'on applique ces réflexions à la question du mythe, les écrivains qui défendent la « mémoire de la bibliothèque » sont également ceux qui utilisent toutes les variantes d'un mythe, en inventent d'autres subversives, et qui ne pensent pas que le mythe de Prométhée ait atteint son apogée avec Goethe, quel que soit le respect que peut inspirer son œuvre.

Dans ses travaux sur la mémoire collective, Jan Assman va jusqu'à établir un lien entre le type de mémoire considéré et un système politique, la « mémoire du temple » étant présentée comme spécifique d'un système hiérarchisé, la « mémoire de la bibliothèque » comme typique des démocraties. Il nous semble que cette thèse est par trop caricaturale car les deux types de mémoire peuvent tout à fait coexister dans un même système, c'est d'ailleurs le cas, selon nous, en RDA. En effet, s'il existe effectivement une version canonique des mythes défendue par les élites, d'autres versions moins orthodoxes circulent et s'influencent mutuellement, même si la censure veille à les contrôler et à minimiser leur impact.

Selon Tiphaine Samoyault, la littérature appelle la reprise, l'adaptation d'une histoire à un public différent, sa nature est d'être transmise. Si les élites politiques comme les écrivains moins disciplinés s'accordent sur ce point, les conséquences qu'en tirent les deux partis divergent. Pour les premiers, la littérature est pensée comme une succession linéaire d'époques historiques, qui trouve son accomplissement dans la littérature socialiste, la seule à être détentrice de la véritable connaissance des œuvres passées, comme nous avons pu le montrer dans la partie sur la réception des mythes par la critique. Il s'agit d'une vision téléologique de l'évolution de la littérature vers une vérité et une perfection posées comme ultimes. Pour les autres, la littérature constitue un réseau, dans lequel tout est d'égale valeur et peut être transmis au lectorat. Cette conception atemporelle de la littérature met en avant la circularité des liens qu'entretiennent les œuvres entre elles ; les notions d'influence et d'antériorité en sont bannies. Nous pensons que c'est par le jeu intertextuel, que permet le recours aux mythes, que les poètes critiques se placent du côté de la modernité, du côté d'une littérature qui observe à la fois une fonction ludique et critique, en ce qu'elle raconte sa propre histoire, en ce qu'elle se met constamment en scène et se soumet à la transformation, tandis que les tenants d'une idée de la littérature comme succession d'enchaînements historiques et logiques restent les esclaves d'une vision positiviste surannée, qui s'attache à trouver la vérité du mythe dans ce qui a déjà été écrit au cours des siècles précédents.

Le tableau suivant récapitule les deux conceptions de la littérature qui se dégagent des pratiques intertextuelles en RDA :

⁹⁵ Les concepts de « mémoire du temple » et de « mémoire de la bibliothèque » sont empruntés à Aleida et à Jan Assman, qui, dans leur article « Zur Metaphorik der Erinnerung », les exposent comme les deux types de manifestation de la mémoire collective. Nous nous permettons de les modifier légèrement en les appliquant au domaine de l'intertextualité, de la mémoire littéraire, qui est, par ailleurs, une forme de mémoire collective. Aleida et Jan Assman, « Zur Metaphorik der Erinnerung », in : *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, id. et Dietrich Harth (éd.), Frankfurt am Main, Fischer, 1991, p. 13-35.

Position des élites politiques	Position des écrivains critiques
Mémoire du temple, sélection et canonisation de certaines œuvres	Mémoire de la bibliothèque, collection exhaustive et valeur égale des œuvres
Autorité, influence due à l'antériorité d'une œuvre par rapport à une autre	Interaction des œuvres entre elles
Succession d'époques littéraires tournée vers un accomplissement final	Réseau, simultanéité d'œuvres non contemporaines
Rejet des courants et formes « modernistes » comme le surréalisme, défense de la logique et de la linéarité	Légitimité de tous les courants littéraires, modernité et postmodernité poétiques, continuité et discontinuité ⁹⁶
Subordination de la littérature à la sphère économique	Intertextualité comme manifestation de l'autonomie de la littérature, antidogmatisme
Simplification par suppression, à des fins idéologiques, de la nature contradictoire des mythes	Fonction critique et subversive de l'intertextualité, transformation et altération des mythes
Transmission partielle et partielle de l'héritage	Transmission sans restriction, sans interdit

Il nous semble enfin que le succès de la réception des mythes en RDA s'explique en partie par le plaisir et la liberté que procure le jeu intertextuel. L'intertextualité du mythe permet aux écrivains est-allemands de réussir leur entrée dans la modernité, tout en leur laissant la possibilité de conserver une relation privilégiée avec un public relativement large, les mythes faisant partie d'un patrimoine culturel collectif. Comme nous le verrons plus tard, la perspective de la communication avec le lecteur, la fonction de transmission que revêt l'intertextualité restent en effet essentielles pour ces artistes, qui ont ainsi pu échapper à l'aporie d'une intertextualité menée à son paroxysme par exemple chez les surréalistes et les oulipiens :

À ce point généralisée, sans généalogie, sans transmission, sans discours, l'intertextualité ne devient-elle pas aussi, en fin de compte, sans mémoire ?⁹⁷

Cette réflexion nous semble d'autant plus capitale que les formes littéraires particulières que constituent le mythe et le langage poétique sont souvent considérées – à tort – comme très éloignées du monde réel et de ses préoccupations. En fait, ils occupent une place tout à fait centrale dans l'élaboration de la société, comme nous allons le montrer au travers des réflexions de Julia Kristeva.

1.4.2. Thétique et sémiotique chez Julia Kristeva

Dans *La Révolution du langage poétique*, la sémioticienne s'interroge sur les mécanismes entrant en jeu dans ce qu'elle appelle le « procès de la signifiante », c'est-à-dire le processus de constitution du sens, et partant, du langage, dans le cadre de la communication entre un

⁹⁷ *Tiphaine Samoyault à propos de la création oulipienne, op. cit., p. 63. L'auteur reprend à Gérard Genette l'exemple du procédé oulipien qui consiste à réécrire un poème connu, comme « El Desdichado » de Nerval, en remplaçant chaque mot du texte original par le septième mot qui le suit dans un dictionnaire choisi à l'avance, selon l'opération S+7. Queneau propose ainsi : « Je suis le tensoriel, le vieux, l'inconsommé / Le printemps d'Arabie à la tombe abonnée, / Ma simple étoile est morte et mon lynx consterné / Pose le solen noué de la mélanénie ». Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit., p. 61. S'il s'agit là d'une approche très ludique de l'intertextualité, on peut se demander effectivement si cette création uniquement formelle, mécanique, ne tourne pas à vide et ne trouve pas rapidement ses limites en ce qui concerne la question de la transmission au lecteur.**

sujet et autrui, et entre un sujet et la société, mais aussi au niveau de la pratique artistique, et donc littéraire :

Ce que nous désignons par signifiante est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l'échange et ses protagonistes : le sujet et ses institutions.⁹⁸

Selon elle, le sujet et les systèmes signifiants qu'il produit (langage courant, littérature, mythe, langage mathématique...) se fondent sur l'articulation dialectique de deux domaines hétérogènes, le sémiotique et le symbolique. Le sémiotique (ou *chora* sémiotique, terme qu'elle emprunte au *Timée* de Platon) désigne la première phase du procès de la signifiante, une étape présymbolique et préverbale, au cours de laquelle intervient l'ordonnement, l'organisation (non logique) des pulsions de l'individu, des énergies qui circulent en lui selon un certain rythme. Ainsi, Kristeva définit l'origine du langage comme un espace indéterminé, associé au corps maternel, mouvementé mais rythmique, qui précède l'intégration des notions de spatialité et de temporalité. Cette définition ne recoupe pas tout à fait celle de la théorie freudienne de l'inconscient, en ce que la *chora* sémiotique englobe également les rapports du sujet précœdipien aux voix, couleurs, gestes de son environnement immédiat. À cette première étape logique et chronologique succède la phase thétique, expliquée comme une coupure dans le procès de la signifiante. Il s'agit d'une prise de position, d'une proposition, d'une énonciation qui marque le seuil et le passage vers l'ordre symbolique, social. C'est le moment de la signification, au cours duquel le flux sémiotique va se placer en position de signifiant et s'associer à un signifié. Le thétique a donc une nature double (signifiant et signifié) qui rappelle la scission entre l'ordre du sémiotique et celui du symbolique, régi par les lois sociales. Nous pouvons résumer ces réflexions par la figure suivante :

⁹⁸ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 15.

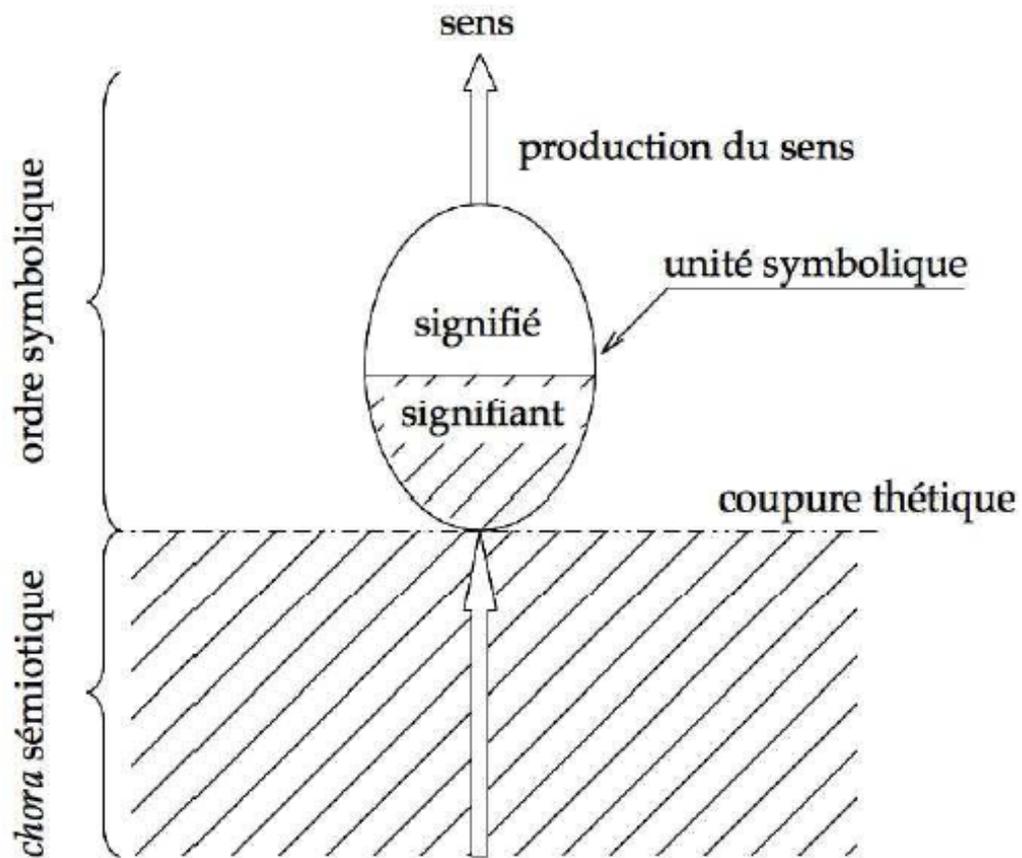


Figure : La production du sens.

Le sémiotique demeure en fait un présupposé indéfinissable dans la théorie de la constitution du sens, puisqu'il correspond à une étape préconsciente du langage et qu'il n'est visible pour nous qu'après la coupure théorique, dans l'ordre du symbolique, mais on peut en deviner les traces dans le discours psychotique et dans l'art, selon des modalités différentes. Car l'art, et particulièrement le langage poétique, en reproduisant le procès de la signifiante, laissent affluer le sémiotique dans le symbolique.

C'est en reproduisant du signifiant – vocal, gestuel, verbal, que le sujet traverse la bordure du symbolique et accède à cette chora sémiotique qui est de l'autre côté de la frontière sociale.⁹⁹

À la différence de la *chora* sémiotique, sous-jacente dans le langage naturel, qui est dépourvue de sens, celle reproduite dans l'art est signifiante, car elle est construite. Plus concrètement, les processus sémiotiques au sein du texte poétique renvoient aux transports d'énergie pulsionnelle repérables dans la structure phonématique (sons, rimes...)

⁹⁹ *Id.*, p. 77.

et mélodique (rythme, intonation). Dans le même ouvrage, Julia Kristeva forge les concepts de phénotexte et de génotexte, le premier désignant la partie du texte qui obéit aux lois de la communication, le second l'ensemble des phénomènes non linguistiques qui échappent à ces lois¹⁰⁰.

La sémiotisation du symbolique ne se produit pas sans danger, dans la mesure où, si le flux sémiotique pulvérise le thétiq ue et s'installe à sa place, s'hypostasiant comme autonome, le sujet bascule dans le discours psychotique. Contrairement à ce qui se passe dans la névrose, l'art, et donc le texte, nécessite le thétiq ue, il le détruit pour en former un nouveau, car sans lui il n'y aurait qu'une destruction sans production de signification. Pour que l'art soit porteur de sens, le thétiq ue doit être maintenu :

De sorte que seul le sujet pour qui le thétiq ue n'est pas un refoulement de la chora sémiotique mais une position assumée ou subie, peut mettre en cause le thétiq ue pour qu'une nouvelle disposition s'articule.¹⁰¹

Ce qui nous intéresse particulièrement dans cette théorie, c'est le fait que le procès de la signifiante tel qu'il est décrit par Kristeva repose sur l'articulation entre le subjectif et le social. Que ce soit dans l'art, dans le sujet ou dans la société, le sémiotique a la capacité de déplacer les limites des pratiques signifiantes, de subvertir les lois symboliques et donc de transformer les systèmes les plus rigides.

Ce procès hétérogène [de la signifiante ; C. F.], ni fond morcelé anarchique, ni blocage schizophrène, est une pratique de structuration et de déstructuration, passage à la limite subjective et sociale, et – à cette condition seulement, il est jouissance et révolution.¹⁰²

La transformation sociale étant indissolublement liée à la transformation individuelle, la pratique textuelle peut donc bouleverser le sujet aussi bien que la société à travers le déplacement des structures signifiantes :

Le procès producteur du texte fait donc partie non pas de telle société assise, mais de la transformation sociale inséparable de la transformation pulsionnelle et langagière.¹⁰³

L'artiste est dès lors vu comme le passeur d'une pulsion asociale, à la fois destructrice et constructrice, dans l'ordre du symbolique ; il donne à la société les moyens de se transformer, et donc de survivre, en laissant le sémiotique filtrer à travers le thétiq ue. Ces réflexions nous paraissent très éclairantes lorsque nous les transposons dans le contexte

¹⁰⁰ *Id.*, p. 83. Signalons que nous ne faisons que résumer les théories kristéviennes, qui sont en réalité beaucoup plus complexes que ce que nous exposons ici. Ainsi, le concept de *chora* sémiotique apparaît comme extrêmement obscur et confus, traversé de contradictions et d'imprécisions, par exemple lorsque Kristeva écrit que la *chora* présymbolique (logiquement et chronologiquement) est soumise en partie aux contraintes imposées par l'organisation sociale, « toujours déjà symbolique » (*op. cit.* p. 25). De la même manière, le concept de « génotexte » ne recoupe pas complètement celui de sémiotique, dans la mesure où il comprend à la fois les processus sémiotiques et ceux qui montrent le « surgissement du symbolique », donc le thétiq ue. Le génotexte ne correspond donc pas à ce qu'on pourrait appeler un inconscient du texte. Du fait de leur flou définitionnel et de leur complexité, les concepts kristéviens ne sont que difficilement manipulables, et c'est la raison pour laquelle nous nous bornerons à utiliser ceux du « sémiotique » et du « thétiq ue », dans un sens simplifié. Ses travaux nous apparaissent avant tout comme un tremplin propre à faire surgir des questionnements originaux et porteurs.

¹⁰¹ *Id.*, p. 49.

¹⁰² *Id.*, p. 15.

¹⁰³ *Id.*, p. 99.

de l'Allemagne de l'Est, où domine, dans le discours officiel, un rapport que l'on pourrait qualifier de « honteux » aux phénomènes de l'ordre de l'inconscient et de l'irrationnel, ces phénomènes que Julia Kristeva présente justement comme salutaires, à la condition d'être canalisés. Au cours de notre travail, nous nous appuyons sur ces réflexions pour penser le rapport entre langage poétique et transformation sociale. Ainsi, à quelles conditions un texte poétique ne fait-il que renforcer l'ordre symbolique en place et à quelles conditions et par quels procédés permet-il de le transgresser ? Notons que notre choix de ne travailler qu'à partir de textes poétiques se trouve renforcé par l'idée que c'est justement dans le langage poétique (et non dans la narration ou dans le métalangage) que l'afflux sémiotique est le plus visible et le plus important.

Terminons ce passage par la théorie kristévienne du langage avec une réflexion sur les rapports entre religion, mythe et langage poétique. Julia Kristeva place le mythe du côté du symbolique, dans la mesure où il s'agit d'un système de représentation qui organise le réel suivant les codes sociaux. Si cette vision est tout à fait valable, du fait de l'importance de la structure dans le fonctionnement du mythe et de sa fonction cohésive au sein d'une communauté, nous pensons que le mythe ne renie pas ses racines sémiotiques, ne serait-ce que par sa logique différente de celle du *logos*, qui fait la part belle à l'irruption et à l'assouvissement des pulsions¹⁰⁴. Julia Kristeva instaure une distinction capitale entre le langage poétique et la religion, distinction que nous pensons devoir étendre au mythe. Selon elle, le langage poétique moderne s'oppose à la religion, où le théique est posé comme base de la pratique signifiante dans un mouvement de rejet du sémiotique.

La mimesis et le langage poétique dont elle est inséparable, tendent plutôt à empêcher que le théique devienne du théologique : que son imposition occulte le procès sémiotique qui le produit, et qu'il engage le sujet ainsi réifié en un ego transcendantal à ne se déployer que dans le système de la science ou de la religion monothéiste.¹⁰⁵

Elle qualifie la science et le dogme de « doxiques¹⁰⁶ », en ce qu'ils refoulent les racines sémiotiques de la *doxa*, élevant le théique au rang de croyance d'où part la quête de la vérité. Kristeva entend par là que la religion et la science postulent la monosémie de la position, du jugement produit par la phase théique : seule une chose est vraie dans ce système, et non son contraire. S'élabore alors tout un système d'idées vraies duquel on ne pourra plus dévier, à moins de basculer dans le faux. Le langage poétique au contraire, fondamentalement polysémique, s'attaque à la monosémie doxique et devient l'ennemi potentiel de la religion.

Non pas critique de la théologie, mais son ennemi interne/externe, qui en a reconnu la nécessité et la prétention. C'est dire que le langage poétique et la mimesis peuvent apparaître comme une démonstration complice du dogme, et on sait l'utilisation qu'en fait la religion ; mais ils peuvent aussi en faire fonctionner le refoulé, et alors, d'écluses pulsionnelles qu'ils étaient à l'intérieur de l'enceinte sacrée, ils deviennent les contestataires de sa pose. Ainsi le

¹⁰⁴ C'est d'ailleurs ce que dit Julia Kristeva lorsqu'elle affirme que le sujet comme les systèmes signifiants qu'il produit fonctionnent selon la double modalité du sémiotique et du symbolique. Il ne s'agit pas ici d'une contradiction interne à son raisonnement : Kristeva défend l'idée que, à l'instar de la religion et de la science, le mythe refoule, renie le processus de production de la doxa théique et donc l'étape sémiotique.

¹⁰⁵ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 58-59.

¹⁰⁶ *Ibid.* Par « doxa », Kristeva désigne une opinion qui se transforme en norme.

procès de la signifiante que ses pratiques dépliant dans sa complexité, rejoint la révolution sociale.¹⁰⁷

Ce passage se révèle être tout à fait capital pour notre réflexion car il souligne la double potentialité du langage poétique, comme soutien de la *doxa* ou germe de la contestation sociale. Nous sommes convaincue du fait que le mythe, par son aspect polysémique, se caractérise également par cette dualité, ce que Julia Kristeva sous-entend d'ailleurs dans la citation suivante :

[...] si le mythe d'abord, la religion ensuite visent à le justifier [l'ordre symbolique ; C. F.] en élaborant un système complexe de relations et de médiations, tout en réfutant cet interdit par le fait même qu'ils se produisent, varient et se transforment ; la poésie – la musique – la danse – le théâtre – l'« art » désignent d'emblée un pôle opposé à l'interdiction religieuse.¹⁰⁸

Mais la potentialité subversive du mythe, découlant de sa nature polymorphe et polysémique, est présentée par Kristeva presque comme si elle se faisait à contrecœur et à l'insu du mythe, alors que nous pensons que c'est là une de ses fonctions essentielles¹⁰⁹. Cohésion et rupture transgressive nous paraissent être deux modalités intrinsèques du mythe de valeur égale.

L'exposition de ces préliminaires théoriques a pour objectif de mettre en place le cadre réflexif dans lequel se déroulera l'étude analytique des textes poétiques est-allemands. C'est au travers du concept d'intertextualité que nous étudierons le rapport du texte poétique à d'autres textes suivant un axe diachronique (différentes variations d'un mythe par exemple), ainsi que l'intégration du mythe dans le corps du texte poétique suivant un axe synchronique. À cet effet, comme nous l'avons évoqué plus haut, nous aurons entre autres recours aux outils proposés par Gérard Genette et Tiphaine Samoyault. Notre approche visera donc à déterminer les modalités du processus intertextuel ainsi que ses fonctions. En outre, nous nous attacherons à replacer le texte poétique au cœur du contexte historique et social est-allemand auquel il est, selon nous, nécessairement relié, contrairement à ce qu'ont pu affirmer les structuralistes. C'est en ce sens que nous souhaitons étudier dans quelle mesure le mythe est ou non le porteur d'une pulsion sémiotique asociale, transgressive, propre à nourrir la contestation sociale et à subvertir la *doxa*, autrement dit l'opinion d'un groupe politique (véhiculée par le SED) posée comme normative.

Par ailleurs, nous nous permettrons, dans la suite de ce travail, d'utiliser les concepts kristéviens du « sémiotique » et du « thétique » dans un sens simplifié. Le « sémiotique » renverra dans notre étude à la sphère pré-civilisationnelle, c'est-à-dire à celle pré-langagière du corps, de l'inconscient, des pulsions. Elle ne correspond pas tout à fait au « ça » freudien, car elle englobe également l'individu, l'ego, par opposition à la société. Nous emploierons le concept de « thétique » pour désigner les structures sociales symboliques posées comme normatives, c'est-à-dire que nous ne prenons pas en compte le fait que chez Kristeva, le thétique n'est pas forcément doxique. Dans notre utilisation du terme, le « thétique » fera référence à la fixation définitive du sens, qui pose comme doxiques les structures sociales que sont les lois juridiques, le langage et ses codes syntaxiques, le discours politique

¹⁰⁷ *Id.*, p. 61.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 78.

¹⁰⁹ Ainsi, dans sa typologie des pratiques signifiantes, Julia Kristeva classe le récit mythique dans la catégorie de la narration, dans laquelle les décharges pulsionnelles sont limitées et ne traversent presque pas le thétique (*op. cit.*, p. 87)

officiel, religieux, idéologique, les lois morales... Si l'on veut, le « thétique » est, pour nous, synonyme d'autorité, de canon, de dogme, de loi, selon les domaines envisagés.

1.5. État de la recherche

Cette cinquième sous-partie se consacre à l'analyse de la littérature critique traitant du problème de la réception du mythe dans la littérature de RDA. Nous avons choisi de classer les articles, les essais et les thèses publiés sur ce sujet par ordre chronologique, pour que puisse être dégagée une évolution dans l'appréhension de l'objet de la recherche. Les études globales, comme celle de Volker Riedel, ne seront évoquées que succinctement, car elles s'éloignent trop de la problématique que nous avons définie.

On peut d'ores et déjà proposer quelques remarques à propos du corpus étudié. On observe tout d'abord que la littérature critique n'échappe pas à un certain regard partisan, qu'elle soit est-allemande ou ouest-allemande. Wolfgang Emmerich écrit à ce propos : « Le défaut peut-être déterminant de la recherche sur la littérature de RDA tenait à sa *politisation* protéiforme et généralisée¹¹⁰ ». Bernhard Greiner remarque ainsi que la recherche passe outre aux nouvelles approches méthodologiques (comme la socio-littérature, les méthodes psychanalytique et structuraliste) et aux nouvelles réflexions théoriques (sur le concept de littérature, de fiction, d'herméneutique), ce qui bien sûr lui porte préjudice¹¹¹. Greiner pense que les germanistes qui travaillent sur la littérature de RDA le font par affinité politique ou à cause de la fascination qu'exerce sur eux un système politique contraire à leurs propres convictions. Cette confusion entre l'intérêt pour l'expérience socialiste et l'intérêt pour la littérature a fait oublier que les textes, avant de refléter une situation politique et sociale, étaient avant tout des œuvres littéraires.

Ainsi, les universitaires est-allemands Dorothea Gelbrich et Rüdiger Bernhardt tombent à plusieurs reprises dans le même travers que la censure, qui est d'identifier le jugement politique et le jugement esthétique, comme nous allons le voir. De même, le critique ouest-allemand Heinz-Peter Preußner s'attache à démontrer la perversion idéologique du mythe chez certains auteurs de RDA, sans apprécier la valeur esthétique des textes. En règle générale, la littérature secondaire aborde l'utilisation du mythe sous un angle politique, idéologique, mais très rarement esthétique. Par ailleurs, les études traitent de la réception du mythe soit dans l'ensemble de la littérature de RDA, soit en choisissant les mythes les plus utilisés (Prométhée, Ulysse, Hercule, Cassandre), soit en étudiant quelques auteurs précis (entre autres Christa Wolf, Heiner Müller, Irmtraud Morgner). Seule la thèse de Karl Heinz Wüst se consacre uniquement au genre poétique, mais elle ne traite que partiellement de l'emploi du mythe par les poètes.

-Dorothea Gelbrich :

¹¹⁰ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, op. cit., p. 17. « Der vielleicht entscheidende Pferdefuß der DDR-Literatur-Forschung war ihre umfassende und allseitige *Politisierung*. »

¹¹¹ Bernhard Greiner, *Literatur der DDR in neuer Sicht: Studien und Interpretationen*, 1986. Cité par Emmerich, *ibid.*

La thèse de Dorothea Gelbrich sur la réception de la mythologie dans la poésie de RDA¹¹², publiée en 1974, nous intéresse au plus haut point, car il s'agit de la seule thèse est-allemande traitant ce sujet. Si son travail a le mérite d'affronter une question jusque-là pratiquement ignorée de la critique, il est néanmoins fortement orienté idéologiquement, ce qui explique que nous attachons moins d'importance aux analyses esthétiques de Gelbrich qu'à la façon dont elle les expose. Aussi, nous avons pris le parti de ne pas résumer ses travaux dans cette partie dédiée à l'état de la recherche : nous préférons évoquer son approche dans la partie suivante, lorsque nous discuterons la question de la position des instances officielles de la culture sur le sujet du mythe¹¹³.

-Franz Fühmann :

L'essai de Franz Fühmann intitulé « Das mythische Element in der Literatur¹¹⁴ », paru en 1975, ne traite pas de la réception du mythe dans la littérature de RDA, mais de la nature du mythe en général. Il faut cependant évoquer cette analyse, car elle est sans nul doute connue des poètes que nous évoquerons plus tard. En effet, Fühmann est une figure importante de la scène littéraire en RDA. Cet ancien soldat nazi, envoyé dans une école de dénazification après la guerre, s'installe en RDA en 1949. Dévoué au socialisme, il travaille plusieurs années comme fonctionnaire de la culture, avant de devenir écrivain. Peu à peu, il se fait critique vis-à-vis de l'État et devient le mentor de jeunes écrivains controversés, tels que Wolfgang Hilbig, Uwe Kolbe et Christa Moog.

C'est à partir de 1965 que Franz Fühmann se tourne vers le matériau mythologique, ce qui lui permet à la fois de se libérer d'une conception dualiste et déterministe du monde et d'introduire l'univers du rêve, de l'imaginaire dans ses écrits, dès lors plus réussis d'un point de vue esthétique. *König Ödipus*, publié en 1966, est la première œuvre qui témoigne de ce revirement politique et esthétique. Dans son essai « Das mythische Element in der Literatur », l'écrivain montre que le mythe est proche de la vie, car il en conserve les contradictions, contrairement au conte, fondé sur un système moral de dichotomies, où s'opposent le bien et le mal, la laideur et la beauté...¹¹⁵ Le mythe se réfère toujours à la réalité, tout en ne racontant que des choses irréelles : il possède une fonction pragmatique pour l'homme. En effet, l'individu connaît des expériences subjectives, qu'il ne peut toutefois comprendre que grâce à des comparaisons. De même, ces expériences ne peuvent être partagées avec une autre personne qu'à la condition d'être objectivées dans une comparaison. Or, les comparaisons les plus simples, qui s'imposent d'emblée à l'esprit, sont fournies par les mythes, leurs images très anciennes, lourdes d'expérience. En permettant l'objectivation des expériences individuelles, le mythe constitue le trait d'union entre l'individu et la communauté humaine, entre la vie psychique intérieure et la vie sociale extérieure¹¹⁶.

À première vue, Franz Fühmann ne développe pas une théorie nouvelle du mythe, puisqu'il reprend les réflexions théoriques de C. G. Jung. Cependant, cet essai est d'une

¹¹² Dorothea Gelbrich, *Antikerezeption in der sozialistischen deutschen Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts: Die Begründung einer neuen Rezeptionstradition im lyrischen Schaffen Bechers, Brechts, Maurers und Arendts*, Leipzig, Karl-Marx-Universität, Sektion Kulturwissenschaft und Germanistik, 1974.

¹¹³ Voir le point 2.2.2.3. intitulé « la rédemption du mythe ».

¹¹⁴ Franz Fühmann, « Das mythische Element in der Literatur », in : *Marsyas: Mythos und Traum*, Jürgen Krätzer (éd.), Leipzig, Reclam, 1993.

¹¹⁵ Franz Fühmann, *op. cit.*, p. 410-411.

¹¹⁶ *Id.*, p. 434-444.

grande importance en ce qui concerne la réception du mythe en RDA. En effet, Fühmann est l'un des premiers écrivains à lancer le débat sur l'utilisation du mythe dans les années soixante-dix. Il remet ainsi en question le concept d'« héritage culturel » défendu par la politique culturelle socialiste, selon lequel les auteurs doivent perpétuer dans leurs écrits la tradition du classicisme de Weimar ou celle de la littérature soviétique, et dédaigner les mouvements jugés décadents, formalistes, comme le Romantisme. De plus, en reliant les mythes à la psychologie des profondeurs, au concept d'inconscient collectif, Fühmann a le mérite d'introduire dans le débat littéraire des notions qui sont loin d'être courantes en RDA, même si elles sont déjà présentes, de manière non théorisées, dans les œuvres des poètes que nous allons étudier. L'essai que nous évoquons montre que la réception du mythe en RDA ne va pas de soi, ce qui tend d'ores et déjà à renforcer l'hypothèse d'une méfiance des autorités face à la matière mythologique.

-Rüdiger Bernhardt :

Signalons tout d'abord que les textes principaux auxquels nous faisons référence dans les pages suivantes sont cités en annexe. En 1983 paraît l'ouvrage de Rüdiger Bernhardt intitulé *Odysseus' Tod – Prometheus' Leben: Antike Mythen in der Literatur der DDR*¹¹⁷. Bernhardt se donne pour objet d'étudier les mythes les plus utilisés dans la littérature de RDA, c'est-à-dire ceux d'Ulysse, de Prométhée, d'Hercule, et, dans une moindre mesure, celui de Sisyphe. Il prend surtout en compte la poésie et le théâtre. Bernhardt souhaite d'une part démontrer par ses analyses qu'il y a un processus de distanciation et de rejet progressifs des figures d'Ulysse et de Prométhée. La réception des figures mythologiques, positive au départ, évolue vers une approche très critique, puis vers le rejet du héros. Cette évolution ne concerne ni Hercule, l'allégorie constante du travailleur dans toute sa gloire, ni Sisyphe, qui n'apparaît que dans les années soixante-dix et avec lequel le sujet poétique s'identifie facilement, selon lui. D'autre part, Bernhardt défend l'idée qu'il existe une logique dans la succession des figures mythologiques. Le personnage d'Ulysse, tombé définitivement en disgrâce chez les poètes à la fin des années soixante¹¹⁸, est remplacé par Prométhée¹¹⁹, qui subit un sort semblable avant de céder la place à Hercule¹²⁰ et à Sisyphe.

Les critiques Theo Mechtenberg, Michael von Engelhardt et Michael Rohwasser, dont nous allons parler plus tard, arrivent aux mêmes conclusions que Rüdiger Bernhardt concernant l'évolution de la réception des mythes d'Ulysse et de Prométhée. En résumé, les poètes exilés sous le III^e Reich, parmi eux Becher, Fürnberg, Huchel et Brecht s'identifient à Ulysse. Le personnage mythique symbolise à merveille la douleur de l'exil, mais aussi le rôle marginal de l'intellectuel, qui a le courage de quitter sa patrie pour ses idéaux. Puis, dans les premières années de construction de la RDA, les poètes recourent au personnage d'Ulysse comme aventurier, héros curieux tourné vers l'inconnu. Le poème d'Erich Arendt « Ulysse's weite Fahrt » (1950) illustre parfaitement cette supplantation du héros de Homère, intelligent et avide de retrouver son foyer, par celui de Dante¹²¹. Au cours des années

¹¹⁷ Rüdiger Bernhardt, *Odysseus' Tod – Prometheus' Leben: Antike Mythen in der Literatur der DDR*, Halle, Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1983.

¹¹⁸ Rüdiger Bernhardt, *op. cit.*, p. 52.

¹¹⁹ *Id.*, p. 11.

¹²⁰ *Id.*, p. 13.

¹²¹ Dans le vingt-sixième chant de la *Divine Comédie*, Dante place Ulysse parmi les damnés pour avoir été l'instigateur de la ruse du cheval de Troie et pour avoir fait preuve d'une soif de découverte insatiable. Dante, *Divine Comédie : l'Enfer*, v. 55 sqq. in : *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1965, p. 1046.

soixante, on remarque effectivement une critique progressive d'Ulysse, très marquée dans la pièce *Philoktet* de Heiner Müller mais aussi dans le poème de Karl Mickel « Odysseus in Ithaka » (1966).

On remarque le même processus de détachement progressif envers le mythe de Prométhée. Ce dernier, victorieux des dieux, est une « figure révolutionnaire idéale¹²² ». Sa lutte contre les divinités devient le symbole de la lutte du prolétariat contre les exploités. Par exemple, dans le poème « Prometheus » (1940) de Johannes R. Becher, le Titan représente la force soviétique délivrant l'humanité de l'emprise des anciens dieux (nazisme, capitalisme). C'est l'ambivalence de la symbolique du feu, à la fois force révolutionnaire de la masse, force de production contrôlée, mais aussi instrument de destruction, qui va permettre l'évolution critique de la réception du mythe au cours des années soixante. Dans son poème « Prometheus » publié en 1970 dans le recueil *Wir und nicht sie*, Volker Braun insiste sur le caractère dangereux du feu, mais croit encore dans la domestication du feu socialiste comme moteur de progrès. En revanche, dans le poème « Schwester des Prometheus' », publié en 1979 dans le recueil *Training des aufrechten Gangs*, Braun fait ses adieux au mythe, en dénonçant à travers Prométhée l'immobilisme d'un État de fonctionnaires qui pratiquent l'autosatisfaction.

Cependant, la thèse de Bernhardt de la succession chronologique des mythes entre eux, parfaitement huilée, paraît critiquable. En effet, l'universitaire est-allemand affirme que le mythe d'Ulysse n'est plus utilisable, au début des années soixante, pour exprimer la situation de la RDA, ce qui ouvrirait la voie à Prométhée¹²³. Il cite à titre d'exemple le poème d'Arendt « Odysseus' Heimkehr » de 1962, sorte de contrepoint pessimiste au texte de 1950. Or, selon lui, le statut de modèle de Prométhée est remis en cause dès le poème « Prometheus » (1964) de Georg Maurer, processus radicalisé par Braun ensuite. Le mythe de Prométhée aurait donc connu la grandeur et la décadence en deux ans ? Que faire des poèmes sur Prométhée très positifs, élégiaques, de Becher, Fürnberg, Huchel, parus dans les années quarante et cinquante ? Comment classer par ailleurs les poèmes de Günter Kunert « Nausikaa I » et « Nausikaa II », publiés en 1970 dans le recueil *Warnung vor Spiegeln*, qui ne critiquent pas Ulysse, mais lui donnent un sens nouveau ? Dans ces textes, le je poétique s'identifie à Ulysse, qui célèbre la sensualité et la sexualité, et se livre entièrement aux plaisirs du moment, tout en étant conscient de la vanité de tout espoir, de l'échec de l'utopie :

Nackt kommt dem Ankömmling das andere Geschlecht entgegen: phallisches Blühen, gefördert von der Hitze des Mittags. [...] Leben ist und Tod ist ganz einfach: ein zahnloses Dahocken zum Schluß, den Blick aufs reglose Meer, den Rücken am rissigen Fels, kein Erwarten mehr, kein Hoffen [...].¹²⁴

D'autres poèmes ne cadrent pas avec le schéma proposé par Rüdiger Bernhardt, comme le poème d'Uwe Berger « Prometheus » (1968), qui idéalise la figure de Prométhée et que le critique rejette tout simplement comme inadapté à son temps. Au regard de ces discordances, il nous semble plus conséquent de parler avec Wolfgang Emmerich d'un changement de paradigme dans la réception des héros mythologiques au cours des années soixante-dix. Les figures de la lumière et du plaisir telles qu'Apollon et Aphrodite (fréquents dans la poésie de Georg Maurer) et les fondateurs de la civilisation, Prométhée et Hercule,

¹²² Michael von Engelhardt, *op. cit.*, p. 63.

¹²³ Rüdiger Bernhardt, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁴ Günter Kunert, « Nausikaa II », in : *Warnung vor Spiegeln: Gedichte, München, Hanser Verlag, 1970, p. 30.*

cèdent la place aux personnages ambigus, problématiques que sont Sisyphe, Ulysse¹²⁵, Icare, Dédale et Cassandre, ainsi qu'Orphée et Marsyas, les représentants de l'art au destin tragique¹²⁶. Bien sûr, il ne s'agit que d'une évolution sommairement esquissée, mais qui nous paraît plus conforme à la réalité des textes poétiques. Nous reviendrons plus en détail sur une approche chronologique de la réception des motifs mythologiques dans la poésie est-allemande au point 2.2.4. de notre deuxième partie.

Par ailleurs, Rüdiger Bernhardt porte un regard souvent partial sur les textes. Ainsi, on cite souvent sa critique agressive et injustifiée de la pièce de Stefan Schütz *Odysseus' Heimkehr*, qu'il qualifie d'inutile :

Quand en plus on utilise sur cette île recouverte d'escarres, agonisante, un vocabulaire qui ne correspond pas aux groupes sociaux antagonistes mis en scène, mais qui renvoie clairement à notre présent, la comparaison historique établie par cette pièce d'inutile devient destructrice, ce que l'on ne saurait accepter.¹²⁷

De même, son analyse de la réception du mythe de Sisyphe est sujette à caution. Ce mythe renvoie généralement à l'idée que tout travail, tout effort est dénué de sens. Or, on sait l'importance de l'apologie du travail en RDA, ce qui explique l'irrecevabilité du mythe pour la critique littéraire. Bernhardt tente d'intégrer le mythe dans la littérature socialiste en s'appuyant sur les poèmes « Sisyphos » de Hans Brinkmann (1981) et « Lob des Sisyphus » (1980) de Heinz Kahlau. Il voit dans ces textes l'apparition d'un sens nouveau donné au mythe ; Sisyphe devient le symbole du travailleur qui retrouve le sens de sa tâche, un sens qu'elle n'avait perdu qu'en apparence du fait de sa répétition inlassable :

La jeune génération de poètes trouva en Sisyphe un symbole qui permettait de montrer comment, dans une activité dénuée de sens en apparence, se projettent en réalité la durée et la continuité d'un processus historique qui nous dépasse par ses dimensions.¹²⁸

Au regard des textes eux-mêmes, cette analyse nous paraît témoigner de l'effort dérisoire auquel se livre l'universitaire de concilier des textes qu'il apprécie sans nul doute avec l'exégèse idéologique que lui impose son statut. Remarquons pour conclure que si Bernhardt ne s'attache pas à étudier la valeur esthétique des textes qu'il cite et s'en tient souvent à une analyse du contexte, il a cependant le grand mérite de travailler sur un corpus conséquent et d'être un des pionniers de la recherche sur la réception du mythe dans la littérature de RDA.

-Volker Riedel :

¹²⁵ Par conséquent, la figure d'Ulysse ne disparaît pas de la poésie, comme nous l'avons vu avec les textes de Günter Kunert : elle devient problématique et acquiert un sens nouveau, mais elle n'est pas complètement rejetée, comme l'a affirmé Rüdiger Bernhardt.

¹²⁶ Wolfgang Emmerich, *op. cit.*, p. 374.

¹²⁷ Rüdiger Bernhardt, *op. cit.*, p. 64. « Wenn außerdem auf dieser verschorften, leblos werdenden Insel mit einem Vokabular verhandelt wird, das nicht jenen antagonistischen Gesellschaftsformationen entstammt, sondern deutlich auf unsere Gegenwart verweist, schlägt die Unbrauchbarkeit des Stückes für den historischen Vergleich in eine Destruktivität um, die zurückzuweisen ist. »

¹²⁸ *Id.*, p. 143. « Für die jüngere Dichtergeneration bot sich Sisyphus als Modell an, wie sich in scheinbar sinnloser Tätigkeit nur die Langfristigkeit und Dauer eines großangelegten Geschichtsprozesses niederschlägt. »

Citons rapidement l'ouvrage de Volker Riedel *Antikerezeption in der Literatur der DDR*¹²⁹ paru en 1984, qui propose un catalogue très détaillé des mythes utilisés dans la littérature de RDA. Riedel s'applique à replacer les œuvres traitant de motifs mythologiques dans leur contexte historique et social et à travailler dans une perspective comparative sur des thématiques larges, comme la guerre de Troie. Étant donné l'ampleur de son domaine de recherche, il ne peut qu'avoir une approche globale des textes qu'il cite. Son travail se révèle donc utile pour une vue d'ensemble de la réception du mythe et pour retrouver les occurrences d'un mythe précis, grâce à un index des noms propres très complet. Il faut noter également la parution d'un recueil intéressant en 1996¹³⁰, qui rassemble divers articles et conférences de Riedel sur la réception des mythes en Allemagne de l'Est. Outre des analyses inédites sur les figures féminines privilégiées par cette réception, sur l'héritage de Winckelmann dans les recueils de photographies que publie Erich Arendt sur le monde méditerranéen, ou encore sur la place des mythes dans la poésie de Becher, Riedel pose les jalons d'une approche heuristique de la réception des mythes, à partir du constat de la diversité des disciplines concernées, notamment la philologie, la sociologie, l'histoire et bien sûr la littérature¹³¹.

-Theo Mechtenberg :

Deux articles importants, publiés en 1985 dans les revues ouest-allemandes *L80* et *Deutschland Archiv*, suivent l'ouvrage de Rüdiger Bernhardt. Il s'agit des travaux de Theo Mechtenberg, Michael von Engelhardt et Michael Rohrwasser, déjà évoqués précédemment. L'article de Theo Mechtenberg¹³² reprend en grande partie les thèmes abordés par Rüdiger Bernhardt. Ainsi, son article se divise en quatre parties, qui décrivent l'évolution de la réception des mythes d'Ulysse, de Prométhée, d'Icare et de Sisyphe dans la poésie de RDA. À la différence de Bernhardt, Mechtenberg ne traite pas du mythe d'Hercule, qu'il considère à raison comme peu représenté dans la poésie, et le remplace par Icare. La problématique posée par l'article rejoint celle de Bernhardt, dans la mesure où Mechtenberg se demande si la réception des mythes dans la poésie correspond à un processus de détachement. Comme nous l'avons vu, il arrive aux mêmes conclusions que le critique est-allemand sur Ulysse et sur Prométhée. En ce qui concerne Sisyphe, qui apparaît en poésie dans les années soixante-dix, son analyse diffère de celle de Bernhardt : Sisyphe n'est pas le travailleur qui retrouve le sens caché de sa tâche et de sa vie au moment où il amène le rocher en haut de la montagne. Il voit au contraire en Sisyphe le héros mythologique idéal dans lequel peuvent se retrouver les jeunes poètes comme Uwe Kolbe, qui se sentent perdus dans une société qu'ils n'ont pas choisie.

L'intérêt de l'article de Theo Mechtenberg réside avant tout dans sa réflexion sur la réception du mythe en général dans un État socialiste. Il souligne l'aspect fondamentalement paradoxal de cette réception. D'un côté, la Révolution d'Octobre est vue par les communistes comme la victoire sur le mythe et la croyance, sur l'antiquité et le christianisme, les fondements traditionnels de l'Occident. D'un autre côté, on assiste à une refondation mythique de l'Histoire du socialisme, qui se traduit en poésie par le culte des héros socialistes. Lorsque ces héros sont comparés aux héros mythologiques, le paradoxe atteint son apogée. Dans les années cinquante, on observe une réception positive

¹²⁹ Volker Riedel, *Antikerezeption in der Literatur der DDR*, Berlin, Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR, 1984.

¹³⁰ *Id.*, *Literarische Antikerezeption: Aufsätze und Vorträge*, Jena, Verlag Dr. Bussert und Partner, 1996.

¹³¹ *Id.*, « Forschungen zum Nachleben der Antike als interdisziplinäre Aufgabe », *in* : *op. cit.*, p. 9-21.

¹³² Theo Mechtenberg, « Von Odysseus bis Sisyphos: Zur Rezeption und Brechung mythischer Gestalten in der DDR-Lyrik », *in* : *Deutschland Archiv*, 18 (1985), p. 497-506.

des mythes par les poètes est-allemands, notamment chez Johannes R. Becher et Louis Fürnberg, qui s'oppose à celle de Brecht, beaucoup plus critique. Mechtenberg expose ensuite la position brechtienne sur la question de l'héritage culturel, qui plaide pour une rupture dialectique d'avec la tradition.

-*Michael von Engelhardt et Michael Rohrwasser* :

L'article de Michael von Engelhardt et Michael Rohrwasser¹³³ propose plus une réflexion théorique sur les mythes et leur réception qu'une analyse précise de textes. Les auteurs constatent tout d'abord le succès considérable de la matière mythologique, représentée dans tous les genres littéraires. Cette observation entre en contradiction avec le jugement de la politique culturelle, qui dénonce le mythe comme étant anhistorique, apolitique et opposé aux idéaux de l'*Aufklärung*. Les deux universitaires soutiennent la thèse inverse de la nature politique du mythe : il est « l'arsenal de la politique » et « participe aux controverses visant une légitimation politique »¹³⁴. Plus loin, ils remarquent que fixer le sens d'un mythe, c'est le condamner. C'est ainsi qu'ils expliquent la destitution de Prométhée par Cassandre, le premier ayant peu à peu été réduit au rôle de défenseur acharné de l'*Aufklärung* et donc de la raison, de laquelle la société industrielle se réclame¹³⁵.

-*Karl Heinz Wüst* :

La thèse de Karl Heinz Wüst *Sklavensprache: Subversive Schreibweisen in der Lyrik der DDR 1961-1976*¹³⁶, publiée en 1989, aborde en partie notre sujet. Dans une première partie, Wüst expose les débats qui ont marqué l'évolution du genre poétique et les replace dans le contexte de la politique culturelle officielle. Ensuite, dans une deuxième partie, il étudie le double langage de la « poésie critique¹³⁷ » et les procédés qu'elle utilise pour élaborer une critique de l'État, malgré la surveillance constante des instances de censure. Selon lui, la société de la RDA, caractérisée par un haut degré de politisation et par l'omniprésence d'une politique culturelle qui vise à répandre la culture dans tous les domaines de la société, constitue un sol fécond pour le développement et le fonctionnement des allusions critiques, qui, par ailleurs, ne peuvent atteindre leur but si l'auteur et le récepteur ne partagent pas un savoir commun¹³⁸.

Dans la suite de son travail, Wüst analyse dans l'ordre les formes paraboliques (comparaisons, paraboles, fables et allégories), les allusions (littéraires, historiques et mythologiques), les styles déviants de la norme imposée (Arendt, Huchel) et les microstructures (les métaphores, les ellipses, la polysémie et les dédicaces) comme autant de procédés d'écriture subversifs. Il décrit enfin les thèmes généraux appréciés par la poésie

¹³³ Michael von Engelhardt, Michael Rohrwasser, « Cassandra – Odysseus – Prometheus: Modelle der Mythosrezeption in der DDR-Literatur », in : *L80*, 34 (1985), p. 46-76.

¹³⁴ *Id.*, p. 47 : « Arsenal des Politischen » ; « Teil der Kontroversen um politische Legitimation ».

¹³⁵ *Id.*, p. 75.

¹³⁶ Karl Heinz Wüst, *Sklavensprache: Subversive Schreibweisen in der Lyrik der DDR 1961-1976*, Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 1989.

¹³⁷ *Id.*, p. 1-4. Wüst préfère le concept de « poésie critique » à celui de « poésie politique ». Selon lui, la poésie politique est soit en accord avec le contexte dans lequel elle est écrite, soit critique. Or, la poésie de RDA est une « poésie critique », dans la mesure où elle remet en cause certains aspects du socialisme réellement existant, mais ne rejette pas pour autant toute responsabilité politique, et continue de participer à certains projets définis par la politique culturelle, comme le rôle pédagogique des poètes, du moins jusqu'à la fin des années soixante.

¹³⁸ *Id.*, p. 27.

critique : le rapport de l'homme à la nature, le rejet du concept d'harmonie véhiculé par la poésie de la nature socialiste, la critique de la technologie, une nouvelle conception du travail, la position de l'individu dans le collectif socialiste...

En ce qui concerne la réception du mythe en RDA, Karl Heinz Wüst partage l'avis de Michael von Engelhardt et de Michael Rohrwasser, selon lequel le mythe était vu avec méfiance par les fonctionnaires de la culture. Le problème principal de cette assertion réside dans le fait qu'elle n'est jamais prouvée, seulement pressentie par ces auteurs.

L'analyse proprement dite des allusions mythologiques et de leur portée subversive est plutôt réduite. Wüst ne fait qu'évoquer brièvement les héros Ulysse, Prométhée et Sisyphe à partir de quelques textes poétiques : il cite Erich Arendt et Karl Mickel pour Ulysse, Volker Braun et Mickel pour Prométhée et Günter Kunert, Uwe Kolbe et Christa Alten pour Sisyphe. Il montre en outre que l'utilisation des mythes sert souvent une conception pessimiste de l'Histoire, et il s'en tient pour le reste à la critique des analyses de Rüdiger Bernhardt ou de Hans Koch, qu'il soupçonne avec raison de manque d'objectivité. Certes, étant donné l'ampleur des procédés que Wüst analyse, on ne peut lui reprocher de passer rapidement sur les allusions mythologiques. Cependant, il ne propose pas vraiment de réflexion sur les modes d'intégration du mythe dans le poème et surtout sur les éléments qui permettent de voir dans le mythe un discours subversif.

-Heinz-Peter Preußner :

À l'instar de Michael von Engelhardt et de Michael Rohrwasser, Heinz-Peter Preußner souligne la nature politique du mythe dans son ouvrage *Mythos als Sinnkonstruktion: Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*¹³⁹. En revanche, il considère le mythe comme un moyen privilégié pour construire une idéologie. Il met en exergue deux caractéristiques du mythe : sa propension à produire du sens et à unifier, uniformiser, ainsi que la terreur, la violence latentes qu'il recèle dans sa capacité à produire un discours idéologique¹⁴⁰. Ces deux aspects favorisent l'appropriation idéologique du mythe, son instrumentalisation. Cette position rappelle bien sûr la méfiance que le mythe entraîne à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dans son travail, Preußner ne s'intéresse pas à retracer l'historique de l'évolution des thèmes et motifs mythologiques. Il souhaite montrer, chez les quatre auteurs qu'il a choisis, les mécanismes de sélection qui jouent dans leur réception de l'antiquité et la construction idéologique qui en découle¹⁴¹. Certes, cet ouvrage ne concerne pas directement notre sujet, car il s'appuie sur l'étude d'œuvres romanesques et théâtrales. Mais Heinz-Peter Preußner ne s'en tient pas à une analyse de textes, il propose aussi une approche théorique du mythe et de son utilisation par les auteurs socialistes.

Depuis la *Wende*, Preußner a toujours soutenu la thèse que le discours d'une critique de la civilisation qui se développe en RDA à partir des années soixante-dix contient des éléments idéologiques douteux. Dans son article écrit en collaboration avec Richard Herzinger, il affirme que :

la critique de la civilisation dans la littérature renforce un discours de légitimation qui tente de sauver le noyau de l'utopie socialiste, menacé par la banqueroute du socialisme réellement existant, et elle développe de plus une argumentation qui

¹³⁹ Heinz-Peter Preußner, *Mythos als Sinnkonstruktion: Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*, Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 2000.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 189 : « einheits- und sinnstiftende Funktion » et « Schrecken, der unter dem Ganzen fortexistiert ».

¹⁴¹ *Id.*, p. 2-3.

justifie la perpétuation de l'État socialiste, que son idéologie officielle n'est plus capable de fournir.¹⁴²

Herzinger et Preußner soulignent notamment les affinités entre les discours de Heiner Müller, de Christa Wolf d'une part et d'Oswald Spengler, d'Adam Müller d'autre part. Selon eux, le discours critique sur la civilisation reprend des modèles de pensée conservateurs, comme l'idée de la décadence de la civilisation occidentale, la dichotomie entre culture et civilisation et le ressentiment à l'égard d'une société libérale, fondée sur le phénomène de masse et de la commercialisation à tout va¹⁴³. Il nous semble que les auteurs sur-interprètent ce qu'ils appellent les dérives romantiques régressives et irrationnelles du discours critique sur la civilisation et sur la technologie que développe la littérature de RDA. Le reproche qu'ils font aux écrivains de RDA d'avoir soutenu et stabilisé l'État socialiste par leur discours critique nous paraît exagéré. On peut difficilement nier qu'ils aient, pour certains, attaqué avec virulence le système du socialisme réellement existant et on ne saurait par exemple remettre en cause la sincérité de la critique engagée par les poètes Günter Kunert ou Heinz Czechowski. Nous aurons l'occasion de débattre à nouveau de la question de l'aspect régressif du recours aux motifs mythologiques lors de l'étude consacrée à l'œuvre de Günter Kunert et d'Uwe Kolbe.

Cette parenthèse nous semblait nécessaire pour comprendre l'ouvrage de Heinz-Peter Preußner sur la réception de l'antiquité chez Christa Wolf, Müller, Schütz et Braun. Il faut encore préciser que Preußner ne résume pas le mythe à la représentation de la terreur et de la violence du monde pré-moderne dans lequel il a surgi. En effet, le mythe est également porteur de rationalisation, dans la mesure où il peut construire du sens¹⁴⁴. Mais il diffuse de la peur et il préserve cette peur mythique, originelle, dans notre époque éclairée en la transposant en littérature. C'est cette peur esthétisée, qui découle de la tension entre la terreur contenue dans le mythe et la rationalisation entreprise dans l'acte de transposition littéraire, qui est fonctionnalisée. Preußner affirme que :

même quand le mythe rationalise, il travaille sous le diktat de la totalité, sous la contrainte de la ressemblance et de la création volontaire, voire arbitraire, d'identités de substances.¹⁴⁵

Plus simplement, le mythe lui apparaît comme un instrument idéologique, car il établit des comparaisons arbitraires entre deux éléments qui n'ont rien en commun, qu'il les relie dans une identité créée de toutes pièces, constituant ainsi un système sémantique fondé sur des prémisses fausses. Heinz-Peter Preußner met en évidence, sans doute à juste titre, le danger que représente la manipulation du mythe et la réduction de sa polysémie. Cependant, on peut lui reprocher de ne pas aborder le mythe sous l'angle du jeu et du plaisir, de l'imaginaire, des dimensions qui ont sans nul doute leur place dans les œuvres qu'il analyse. Nous

¹⁴² Richard Herzinger, Heinz-Peter Preußner, « Vom Äußersten zum Ersten: DDR-Literatur in der Tradition deutscher Zivilisationskritik », in : *Literatur in der DDR: Rückblicke*, Heinz Ludwig Arnold (éd.), München, Text + Kritik, 1991, p. 195 : « [...] [dass] die literarische Zivilisationskritik einen Legitimationsdiskurs absichert, der den sozialistischen Utopiekern vor seiner Beschädigung durch den Bankrott des Realsozialismus zu retten versucht und zudem eine Rechtfertigungsargumentation für das Fortbestehen des sozialistischen Staates bereitstellt, die dessen offizielle Ideologie nicht mehr zu leisten vermag. »

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Heinz-Peter Preußner, *Mythos als Sinnkonstruktion*, op. cit., p. 218.

¹⁴⁵ *Id.*, p. 219. « Auch wenn der Mythos rationalisiert, arbeitet er unter dem Diktat des Ganzen, im Zwang der Ähnlichkeit und mit der willentlichen, ja willkürlichen Herstellung von Substanzidentitäten. »

pensons qu'il tombe à plusieurs reprises dans le travers de la dénonciation catégorique, oubliant de cultiver l'ambiguïté propre au mythe.

-Marie-Elisabeth Lüdde :

Dans sa thèse soutenue en 1990 et parue en 1993¹⁴⁶, Marie-Elisabeth Lüdde aborde la réception des motifs mythologiques bibliques dans la littérature de RDA sous l'angle original de la théologie. Au cours des trois premiers chapitres théoriques, elle constate avec raison que les mythes bibliques sont employés par les auteurs comme toute autre matière mythologique, et que la dimension de la foi et du culte est occultée dans cette approche. Elle remarque également que les théologiens ont considéré, à tort, que le mythe était « liquidé¹⁴⁷ » depuis la Seconde Guerre mondiale et qu'il fallait débarrasser l'*Évangile* de ses aspects mythologiques pour en retrouver le vrai sens, qui pourrait alors être accepté par l'homme moderne, rationnel. Cette vision entre en contradiction, selon elle, avec le regain d'intérêt pour le mythe que l'on observe à la fin des années quatre-vingt, qu'elle explique par l'insatisfaction qu'entraîne l'explication du monde par la science. Si ces remarques ont un intérêt indéniable, on peut reprocher plusieurs points au travail de Lüdde. D'abord, les chapitres théoriques proposent avant tout une compilation de citations, certes fort intéressantes, mais qu'elle met rarement en perspective par sa propre réflexion. Par exemple, lorsqu'elle cite le théologien Pannenberg, qui interprète le recours actuel aux mythes dans la littérature comme la recherche nostalgique et anachronique d'une compensation à la conscience moderne sécularisée, elle ne discute pas cette assertion¹⁴⁸. De la même manière, lorsqu'elle s'attache à étudier la réception des motifs bibliques chez Fühmann, Hacks et Hermlin, puis à travers les thèmes du paradis, de Babel et de la croix, elle s'en tient souvent à une description de contenu, sans développer d'outils méthodologiques pour approfondir son étude. Ainsi, elle n'aborde pas la question de la transformation des motifs, qu'annonce pourtant le titre de son travail. Enfin, on remarque qu'il manque une mise en contexte de sa problématique : elle ne replace pas ses interrogations dans la perspective diachronique de l'évolution de la question de la croyance en RDA. Par conséquent, elle ne s'interroge pas plus avant sur le fait que la réception du mythe, antique comme biblique, ne va pas de soi en Allemagne de l'Est, même si elle y fait allusion par moments.

-Bernd Seidensticker et Martin Vöhler :

L'ouvrage *Mythen in nachmythischer Zeit*¹⁴⁹, édité par les universitaires Bernd Seidensticker et Martin Vöhler, rassemble des études monographiques s'attachant à analyser le traitement des mythes chez un auteur particulier, dans une perspective soit globale (ce que fait par exemple la contribution d'Antje Janssen-Zimmermann sur le mythe dans l'œuvre de Thomas Brasch), soit restreinte (comme l'article de Heinz-Peter Preußner sur la reprise du mythe d'Iphigénie par Volker Braun). Les auteurs abordés sont tous contemporains et de langue allemande, avec des profils aussi divers que ceux de

¹⁴⁶ Marie-Elisabeth Lüdde, *Die Rezeption, Interpretation und Transformation biblischer Motive und Mythen in der DDR-Literatur und ihre Bedeutung für die Theologie*, Berlin, New-York, Walter de Gruyter, 1993.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 76. Elle cite à ce propos l'allocution du théologien Wolfhart Pannenberg lors du VI^{ème} congrès européen des théologiens, qui s'est tenu à Vienne en 1987 sur le sujet du mythe. Pannenberg emprunterait lui-même ce terme au théologien Rudolf Bultmann, le premier à s'être intéressé à la question de la dimension mythologique du discours religieux dans la Bible.

¹⁴⁸ *Id.*, p. 79.

¹⁴⁹ Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (éd.), *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2002.

Christoph Ransmayr, Heiner Müller ou encore Hubert Fichte. L'article de Wolfgang Maaz¹⁵⁰ sur l'influence des mythes dans la stylisation de la ville de Berlin chez Günter Kunert a particulièrement retenu notre attention, et nous aurons l'occasion de nous y référer dans notre troisième partie. Au-delà de l'intérêt de chaque étude, le volume propose un panorama remarquable de la réception des mythes dans la littérature contemporaine, qui par ailleurs nous conforte dans la thèse d'une réception spécifique, particulièrement développée en RDA, alors que les auteurs ouest-allemands semblent avoir un rapport plus problématique aux mythes : sur seize auteurs étudiés au total, quatre sont de RFA, quatre d'Autriche et huit de RDA !

Ce bilan détaillé des travaux publiés sur la question de la réception des mythes dans la littérature est-allemande nous permet de constater d'une part que notre sujet a rarement été abordé dans une perspective esthétique, ce que nous souhaitons faire à travers nos études d'auteurs, en nous interrogeant notamment sur les dimensions intertextuelle, moderne et postmoderne de cette réception. D'autre part, nous observons que la plupart des publications datent des années quatre-vingt ; par conséquent, les auteurs n'ont peut-être pas eu la possibilité de traiter le sujet avec tout le recul nécessaire, surtout en ce qui concerne la création poétique publiée au cours de la dernière décennie d'existence de la RDA. Par ailleurs, rares sont les travaux qui s'interrogent sur l'image des mythes véhiculée par le discours politico-culturel officiel, ce que nous nous proposons de faire dans la partie suivante.

¹⁵⁰ Wolfgang Maaz, « Berlin – Kunerts Antike », *ibid.*, p. 229-252.

Deuxième partie : La réception du mythe dans la poésie est-allemande

Dans cette partie, nous souhaitons évoquer la réception du mythe dans la poésie est-allemande du point de vue des autorités culturelles comme du point de vue des poètes, qu'ils soient critiques ou proches du pouvoir. Précisons d'emblée que nous n'utilisons pas le terme de « réception » dans le sens où l'entend l'« esthétique de la réception » développée par Hans Robert Jauss : notre objet d'étude ne porte pas sur l'horizon d'attente du public des œuvres poétiques évoquées. La « réception » du mythe renvoie, dans notre travail, au processus de prise en compte de l'héritage mythologique antique et biblique par les hautes instances de la culture et à l'appropriation créatrice de ce réservoir d'histoires par les auteurs.

2.1. La place du mythe dans la pensée de Karl Marx

Avant d'aborder le sujet de la réception des mythes par la politique culturelle officielle, nous nous proposons de remonter en quelque sorte à la source de cette réception, en déterminant la place du mythe dans les théories philosophiques de Karl Marx. Pourquoi avons-nous choisi d'étudier la pensée de Marx et non celle de Lénine, qui a également pu influencer la politique culturelle ? En fait, si Lénine s'est souvent exprimé au sujet de la littérature russe, rejetant par exemple la radicalité de l'art prolétarien, qui visait à s'affranchir complètement des traditions artistiques des siècles passés, il n'a pas développé de théorie du mythe ni de la civilisation antique, contrairement à Marx.

2.1.1. Marx et la civilisation antique

Il nous semble indispensable de commencer cette partie par l'évocation de la place et de la fonction du mythe dans la pensée de Karl Marx, dans la mesure où la politique culturelle menée en RDA découle en partie directement de l'héritage laissé par le philosophe et qu'elle s'y réfère constamment. Tout au long de sa vie, Marx a mené une réflexion intense au sujet des civilisations antiques, qui le fascinèrent dès son plus jeune âge. L'article « Marxismus » dans *Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike* évoque l'enthousiasme que mettait le jeune élève à traduire les textes des écrivains classiques. Plus tard, Marx dédie une grande partie de ses études universitaires à la découverte des cultures antiques. Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait penser, il partage la fascination de tout son siècle pour le monde et la culture antiques¹⁵¹. Mais ses réflexions sur le sujet ne furent connues que tardivement, la plupart de ses écrits traitant de la culture antique étant restés longtemps sans être publiés. À l'université, à côté de ses études de droit, il assiste aux séminaires sur les civilisations et l'art antiques que dispense August Wilhelm von Schlegel. Très vite, il se découvre un grand intérêt pour la philosophie, notamment hégélienne, ainsi que pour celle de la Grèce

¹⁵¹ Wolfgang Fritz Haug, article « Marxismus », in : *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*, vol. 15/1, p. 295-303.

antique. Preuve en est le titre de sa thèse de doctorat : *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie*, dans laquelle il réhabilite la philosophie d'Épicure, à qui on avait entre autres reproché d'avoir livré le monde aux forces du hasard, en défendant l'idée du « déraillement » des atomes, pourtant soumis à un mouvement mécanique, hors de leur trajectoire. Selon Marx, la conception de l'atome chez Démocrite est déterministe et mécaniste, alors que celle d'Épicure laisse un espace de liberté à l'intérieur du déterminisme par le biais du « clinamen », cette déclinaison qui permet aux atomes de s'éloigner de la ligne de leur mouvement mécanique. Or, Marx transpose cette idée de la liberté épicurienne dans sa propre philosophie des rapports qu'ont les êtres humains au monde : les hommes agissent certes dans des conditions déterminées, mais ils agissent de façon libre. Il voit ainsi dans la pensée d'Épicure la fondation d'une « philosophie du possible¹⁵² ».

Plus tard, il développe ses principales réflexions sur l'Antiquité dans trois écrits : *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte* (publié dans le journal *Die Revolution* à New York en 1852), *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (ébauches écrites entre 1857 et 1858, publiées de manière posthume de 1939 à 1941 à Moscou) et *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859). Dans un passage important du *18. Brumaire*, que nous citerons plus loin, Marx s'interroge sur les raisons qui ont poussé les acteurs de la Révolution Française à se draper dans le costume de l'Antiquité, à puiser leurs symboles dans le réservoir de l'imaginaire antique. Il poursuit cette réflexion dans les *Grundrisse*, une série de manuscrits économiques qui n'étaient pas au départ destinés à la publication et qui sont à comprendre comme la préfiguration de son œuvre majeure, *Das Kapital*. Dans la deuxième section du « Chapitre du capital », il propose une vaste analyse historique des « formes antérieures à la production capitaliste ». Plus précisément, il explique au troisième paragraphe en quoi la civilisation antique peut apparaître comme supérieure à la civilisation bourgeoise moderne :

Chez les Anciens, [...] la richesse n'apparaît pas comme le but de la production [...]. Or, la richesse est d'une part une chose, réalisée dans des choses, dans des produits matériels auxquels l'homme fait face en tant que sujet ; d'autre part, en tant que valeur, elle est un simple commandement exercé sur le travail d'autrui, non à des fins de domination, mais de jouissance privée, etc. [...] C'est ainsi que l'opinion ancienne selon laquelle l'homme apparaît toujours comme la finalité de la production, quel que soit le caractère borné de ses déterminations nationales, religieuses, politiques, semble d'une grande élévation en regard du monde moderne, où c'est la production qui apparaît comme la finalité de l'homme, et la richesse comme finalité de la production. Mais, en fait, une fois que la forme bourgeoise bornée a disparu, qu'est-ce que la richesse, sinon l'universalité des besoins, des capacités, des jouissances, des forces productives des individus, universalité engendrée dans l'échange universel ?¹⁵³

À l'époque antique, c'est l'homme qui est le but de la production, c'est-à-dire son bien-être, son épanouissement physique autant qu'intellectuel. D'une part, la richesse est matérialisée, objectivée dans les choses et n'entraîne pas de relations de domination ni de soumission entre les hommes. D'autre part, elle est une valeur qui permet les

¹⁵² *Id.*, p. 297. Voir également à ce sujet *Marx et Epicure : La thèse de doctorat dans la formation de la pensée de Karl Marx* sur <http://pagesperso-orange.fr/denis.collin/Epicure.htm>, publication en ligne du professeur de philosophie Denis Collin. Consulté en septembre 2008.

¹⁵³ *Karl Marx, Manuscrits de 1857-1858. « Grundrisse », Jean-Pierre Lefebvre (éd.), tome I, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 424.*

échanges entre les hommes à différents niveaux (intellectuel, matériel, physique...). Dans cette idée, l'économie participe d'un mouvement universel d'accomplissement de l'âme humaine mais dans un cadre borné, selon Marx, dans la mesure où ce sont encore les formes prélogiques de la connaissance qui dominent à cette époque : la superstition, la mythologie, le rituel... L'époque bourgeoise moderne procède, quant à elle, à une inversion des rapports établis pendant l'antiquité entre production et être humain : celui-ci devient l'esclave de la production, son être se résume en elle, et la richesse devient une finalité en soi, un objectif ultime à atteindre. La richesse perd de ce fait son caractère de valeur universelle pour ne plus signifier que l'accumulation de biens.

Dans l'économie bourgeoise – et à l'époque de production à laquelle elle correspond – cette complète élaboration de l'intériorité humaine apparaît au contraire comme un complet évidage, cette objectivation universelle, comme totale aliénation, et le renversement de toutes les fins déterminées et unilatérales, comme le sacrifice de la fin en soi à une fin tout à fait extérieure. C'est pourquoi, d'une part, le puéril monde antique apparaît comme le plus élevé des deux. Et, d'autre part, il l'est effectivement dans tous les domaines où l'on cherche une figure, une forme close et une délimitation accomplie. Le monde antique est satisfaisant si l'on s'en tient à un point de vue borné ; tandis que tout ce qui est moderne laisse insatisfait, ou bien, s'il apparaît satisfait de soi, est commun.¹⁵⁴

L'homme ne travaille plus ni ne fait travailler dans un esprit d'épanouissement mutuel, il n'est plus qu'un moyen, un outil dans le processus d'accumulation des richesses. Par conséquent, il devient la victime de mécanismes économiques aliénants, qui lui sont « extérieurs ». Marx voit donc la supériorité des civilisations antiques dans le mode de leurs rapports économiques, non dans leur rapport intellectuel au monde¹⁵⁵. Certes, quand on compare ces civilisations à celle de l'époque industrielle, elles apparaissent dans toute leur splendeur, auréolées d'une gloire qui semble traverser les âges. Cependant, malgré les apparences, elles ne doivent pas servir de modèle car, leurs structures et superstructures ayant disparu, elles n'ont plus aucune validité pour le monde contemporain à Marx, sans parler du problème éthique que constitue l'esclavagisme pratiqué par ces sociétés. Se complaire dans l'imitation des Anciens reviendrait à freiner la progression du cours de l'Histoire. Ce faisant, le philosophe montre qu'il est conscient de suivre, en partie au moins, le mouvement général d'idéalisation du monde antique comme projection d'une conscience moderne insatisfaite.

On remarque que Karl Marx utilise le terme de « puéril » pour qualifier le monde antique. Comparant en effet l'Antiquité avec l'enfance de l'humanité, il explique que les Grecs, comme des « enfants normaux », exercent inmanquablement à travers leur art « un attrait éternel » sur les hommes. Pour résumer, il pense que l'art grec appartient certes à un stade de l'évolution inférieur, du point de vue des connaissances, à celui de l'ère industrielle, mais que son charme réside justement dans son caractère obsolète et primitif :

¹⁵⁴ *Id.* p. 425.

¹⁵⁵ Le système de l'esclavagisme n'est pas directement pris en compte ici par Marx, dans la mesure où l'esclave ne fait pas partie de la communauté civile dans les civilisations antiques. Il évoque cependant ce problème dans d'autres passages des *Grundrisse* et du *Kapital*, pour faire notamment la distinction entre, d'une part, l'antiquité, basée sur l'exploitation des esclaves par la communauté, le Moyen-Âge et les colonies, qui reposent sur des relations de dominants à esclaves, et, d'autre part, le système capitaliste, qui présuppose le travailleur libre vendant sa force de travail au capital. Voir dans Karl Marx, *Le Capital : Critique de l'économie politique*, Livre premier, tome 2, Paris, Éditions sociales, 1949, p. 26-27.

Pourquoi l'enfance historique de l'humanité, là où elle a atteint son plus bel épanouissement, n'exercerait-elle pas le charme éternel d'un stade à jamais révolu ? Il y a des enfants mal élevés et des enfants trop tôt adultes. [...] Les Grecs étaient des enfants normaux. Le charme qu'exerce sur nous leur art n'est pas en contradiction avec le stade social embryonnaire où il a poussé. Il en est au contraire le résultat, il est au contraire indissolublement lié au fait que les conditions sociales insuffisamment mûres où cet art est né, et où seulement il pouvait naître, ne pourront jamais revenir.¹⁵⁶

Cette conception s'appuie sur une analogie ancienne, de type biologique, que l'on trouve par exemple dans la philosophie de l'Histoire de Hegel et de Herder. Chez ce dernier, ainsi qu'il l'explique dans ses deux ouvrages *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* et *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, l'évolution de l'humanité repose sur des cycles successifs, allant de l'enfance à la vieillesse et au déclin. Aussi, un premier cycle fait de la civilisation égyptienne une première enfance de l'humanité et prend son terme avec la chute de l'empire romain, symbolisant le déclin de la vieillesse. Un second cycle attribue aux invasions barbares des IV^e et V^e siècles un pouvoir régénérateur correspondant à une nouvelle enfance de l'humanité, qui, cette fois, atteint sa maturité avec le Moyen-Âge et décline avec le siècle des Lumières. Dans la philosophie de l'histoire de Herder, la civilisation grecque est comparée à l'adolescence de l'humanité, elle en a la grâce et la beauté, la vitalité et la spontanéité. Marx se distingue donc légèrement de Herder à ce sujet en faisant de la Grèce l'incarnation de l'enfance de l'humanité. Cela dit, les deux philosophes se rejoignent totalement dès lors qu'il s'agit de s'opposer à une idéalisation naïve de la Grèce antique, telle qu'on peut la trouver par moments dans les écrits de Winckelmann, de Schiller ou de Hölderlin. Si l'on sent parfois poindre une certaine nostalgie chez Herder comme chez Marx pour l'époque de la Grèce antique, celle-ci n'est qu'éphémère, à l'image de la nostalgie que chaque homme éprouve envers son enfance et son adolescence faites d'insouciance. Dans ses *Ideen*, Herder écrit ainsi à propos des Grecs : « Apprenons à les estimer sans devenir nous-mêmes Grecs¹⁵⁷ ». De même, l'extrait de Marx que nous venons de citer se termine sur l'idée clairement énoncée de l'impossibilité du retour de ces structures anciennes. Cependant, les philosophies de l'Histoire des deux penseurs allemands divergent ensuite sur la question du progrès de l'humanité. Chez Herder, la trame de l'Histoire se tisse au gré de la succession de civilisations certes très différentes, mais qui possèdent toutes leur génie propre (le *Zeitgeist*), il s'agit somme toute plutôt d'une progression que d'un véritable progrès, tandis que Marx défend l'idée selon laquelle l'humanité est en marche vers l'état idéal de la société sans classes. Si l'analogie de la Grèce avec l'âge de l'enfance ou de l'adolescence était courante à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e, elle peut surprendre le lecteur, en ce qu'elle apparaît de la part de Marx comme un recours explicatif peu convaincant au regard des exigences d'une théorie de la connaissance fondée sur le matérialisme historique. Naturellement, il ne s'agit pas de faire un procès d'intention au philosophe quant à un hypothétique manque de clairvoyance, mais de faire remarquer tout simplement que des reliquats de théories philosophiques anciennes qui le rattachent par certains aspects au XVIII^e siècle affleurent de temps en temps dans sa pensée.

¹⁵⁶ Marx, *Manuscrits de 1857-1858*, op. cit., p. 46.

¹⁵⁷ J. G. Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Livre XIII, in : *Werke in zehn Bänden*, Martin Bollacher (éd.), vol. 6, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1989, p. 528-529.

2.1.2. Le mythe, instrument de la conscience

Marx ne développe pas de réflexion systématique sur le mythe. Celui-ci est étudié dans ses relations avec la conscience humaine et avec la religion et non *ad se*. Le foisonnement des idées du philosophe allemand sur la civilisation antique, éparpillées dans de nombreuses œuvres, un foisonnement qui n'est pas exempt de contradictions, d'incohérences ni de changements paradigmatiques, ajoute encore à la difficulté d'établir sa position sur ces sujets. Nous pouvons tout de même essayer d'en noter les points essentiels. Tout d'abord, il existe selon Marx différentes « formes de la conscience », qui reflètent les rapports qu'entretiennent les hommes avec le monde, avec leur environnement, avec leurs concitoyens : la religion, le droit, la morale, l'art, la philosophie... Ces formes de la conscience s'expriment dans la société à travers des représentations particulières, qui peuvent former des systèmes structurés, comme celui de la mythologie. Ces systèmes sont des formes sociales, car ils sont d'une part connus et partagés par un grand nombre de personnes dans une société et, d'autre part, parce qu'ils expriment de façon plus ou moins indirecte l'essence de l'homme et la réalité de ses rapports avec les autres.

Les systèmes de représentation s'appuient eux-mêmes sur les instruments intellectuels que sont les mythes, les idées, les images, les normes, les valeurs, les projets etc. Ces instruments constituent ce que Marx appelle le « langage de la vie réelle¹⁵⁸ ». Certes, les représentations qu'ils véhiculent peuvent tout à fait être illusoire, fantasmées, elles ne sont pas forcément réelles : Marx pense en effet que l'imaginaire social peut parfois être fondé sur une vision faussée qu'ont les hommes des choses, comme c'est le cas pour la religion. Mais du moment qu'ils perçoivent les choses ainsi, ils en font une réalité à travers les actions qu'ils accomplissent. Par exemple, en suivant les rituels de l'Église, les croyants font du royaume de Dieu une réalité sociale et historique, alors que, selon Marx, il s'agit d'une production de l'imaginaire. Donc, les mythes peuvent véhiculer une image théoriquement fautive, mais qui n'en a pas moins une existence réelle à travers ses applications concrètes. Dans cette pensée, le mythe, au même titre que les autres instruments intellectuels, sert à donner un sens aux actions humaines concrètes, l'homme pouvant grâce à lui théoriser son expérience.

2.1.3. Fin de la religion et fin du mythe

La réflexion sur le mythe est intimement liée chez Marx à celle sur la religion. Le philosophe allemand comprend la mythologie comme « un système de signes déposés par la tradition et sédimentés historiquement¹⁵⁹ ». En ce sens, la mythologie est non seulement une des formes d'expression dont se sert la religion, à côté d'autres formes comme la parabole ou la généalogie, mais elle peut aussi être utilisée par d'autres formes de la conscience, telles que le droit ou l'art.

Contrairement à ce qu'on a pu affirmer, Marx n'est pas un pourfendeur radical de la religion, il ne la rejette pas en bloc. Ainsi, sa formule sur la religion comme opium du peuple a été sur-interprétée comme signe de sa volonté de faire de la lutte antireligieuse un objectif révolutionnaire. Or, Marx écrit précisément dans *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie* :

¹⁵⁸ Karl Marx, Friedrich Engels, *L'Idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 20.

¹⁵⁹ Jacques Milhau, *Le marxisme en mouvement*, p. 127, cité par Michèle Bertrand, *Le statut de la religion chez Marx et Engels*, Paris, Éditions sociales, 1979, p. 156.

La détresse religieuse est, pour une part, l'expression de la détresse réelle, et, pour une autre, la protestation contre la détresse réelle. La religion est le soupir de la créature opprimée, la chaleur d'un monde sans cœur, comme elle est l'esprit de conditions sociales d'où l'esprit est exclu. Elle est l'opium du peuple.¹⁶⁰

Remarquons tout d'abord que la métaphore de l'opium pour caractériser la religion est pratiquement un lieu commun de la philosophie allemande. On la retrouve par exemple chez Hegel ou chez Kant, qui écrit dans ses cours de pédagogie :

La religion sans la conscience morale n'est qu'un culte superstitieux. On croit servir Dieu lorsque par exemple on le loue, ou célèbre sa puissance, sa sagesse, sans penser à la manière d'obéir aux lois divines, sans même connaître et étudier la puissance et la sagesse de Dieu. Pour certaines gens les cantiques sont un opium pour la conscience et un oreiller sur lequel on peut tranquillement dormir.¹⁶¹

Kant exhorte l'enfant à trouver le véritable fondement de la religion en soi, en s'appuyant sur sa conscience morale, et à ne pas s'arrêter à la surface de la religion, au décorum, en singeant par exemple les pratiques rituelles qu'il voit tous les jours. Chez Marx, il n'y a plus de distinction entre une bonne et une mauvaise pratique de la religion, la religion devient illusion et placebo dans son ensemble. Mais il est probable que ce dernier ait avant tout repris cette métaphore à Bruno Bauer, un philosophe, historien et exégète, de religion protestante à l'origine et qui était devenu athée, voire anticlérical par la suite. Dans son article « Der christliche Staat und unsere Zeit » (1841), Bauer dénonce l'immixtion de la religion chrétienne dans la sphère politique :

L'État chrétien pur est un État dans lequel prévaut la loi théologique. Cette loi atteint un vrai pouvoir ou, pour être plus exact, un pouvoir absolu quand, par ses effets qui sont identiques à ceux de l'opium, elle parvient à effacer toute trace de résistance, et que tous les instincts de l'humanité libre soit s'assoupissent, soit, s'ils s'éveillent par moments, causent des crimes dans un état de léthargie abêtie ; crimes ne pouvant qu'effrayer les hommes, qui n'ont pas encore atteints ce stade du christianisme ou qui l'ont déjà délaissé.¹⁶²

Marx et Bauer se fréquentèrent beaucoup entre 1839 et 1842, avant que Marx ne rompe avec lui à la fin de l'année 1842 à cause du soutien de Bauer envers les « Freien », un groupe de Jeunes Hégéliens qui attaquaient la religion avec virulence sans prendre en compte les réalités politiques de l'époque. Cette rupture montre bien que Marx ne se prononce pas en

¹⁶⁰ Karl Marx, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel*, in : *Critique du droit politique hégélien*, intr. et trad. par Albert Baraquin, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 198.

¹⁶¹ Immanuel Kant, *Réflexions sur l'éducation*, intr. et trad. d'A. Philonenko, Paris, J. Vrin, 2000, p. 194.

¹⁶² Bruno Bauer, « Der christliche Staat und unsere Zeit », in : *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*, n° 135, 7. Juni 1841, p. 538. Revue numérisée par l'Université de Cologne et consultable en ligne à l'adresse : http://www.ub.uni-koeln.de/digital/digitsam/hallische/index_ger.html . « Der allerchristliche Staat ist der, in welchem die theologische Satzung herrscht. Diese bringt es nämlich zur wirklichen Herrschaft, ja zur absoluten Herrschaft, d. h. sie kann es endlich so weit durch ihren Opiumartigen Einfluß bringen, bis sie keine Spur von Widerstand mehr findet und alle Triebe der freien Menschheit entweder einschlafen oder wenn sie zuweilen aufwachen, in blödsinniger Schlaftrunkenheit Verbrechen hervortreiben, vor denen es der Menschheit, welche noch nicht diesen Grad der Christlichkeit erreicht oder welche ihn schon verlassen hat, schaudern muß. »

faveur d'une lutte anticléricale ; s'il est effectivement persuadé que le monde communiste sera athée, il pense que la disparition de la religion se fera « naturellement », comme nous allons le voir.

La religion possède des aspects positifs en ce qu'elle offre à l'homme un univers imaginaire consolateur. Elle est également un moyen de connaissance, dans la mesure où elle est le lieu d'expression du « langage réel » que nous avons évoqué plus haut et qui témoigne du rapport de l'homme au monde, du moins tel qu'il se le représente. La religion n'est pas négative en elle-même, elle est une résultante négative des conditions économiques et sociales critiquables qui lui ont donné naissance. Comme son outil le mythe, elle est le reflet et l'indice d'une défectuosité du monde, de l'aliénation de la créature humaine à un niveau théorique (car sa connaissance du monde est limitée) et à un niveau pratique (aliénation dans le travail). On ne trouve pas trace d'activisme anti-religieux chez Marx. Son but n'est pas de détruire la religion, mais de transformer la société pour que le contexte économique et social qui a engendré et favorisé le développement de la religion disparaisse. C'est à cette condition que la religion, et le mythe, finiront par disparaître également. Michèle Bertrand explique précisément à quelles conditions est liée la fin de la religion : à une condition théorique, c'est-à-dire à la connaissance du processus historique de la production, à la transparence des rapports sociaux, et à une condition pratique, l'abolition des structures d'exploitation, qui développent la domination d'une classe sur une autre, l'aliénation du travail et celle des forces d'invention et de la richesse intellectuelle des hommes¹⁶³.

Prenons, par exemple, le rapport de l'art grec, puis de Shakespeare au temps présent. [...] L'intuition de la nature et des rapports sociaux qui est à la base de l'imagination grecque et donc de l'art grec est-elle compatible avec les machines à filer automatiques [...] ? Toute mythologie maîtrise, domine les forces de la nature, leur donne forme dans l'imagination et par l'imagination ; elle disparaît donc quand ces forces sont dominées réellement. [...] L'art grec présuppose la mythologie grecque, c'est-à-dire la nature et les formes sociales elles-mêmes telles qu'elles sont déjà élaborées de façon inconsciemment artistique par l'imagination populaire.¹⁶⁴

Le philosophe définit ici le mythe comme l'appropriation artistique, à un niveau inconscient, de la nature par l'imagination populaire. Le mythe n'a plus lieu d'être à partir du moment où l'homme maîtrise la nature à l'aide des sciences et de la technique, il est par conséquent voué à disparaître. Mythologie et religion devraient subir le même sort : s'évanouir à la lumière de la Raison. Marx propose donc une vision du mythe fondamentalement historique. Il n'y a pas, selon lui, d'éléments éternellement valables, supra-historiques dans le mythe.

D'autre part : Achille est-il compatible avec la poudre et le plomb ? Ou même l'Illiade avec la presse ou mieux encore la machine à imprimer ? [...] Un homme ne peut redevenir enfant, ou alors il retombe en enfance. Mais ne prend-il pas plaisir à la naïveté de l'enfant, et ne doit-il pas encore aspirer lui-même à reproduire sa vérité à un niveau supérieur ?¹⁶⁵

¹⁶³ Michèle Bertrand, *op. cit.*, p. 170.

¹⁶⁴ Marx, *Manuscrits de 1857-1858, op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁵ *Id.*, p. 46.

Ce passage résume assez bien les idées précitées : caractère irréversible du processus historique, assimilation de l'Antiquité à l'enfance. Admirer ces époques révolues, en tirer un plaisir esthétique, est tout à fait acceptable, mais l'homme devenu adulte, celui de l'ère industrielle, doit se distancier de ces formes de la conscience dépassées (dont l'art et son langage mythologique), c'est-à-dire créer ses propres systèmes de représentation.

2.1.4. Rapports entre mythe, religion et idéologie

Comme nous l'avons vu, la mythologie est selon Marx un système de représentation clos dans lequel peuvent puiser l'art et la religion, mais aussi le droit ou la morale. Le langage mythologique, au sens large de système de communication, peut jouer sur deux niveaux, l'un immédiat, littéral, l'autre métalinguistique. Si Marx ne développe pas de réflexion linguistique à ce propos, son analyse n'en est pas moins intéressante. La mythologie étant un langage indirect, symbolique, dont le sens n'est pas directement accessible, elle peut donner lieu à des interprétations variées, voire divergentes, ce qui explique qu'elle peut à la fois se mettre au service de l'idéologie dominante et servir de support pour la critiquer. Cette idée est bien sûr d'une importance centrale pour notre sujet. L'idéologie se drape du déguisement mythologique (le signifiant) pour délivrer un message et former un nouveau signe, alors que la mythologie, elle, ne véhicule pas de message idéologique. Bien plus tard, Barthes développera une théorie sémiologique du mythe qui rejoint sur certains points l'analyse marxiste. Lorsqu'il est utilisé dans le droit ou la religion, le mytheme de base devient lui-même le signifiant d'un nouveau signifié. C'est ce système que Barthes nomme le « système sémiologique second¹⁶⁶ ». Par exemple, dans ce système, le mytheme de la rébellion de Prométhée contre les dieux peut être utilisé pour signifier la rébellion communiste contre le système capitaliste.

Ces réflexions sont contenues en germe dans un passage important du *18. Brumaire des Louis Bonaparte*, que nous avons déjà évoqué :

La tradition de toutes les générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants. Et même quand ils semblent occupés à se transformer, eux et les choses, à créer quelque chose de tout à fait nouveau, c'est précisément à ces époques de crise révolutionnaire qu'ils appellent craintivement les esprits du passé à leur rescousse, qu'ils leur empruntent leurs noms, leurs mots d'ordre, leurs costumes, pour jouer une nouvelle scène de l'Histoire sous ce déguisement respectable et avec ce langage d'emprunt.¹⁶⁷

Dans cet extrait, Marx souligne avec une grande clairvoyance le lien entre les crises historiques et le recours à des traditions anciennes pour dépasser ces crises. Il semble qu'en des temps de troubles profonds, l'homme ait tendance à s'agripper à son passé. Comme l'explique Michèle Bertrand :

[...] c'est bien le rôle des représentations : permettre aux hommes de se reconnaître dans les événements qu'ils vivent en leur fournissant un langage,

¹⁶⁶ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 221. En fait, les théories de Marx et de Barthes ne se superposent pas ni ne se complètent parfaitement, car Barthes ne part pas du mythe pour le premier niveau de sens, mais de la langue. Rappelons que nous avons abordé la théorie barthienne du mythe dans notre première partie intitulée « Cadrages », plus précisément dans la sous-partie 1.1.3. « Rapports entre mythe et langage ».

¹⁶⁷ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte, présentation et annotations de Raymond Huard, trad. revue par Gérard Cornillet*, Paris, MESSIDOR/Éditions sociales, 1984, p. 69-70.

une iconographie, un système de références tout prêts. [...] Les images et les mots des systèmes de représentations, ce sont les points de repère dans l'inconnu, les traits de lumière sur un chemin dont on ignore la configuration et le terme.¹⁶⁸

En puisant dans le réservoir mythologique de l'humanité en temps de crise, l'homme exprime son rapport au monde à l'aide d'un langage symbolique, ce qui lui permet de se rassurer et de prendre possession de l'Histoire, de créer des passerelles entre les époques. C'est cette attitude que, même s'il la comprend, Marx réproouve car, d'une part, elle est la marque d'un appauvrissement de la faculté de l'homme à imaginer, et que, d'autre part, elle s'oppose à l'idée d'un renouveau politique et social. C'est pourquoi la révolution communiste, conçue comme la seule et ultime révolution qui aboutira à la rupture totale avec le passé, doit s'appuyer sur le passé pour le dépasser, doit le connaître complètement pour pouvoir s'en passer.

Marx n'appelle donc pas de ses vœux la disparition de l'imaginaire lorsqu'il évoque la fin de la mythologie et de la religion, il souhaite plutôt une réorientation de l'imaginaire. Il met l'homme nouveau du communisme au défi de créer sa propre « vérité à un niveau supérieur », de créer de nouveaux systèmes cognitifs :

La Révolution sociale du XIXe siècle ne peut pas tirer sa poésie du passé, mais seulement de l'avenir. Elle ne peut pas commencer elle-même avant d'avoir liquidé complètement toute superstition à l'égard du passé. Les révolutions antérieures avaient besoin de réminiscences historiques pour se dissimuler à elles-mêmes leur propre contenu. La révolution du XIXe siècle doit laisser les morts enterrer les morts pour réaliser son propre objet.¹⁶⁹

Cette idée n'est pas nouvelle : dans son « Discours sur la mythologie », Friedrich Schlegel appelait déjà de ses vœux une mythologie moderne née de l'idéalisme. Mais, chez Schlegel, cette mythologie, qui n'est autre que la nature transposée en langage hiéroglyphique, permet à l'homme d'appréhender à la fois le secret de la nature humaine, du divin et du cosmos, tandis que Marx souhaite la réintroduction de la raison dans le processus de création d'un imaginaire¹⁷⁰.

Marx semble donc prôner à la fois l'intégration du passé et son dépassement. L'influence du passé historique sur les actions des hommes diminuerait au cours de la période de transition que constitue la révolution communiste. La société qui en résulterait aurait ainsi englobé le passé et montrerait un visage tout à fait nouveau. Le philosophe élabore donc une vision proprement dialectique de la culture, dans la mesure où il parle à la fois d'une rupture totale avec le passé, d'une délivrance vis-à-vis du passé et de son intégration. Lénine abonde dans ce sens lorsqu'il définit la culture prolétarienne comme la suite logique de la somme des connaissances passées¹⁷¹.

¹⁶⁸ Michèle Bertrand, *op. cit.*, p. 13 et 14.

¹⁶⁹ Karl Marx, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁰ Friedrich Schlegel, « Gespräch über die Poesie », in : « Athenäums »-Fragmente und andere Schriften, Stuttgart, Philipp Reclam jun., p. 190-197.

¹⁷¹ W. I. Lenin, *Die Aufgaben der Jugendverbände*, in : *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, vol. 5, Berlin, Dietz Verlag, 1970 sqq., p. 684. Rappelons la citation que nous avons donnée dans notre première partie sur l'évolution de l'héritage culturel : « Die proletarische Kultur muß die gesetzmäßige Weiterentwicklung jener Summe von Kenntnissen sein, die sich die Menschheit unter dem Joch der kapitalistischen Gesellschaft, der Gutsbesitzergesellschaft, der Beamten-gesellschaft erarbeitet hat. »

S'il est permis, à ce niveau de la réflexion, d'esquisser une mise en perspective par rapport à notre sujet de recherche, nous pourrions dire que lorsque certains marxistes des générations postérieures ont voulu créer une culture socialiste totalement nouvelle, ils ont non seulement simplifié la pensée de Marx, mais ils se sont également fondés sur des théories que nous pensons irréalistes. Certes, certaines sociétés ou groupes ont créé leurs propres systèmes de références, mais tous ces systèmes, même s'ils ont des contenus différents, ont des caractéristiques communes. Si nous prenons l'exemple des systèmes mythologiques grec, égyptien et amérindien, nous remarquons des recoupements à la fois sur le fond (explication de la genèse du monde, survie de l'âme après la mort...) et sur la forme (culte d'une divinité animale ou anthropomorphe, existence de rituels strictement codifiés, caractère grandiose et mystérieux de ces rituels...). Au-delà d'une explication de type jungienne, nous pensons que l'idée de création totale, par exemple l'idée de créer une société totalement nouvelle, est elle-même mythique. En effet, la création humaine se nourrit toujours du passé et n'est viable qu'à la condition où elle intègre les expériences passées. Les actes de création totale, qui se veulent coupés du passé, échouent nécessairement, comme c'était le cas des sociétés communautaires du XIX^e siècle créées par Fourier : selon nous, la création totale reste de l'ordre de l'utopie. Cette théorie expliquerait en partie pourquoi la pensée marxiste (et non de Marx) d'un monde totalement nouveau n'a jamais trouvé de concrétisation, ni en RDA, ni ailleurs. L'échec des réalisations de cette utopie, par lequel s'est clos le XX^e siècle, nous permet de tirer ces conclusions avec quelque certitude. Pour reprendre les mots de Brecht, qui lui avait compris Marx : « On ne crée rien à partir du néant, la nouveauté provient de l'ancien, mais elle est tout de même nouvelle¹⁷² ». L'intégration du passé nous semble donc la condition *sine qua non* de la viabilité de toute création. En RDA, cette intégration a bien eu lieu, en dépit des efforts déployés pour créer une culture prolétarienne *ex nihilo* à partir de la fin des années cinquante.

Mais auparavant, revenons à la position de Marx sur les rapports entre religion et idéologie. Dans *Die deutsche Ideologie*, Marx et Engels définissent cette dernière comme un ensemble de représentations, qui expriment des intérêts de classe sous la forme de l'universalité¹⁷³. Or, ces représentations sont détournées au profit d'une fraction dirigeante de la société, elles sont utilisées dans un but précis. La religion n'est pas une idéologie en soi, car elle peut servir de support à la révolte contre l'idéologie dominante, elle peut avoir un potentiel critique. L'exemple le plus évident d'une conjonction de la religion et de revendications sociopolitiques est celui de la Guerre des Paysans (1524-1525), engagée non pas par les petits paysans, mais par les artisans et les élites protestantes des villages, comme le pasteur Thomas Müntzer en Thuringe. À cette époque, seules les couches sociales plus élevées, dont l'existence ne dépendait pas directement d'un souverain, pouvaient s'opposer à l'exploitation et à l'oppression des paysans par leurs souverains et les pousser à prendre les armes contre eux. Si la religion n'est pas une idéologie en soi, elle peut cependant fonctionner comme une idéologie, à partir du moment où elle exprime les intérêts d'une classe sociale dans le langage qui lui est propre et dans un but de domination.

Selon Marx, l'idéologie suppose la division de la société en classes et la domination d'une classe sur les autres. Pour « asseoir sa domination elle [la classe dominante ; C. F.] a besoin de s'autonomiser comme telle, de façon mystifiante¹⁷⁴ ». Le philosophe allemand

¹⁷² Bertolt Brecht, « Volkstümlichkeit und Realismus. Geschrieben 1938 im Exil », in : *Sinn und Form*, 10 (1958), H. 4, 1958, p. 499. « Aus nichts wird nichts, das Neue kommt aus dem Alten, aber es ist deswegen doch neu. »

¹⁷³ Michèle Bertrand, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁴ *Id.*, p. 147.

déplore le dévoiement de l'imaginaire par l'idéologie, c'est-à-dire la volonté de masquer des intérêts de classe par un langage qui paraît familier et universel au citoyen. Ces réflexions de Marx semblent convaincantes lorsqu'on les applique à la RDA : on verra que la fraction dirigeante, celle des membres du SED, avait besoin de s'autonomiser et pour ce faire a utilisé l'imaginaire (entre autres les mythes) dans une perspective idéologique et stratégique. La religion n'est pas devenue une idéologie en RDA au sens marxiste du terme (excepté peut-être si l'on pense aux croyants qui ont trouvé dans la religion une façon d'exprimer leur opposition au pouvoir), mais certains mythes religieux ont pu être détournés de manière idéologique, que ce soit par le pouvoir ou non, comme nous le montrerons ultérieurement. Si Marx parle d'une manipulation généralement inconsciente des marchands par les théologiens, et des théologiens par les marchands, dans le cas de la RDA, il s'agit d'une manipulation bien consciente.

2.2. La réception des mythes en RDA : problèmes et enjeux

Dans cette partie, nous arrivons au cœur de la problématique que nous avons exposée dans l'introduction du présent travail. Il s'agit de déterminer quelle était la position des instances dirigeantes de la politique culturelle de RDA face aux mythes antiques et bibliques. Faisaient-ils partie intégrante de « l'héritage culturel humaniste », leur utilisation était-elle désapprouvée ou bien tolérée ?

2.2.1. Les mythes dans la poésie prolétarienne révolutionnaire sous la République de Weimar

Avant d'aborder précisément le cas de l'utilisation de la mythologie en RDA, nous pensons qu'il est important de se poser la question de la place des mythes dans la poésie prolétarienne révolutionnaire, dans la mesure où une importante partie de la poésie de RDA y trouve ses racines. Cependant, cette question se situant à la limite du champ d'investigation que nous avons délimité, et qui est déjà très étendu, il n'y sera pas répondu de manière exhaustive.

Notre analyse se fonde sur la réédition de l'anthologie *Jüngste Arbeiterdichtung*¹⁷⁵ en 1929, qui rassemble soixante et onze poèmes de travailleurs, dont nous livrons des extraits dans les annexes. Ces textes développent l'imagerie nouvelle, propre à la révolution communiste, que Marx appelait de ses vœux. Parmi les motifs récurrents de ce langage symbolique, on peut citer le peuple, la masse, la flamme, le feu, le soleil, le matin, la lutte, la victoire et le sang. D'emblée, le lecteur est saisi par l'importance de l'aspect performatif du langage poétique. L'utilisation systématique des signes de ponctuation, notamment des points d'exclamation, d'interrogation et des tirets, alliée à l'abondance des verbes à l'impératif, marque la volonté de souligner la dimension émotionnelle du discours et de la transmettre au récepteur des textes :

Aus Tau und Tränen lösen sich die Schrecken.- Ein neuer Morgen schwingt die Purpurfackel.- Es schwillt Erlöserkraft in jungen Sehnen und will die

¹⁷⁵ *Jüngste Arbeiterdichtung*, textes sélectionnés par Karl Bröger, 2^e éd. (1925 pour la 1^e), Berlin, Arbeiterjugendverlag, 1929.

Dämonie des Lebens wecken. Gefesselter! O, Leidender wie ich!¹⁷⁶ Laßt sie, die schachernden Börsen Im Schlamm ihrer Zahlen verderben. Laßt die gewichtigen Zwerge nur ernsthaft uns messen. Hinweg über sie rollen wir Volk! Wir Lawine!¹⁷⁷

La longueur des textes, le peu d'importance accordé au jeu formel avec les codes poétiques, montrent qu'il s'agit avant tout d'une pensée qui s'exprime et se développe, et qui invite à l'action : le contenu prime largement sur la recherche formelle. Cette poésie, qui souhaite avant tout galvaniser son lectorat, se destine à être lue à voix haute, d'où l'importance accordée au thème du chant :

Volk, du! Sagenhafte Erschütterungen sind deine Tage, alles wurde der Aufbruch, nach den Gewässern festlicher Weihe, nach ihren Krater=Inseln voll trunkener Gipfel wallen deine Chöre. Sendlinge kommen von ferne zu dir, Verheißung ist in ihren Blicken und Gebärden. O, selig ist ihr Leben eingetaucht in einen neuen Bund: Aus nahen Opferstunden schwingt sich ihr Hohelied zu dir! Es packt dich, öffnet deine heißen Lippen, und ein Gesang füllt unermesslich allen Raum. Hochaufgerichtet durchmißt du seherische Zonen, wo Fruchtgelände vom höchsten Schmuck des Blühens zeugen.¹⁷⁸

Ce dernier extrait nous permet de constater que malgré le caractère nouveau de la symbolique révolutionnaire, celle-ci continue de puiser dans le langage mythologique, notamment religieux. Aussi trouvons-nous de nombreuses références aux thèmes de la délivrance, de la révélation, de la création et du paradis. Les motifs mythologiques grecs demeurent rares et concernent principalement des allusions aux Titans et au monstre de l'hydre, qui ont pour objectif de souligner la force de frappe de la masse ouvrière engagée dans la révolution :

Fahnen flattern, hoch über die Hydra stets sich erneuender Köpfe. Ausdruckgebend knattern im Winde rote Banner. Es setzt sich in Marsch der gewaltige Heerwurm; taktwuchtig dröhnender Gleichschritt dringt zum Firmament: Gebet der neuen Zeit!¹⁷⁹

Le recours au mythologique confère au langage symbolique ouvrier une dimension sacrée, mystique, censée amplifier l'expressivité de la communication idéologique. Dans une perspective proche se développe dans les années trente le culte pseudo-religieux des grandes figures du communisme que sont Marx, Lénine et Staline, dont nous reparlerons lors de notre étude chronologique consacrée à la réception des motifs mythologiques, à la fin de cette partie. Nous pouvons d'ores et déjà observer que cet aspect du culte rendu aux héros communistes se perpétue pendant la première décennie d'existence de la RDA, ce qui explique qu'il y ait pu avoir une continuité dans cette réception, alors même que la position des élites culturelles sur la question de la légitimité du recours aux mythes était des plus ambiguës.

De manière générale, les poètes révolutionnaires ont tendance à vider les motifs bibliques de leur enseignement chrétien et à ne garder que les signifiants mythologiques,

¹⁷⁶ Karl Albrecht, « Am Werk », op. cit., p. 11-12. Extrait.

¹⁷⁷ Gustav Leuteritz, « Gesang von unten », op. cit., p. 13, début de la deuxième strophe.

¹⁷⁸ Karl Albrecht, « Der Freiheitsmorgen », op. cit., p. 91, première strophe.

¹⁷⁹ Otto Großjohann, « Demonstration », op. cit., p. 57-58, strophes trois et quatre.

qui acquièrent alors un nouveau signifié, adapté à la nouvelle fonctionnalité idéologique de la symbolique révolutionnaire. Certes, il reste des auteurs ouvriers croyants, communisme et foi chrétienne ne s'excluant pas nécessairement, comme en témoignent les textes de Walther Oschilewski. Mais ceux-ci font plutôt figure d'exception, la plupart des poèmes faisant état d'un processus de sécularisation, non au niveau des formes, mais du contenu, processus que radicalise le poème « Gott=Abgesang » :

Geh'Gott mit deiner dunklen Schattenfahne. Wir pflanzen rote Blüten uns ins Haar, und unsere Hände umklammern den Stern Erde. Geh' toter Gott, dein Leichnam ist keine Blume, von deren Blättern frühe Jugend tropft- Unser Leben heißt Welt.¹⁸⁰

Dans un article intitulé « Prometheus 1925: Revolutionäre proletarische Lyrik und kapitalistischer Alltag¹⁸¹ », publié dans la revue *Sinn und Form* en 1970, Alfred Klein se livre à une analyse de la poésie prolétarienne des années vingt, que nous nous proposons de discuter. Cette étude nous semble d'un grand intérêt, dans la mesure où elle nous donne accès au point de vue d'un critique est-allemand sur la poésie de cette époque. Klein laisse entendre que la qualité somme toute médiocre des textes est due au fait que les auteurs se détournent du réel, de leur vécu pour puiser dans le réservoir métaphorique du classicisme et du romantisme.

De nombreux poèmes donnent l'impression de n'être qu'une simple répétition des œuvres de l'héritage classique et romantique, à un niveau toutefois inférieur [...]. Si l'on peut penser à première vue que la poésie prolétarienne s'est ouverte de manière fertile à des objets ou à des sentiments jusque-là négligés, on s'aperçoit à y regarder de plus près que la fuite hors du quotidien s'est accompagnée d'une perte de réalisme considérable, ainsi que d'une perte en originalité poétique.¹⁸²

Il évoque régulièrement l'écueil que constitue la simple imitation d'auteurs plus anciens, écueil auquel se heurtent la plupart des jeunes poètes prolétariens selon lui. Ce faisant, il procède à un amalgame qui nous semble hasardeux d'un point de vue méthodologique. Il confond en effet les dimensions littéraire et idéologique, en soulignant le fait que les épigones ouvriers sont également ceux qui font preuve de résignation face à leur sort misérable. Cette confusion s'exprime au travers du concept de « poésie de fin de journée » (*Feierabendlyrik*) qu'il emploie dans son essai. Celui-ci renvoie à pan de la poésie prolétarienne qu'il décrit comme monumental, ampoulé, réactionnaire, saturé de symbolique religieuse luthérienne et romantique, cherchant le salut dans l'évasion hors de la réalité du quotidien¹⁸³. Klein défend l'idée que la classe ouvrière a besoin d'une esthétique nouvelle qui soit adaptée à ses besoins et à ses revendications. Même s'il ne s'oppose jamais

¹⁸⁰ E. Frehe, « Gott=Abgesang », *op. cit.*, p. 53-54, trois dernières strophes.

¹⁸¹ Alfred Klein, « Prometheus 1925: Revolutionäre proletarische Lyrik und kapitalistischer Alltag », in : *Sinn und Form* 22 (1970), H. 2, p. 350-383 et H. 6, p. 729-779.

¹⁸² *Id.*, H. 2, p. 373. « Viele Gedichte muten wie eine bloße Wiederholung des klassischen und romantischen Erbgutes auf niedrigerem Niveau an. [...] Wenn es auf den ersten Blick so scheint, als hätte hier eine fruchtbare Ausdehnung der proletarischen Lyrik auf bisher vernachlässigte Gegenstände und Gefühlswerte stattgefunden, so zeigt sich beim näheren Hinsehen, daß die Flucht vor dem Alltag einen beträchtlichen Realitätsverlust und zugleich einen nicht zu übersehenden Verlust an dichterischer Originalität nach sich zieht. »

¹⁸³ *Id.*, p. 374.

clairement au recours à l'héritage classique et romantique dans la poésie révolutionnaire, il insiste tout de même sur le fait que la population ouvrière ne peut se retrouver dans l'art « bourgeois » de l'époque et qu'il est nécessaire de développer une esthétique réaliste fondée sur l'observation du quotidien. Par ces réflexions, le critique se situe dans la ligne de la politique culturelle qui s'impose en Allemagne de l'Est à la fin des années cinquante. Ainsi, il écrit à propos de la poésie d'Emil Ginkel :

À la différence des poètes ouvriers dont les vers ne comportent souvent qu'une référence thématique à la vie ouvrière, mais qui sont pour le reste dominés, pour différentes raisons, par des schémas métriques, des schémas de rimes et des tournures de langage qui menacent d'effacer le caractère nouveau et unique de l'objet poétique, Ginkel a cherché en toute chose une manière appropriée d'exprimer son expérience en tant qu'ouvrier dans un monde d'ouvriers. À travers lui, la poésie prolétarienne s'est émancipée sur le plan esthétique des corps étrangers formels et symboliques, puisés dans le réservoir d'une tradition poétique qui avait une approche de la réalité totalement différente, une émancipation qui n'a que peu à envier à celle, capitale, qu'a constituée l'émancipation de l'idéologie bourgeoise.¹⁸⁴

Alfred Klein laisse ses convictions politiques prendre le pas sur son analyse de critique littéraire. Selon nous, le recours à l'héritage culturel ne préjuge pas d'une poésie réactionnaire, encore moins de mauvaise qualité. Une esthétique révolutionnaire n'est pas incompatible par essence avec un héritage culturel séculaire, l'œuvre de Brecht le montre bien. D'ailleurs, Klein donne lui-même un exemple de texte poétique dans lequel l'intégration de l'héritage culturel, ici du mythe de Prométhée, est, dit-il, réussie. Il s'agit du poème « Prometheus in der Fabrik » de Wilhelm Tkaczyk, publié en 1925, dont nous citons ici la fin :

Ich könnte wie ein Wurm mich selbst zusammenrollen, mich zersprengen, ich könnte wie ein toller Hund blindwütig in die Menge drängen, ich könnte mich zertreten lassen, nein, selber eine Welt zertreten! Lieben, hassen, fluchen, beten: Jupiter-Zeus, höre mich! Ich empöre mich! Ist deiner Schöpfung Ziel Sklaverei? Komme, was kommen will, ich mach mich frei!!!

La situation du Prométhée de Tkaczyk n'est pas sans rappeler celle du héros de la tragédie d'Eschyle, le *Prométhée enchaîné*. Tous deux se trouvent plongés dans un grand désespoir du fait de leur emprisonnement, l'un attaché à un rocher aux confins de la Terre, l'autre comme enchaîné à l'usine dans laquelle il travaille tous les jours. Mais le Prométhée de Tkaczyk se révèle beaucoup moins statique que le héros de la pièce antique, il clame sa révolte dans un cri de rage d'une violence rare, qui s'exprime à travers les nombreux points d'exclamation parsemant le texte. S'il est certain que le poète s'est inspiré également du poème « Prometheus » de Goethe de 1774, son Prométhée apparaît toutefois comme beaucoup plus virulent, plus violent que son illustre modèle. Chez Goethe, Prométhée s'oppose à Zeus sur un ton plein d'insolence et de mépris, scellant ainsi la rupture entre

¹⁸⁴ Id., H. 6, p. 730. « Im Unterschied zu den Arbeiterdichtern, deren Verse oftmals nur thematisch auf das Arbeiterleben bezogen sind, im übrigen aber aus verschiedenen Gründen von metrischen Schemata, Reimfiguren und sprachlichen Wendungen beherrscht werden, die das Neue und Unverwechselbare des Gegenstandes zu verwischen drohen, suchte Ginkel in allem nach dem angemessenen Ausdruck für seine Erlebnisse als Arbeiter unter Arbeitern. Durch ihn erreicht die ästhetische Emanzipation der proletarischen Lyrik von inhaltlichen und formalen Fremdkörpern aus dem Fundus der an gänzlich andere Wirklichkeitserfahrungen gebundenen Dichtungstradition einen Stand, welcher der konsequenten Emanzipation von der bürgerlichen Ideologie kaum nachsteht. »

l'homme, qui devient son propre maître, et le monde divin. Mais à la fin du texte, Prométhée a déjà dépassé le stade de la révolte et s'adonne à une activité créatrice, en modelant des hommes à son image. Il n'est plus soumis à l'emprise des dieux, mieux encore, il est son propre dieu. Chez Tkaczyk au contraire, Prométhée, encore esclave, est porté par un élan de révolte qui culmine à la fin du poème dans la proclamation du passage à l'acte. La libération est devenue une question de survie et ne peut plus se résoudre que dans la violence. Mais cette violence est dépeinte comme à double tranchant, car elle peut mener également à l'autodestruction, comme nous le voyons dans les premiers vers de l'extrait. Le désespoir est pourtant si intense que Prométhée prend le parti de l'action, quel qu'en soit le prix à payer. Le mythe est ici clairement politisé par le poète, dans la mesure où Prométhée, qui symbolise la classe ouvrière face aux patrons, représentés par « Jupiter-Zeus », appelle tout simplement à la révolution. Si, dans le poème de Goethe, Prométhée représentait le génie, chez Tkaczyk il acquiert le statut de porte-parole des ouvriers dans le contexte spécifique de la lutte des classes, du combat révolutionnaire contre la bourgeoisie, pour reprendre les schémas de la pensée marxiste, dont on trouve un écho dans le terme d'« esclavage » apparaissant en fin de texte. La réalisation de soi en tant qu'individu passe nécessairement par la destruction du monde ancien et de ses règles, voilà ce que proclame le Prométhée de Tkaczyk.

L'article d'Alfred Klein nous a permis de vérifier l'idée que la volonté manifestée par certains intellectuels est-allemands de faire table rase de l'héritage culturel des siècles passés était avant tout dictée par des considérations politiques. S'il ne cite pas directement les mythes, nous pensons que ceux-ci font partie de l'héritage culturel incriminé, et la partie suivante sera consacrée à démontrer cette hypothèse.

2.2.2. Les mythes dans la politique culturelle est-allemande

2.2.2.1. Le « phénomène antique »

Différents témoignages nous permettent d'affirmer que la réception des motifs mythologiques dans la littérature de RDA constitue un véritable phénomène, qui frappe par son ampleur et son intensité. Le critique Werner Mittenzwei remarque à ce sujet :

C'est avec la pièce de Hacks (La paix, 1962) que débute en RDA la phase de réception de l'Antiquité, qui devint le processus le plus considérable et le plus riche de conséquences de l'ensemble de l'appropriation marxiste de l'héritage depuis 1945.¹⁸⁵

Quelques pages plus loin il ajoute :

Dans tous les cas le succès et la transposition artistique de la réception de l'Antiquité est un phénomène. Aucune autre tradition littéraire ou artistique n'a influencé de façon aussi prégnante le développement de l'art actuel. C'est tout à fait étonnant lorsque l'on pense que le classicisme allemand par exemple, qui

¹⁸⁵ Werner Mittenzwei, *Kampf der Richtungen: Strömungen und Tendenzen der internationalen Dramatik, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1978, p. 524. Signalons que Mittenzwei s'intéresse à la réception du matériau antique dans le genre dramatique. La réception des mythes dans le domaine poétique débute dès les premières années de la RDA. « Mit Hacks' Stück (Der Friede, 1962) setzte in der DDR die Phase der Antikerezeption ein, die sich zum nachdrücklichsten und folgenreichsten Vorgang innerhalb der marxistischen Erbeaneignung seit 1945 gestaltete. »*

avait toujours une place centrale dans l'intérêt que la politique culturelle portait à l'héritage, n'est en rien parvenu à avoir une influence semblable.¹⁸⁶

La citation de Mittenzwei nous permet d'une part de confirmer le fait que la réception des motifs mythologiques et de l'Antiquité en général en RDA est d'une importance surprenante et, d'autre part, que la politique culturelle ne s'intéressait guère à ce pan de l'héritage artistique. Ce succès de la mythologie et de la civilisation antiques surprend d'autant plus qu'à partir des années soixante, les réformes scolaires et universitaires imposent le déclin des matières classiques (Lettres et Histoire). Seules les universités de Halle et d'Iéna peuvent proposer des études de philologie classique¹⁸⁷.

À titre de clin d'œil, citons un poème de Kurt Bartsch qui parodie le style de Georg Maurer, poète important dans les années cinquante et soixante, connu justement pour affectionner la matière mythologique.

***Aphrodite und der Klempner Nach Georg Maurer In meiner Badewanne
weissem Marmor entspringt das Meer. O Griechenland! Die Quelle tönt, als
gurgle Aphrodite am Rand der Karies, während noch der Klempner nicht
erwacht ist, also schläft. Er liegt auf einem Regenbogen, ruht sich aus; bis
Aphrodite ihm, die Göttliche, den Traum beschneidet mit der Kneifzange.
Da stürzt der Klempner, stürzt und löst sich auf wie Badesalz in der antiken
Strömung.***¹⁸⁸

Non seulement nous assistons à la désacralisation d'Aphrodite, rabaissée au rang de vulgaire castratrice de plombier, mais aussi à la dépréciation de la source antique, donc du berceau de notre civilisation occidentale, comme eau de bain. Cette parodie nous sert surtout à démontrer que la réception des motifs mythologiques a effectivement pris une grande ampleur, à tel point qu'elle a été rapidement galvaudée et tournée en ridicule.

Par ailleurs, ce phénomène est spécifique à la RDA et n'a pas absolument pas eu la même résonance en RFA. Si l'on constate dans les années cinquante un intérêt non négligeable pour l'Antiquité, dû à la volonté de se régénérer par le retour aux fondements antiques et chrétiens de la culture européenne après le traumatisme laissé par les années de nazisme, cet élan s'essouffle rapidement dans les années soixante. La mythologie n'a qu'un rôle liminaire dans l'œuvre des grands écrivains ouest-allemands comme Lenz, Grass, Walser et cette tendance s'observe jusque dans les années quatre-vingt¹⁸⁹. Le recours aux motifs mythologiques ne se perpétue que dans le domaine poétique, dans les écrits de grands auteurs tels que Rose Ausländer, Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Günter Eich, Erich Fried, Marie Luise Kaschnitz et Peter Rühmkorf, mais n'atteint jamais la même importance qu'en RDA¹⁹⁰. Par ailleurs, on se rend rapidement compte que les écrivains est-

¹⁸⁶ *Id.*, p. 527 : « Überhaupt ist der Erfolg und der künstlerische Niederschlag der Antikerezeption ein Phänomen.

Keine andere Literatur- und Kunsttradition hat so nachhaltig auf den gegenwärtigen Kunstfortschritt eingewirkt wie die Antikerezeption. Erstaunlich, wenn man bedenkt, daß zum Beispiel die deutsche Klassik, die stets im Mittelpunkt der kulturpolitischen Bemühungen um das Erbe stand, nicht im entferntesten eine ähnliche Wirkung auszuüben vermochte. »

¹⁸⁷ Bernd Seidensticker, article « DDR », in : *Der neue Pauly : Enzyklopädie der Antike*, vol. 13, p. 683, 684 et 689.

¹⁸⁸ Kurt Bartsch, « Aphrodite und der Klempner », in : *Die Hölderlinie: Deutsch-deutsche Parodien*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1983, p. 44.

¹⁸⁹ On remarque un certain retour du mythe à partir des années quatre-vingt en RFA chez des auteurs comme Botho Strauss, Peter Weiss, Hubert Fichte et Christoph Ransmayr.

¹⁹⁰ Nous reviendrons sur ce point à la fin de notre synthèse.

allemands et ouest-allemands n'utilisent pas le matériau antique pour les mêmes raisons, ni de la même manière. Pour simplifier à l'extrême, les écrivains de l'ouest y recourent dans l'ensemble dans une perspective de confrontation avec le passé nazi, tandis que la réception des mythes en RDA se signale par une extrême richesse et ne peut se comprendre que si l'on garde à l'esprit la pression et la censure exercée à l'encontre des écrivains.

2.2.2.2. Une réception des mythes antiques et bibliques problématique

Comme nous l'évoquions au début de notre introduction, la réception des mythes antiques et bibliques dans la littérature de RDA se révèle comme porteuse de nombreuses contradictions, qui laissent entrevoir l'ambiguïté de la position des hautes instances culturelles, telles que la commission nationale pour l'art créée en 1951 (*staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten*), le bureau pour la littérature et l'édition dépendant du Conseil des ministres (*Amt für Literatur- und Verlagswesen*) et la société des écrivains (*Schriftstellerverband*), face à l'acceptation de l'héritage antique. Ainsi, dans la recherche actuelle, les spécialistes hésitent entre deux positions opposées à ce sujet, les uns, comme Wolfgang Emmerich, affirmant que la réception des mythes s'est faite de manière très problématique et qu'elle n'aurait en fait même pas dû avoir lieu¹⁹¹, les autres, à l'instar de Bernd Seidensticker, penchant pour une attitude favorable des autorités culturelles envers l'héritage mythologique :

La germanistique de RDA a concrétisé ces appels de la politique culturelle [à la conservation des grandes traditions de l'héritage humaniste ; C. F.] à travers de nombreux travaux scientifiques sur la littérature classique et n'a pas oublié l'Antiquité sous ce concept directeur d'« héritage » (ou d'« acquisition de la tradition »). Qu'en pratique la réception de l'Antiquité ait été « le processus le plus considérable et le plus riche de conséquences de l'ensemble de l'appropriation de l'héritage » (Mittenzwei) n'était cependant pas dû uniquement à la politique culturelle officielle et à son support scientifique.¹⁹²

S'il est vrai que nous ne sommes pas parvenue à trouver de prise de position claire de la part des autorités culturelles au sujet de la position préconisée face à l'utilisation de l'héritage mythologique, nos recherches nous portent à privilégier largement la thèse d'un rapport problématique à l'héritage mythologique. De nombreuses remarques isolées, dites presque comme en passant, ainsi que certaines définitions véhiculées par les dictionnaires culturels nous font penser que le recours aux mythes dans la littérature de RDA était dans l'ensemble mal perçu du côté des fonctionnaires de la culture. Nous en proposons ici quelques exemples.

Citons tout d'abord deux remarques énoncées par deux personnalités de la RDA, Erich Honecker pour le domaine de la politique, Rudolf Bahro pour la culture, qui nous

¹⁹¹ Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR: Erweiterte Neuauflage*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000, p. 341.

¹⁹² Bernd Seidensticker, article « DDR », *op. cit.*, p. 690. « Die DDR-Literaturwissenschaft hat diese Appelle der Kulturpolitik [an die Bewahrung der großen Traditionen des humanistischen Erbes; C. F.] in eine breite wissenschaftliche Arbeit an klassischer Literatur umgesetzt und dabei unter dem Leitgedanken des 'Erbes' (bzw. der 'Erworbenen Tradition') auch die Antike nicht vergessen. Daß in der Praxis die Antike-Rezeption 'der nachdrücklichste und folgenreichste Vorgang der Erbeaneignung' (Mittenzwei) war, lag aber nicht etwa nur an der offiziellen Kulturpolitik und ihrer wissenschaftlichen Untermauerung. »

paraissent emblématiques d'une méfiance affichée vis-à-vis des mythes et de leur utilité pour l'épanouissement de la culture socialiste :

Il est caractéristique que l'oeuvre [Le Procès de Lucullus; C. F.] fut créée aux USA, à l'époque comme pièce radiophonique. Aujourd'hui, alors que l'impérialisme ouest-allemand est ressuscité, nos artistes doivent montrer les dangereux criminels de notre époque de manière concrète, et non pas fuir dans l'époque antique, encore moins composer une musique qu'un travailleur ne peut comprendre.¹⁹³

Dans le discours de Bahro, on relève cette sur-interprétation de la pensée marxiste que nous avons évoquée plus tôt, qui prône la négation radicale de l'héritage culturel au lieu de son intégration dialectique :

Sisyphes damné sous du marbre perfide et que l'on ne peut plus réveiller, cela n'a jamais été du goût de Lénine. La cause qu'il défend n'est pas un mythe abstrait, que l'on pourrait ainsi enterrer dans des mausolées – qui ne seraient qu'en marbre. Tant qu'à utiliser un mythe, autant que ce soit Prométhée et non Sisyphes. Celui-là n'est d'ailleurs pas valable non plus. [...] Ce qui est sûr, c'est que nous n'avons pas besoin de lamentations s'attaquant à la culture actuelle. Kunert n'essaie même pas de relever le défi d'une culture adaptée au nouveau stade, plus élevé, de l'évolution historique lorsqu'il descend dans notre arène avec les clichés et les mythes que les idéologues bourgeois ont forgés à partir de leur propre conception du monde.¹⁹⁴

Nous retranscrivons également un passage confinant au ridicule d'un article de Klaus Wolf sur le genre dramatique en RDA :

¹⁹³ Extrait d'un discours d'Erich Honecker, alors président de la Freie Deutsche Jugend, prononcé le 17 mars 1951 lors d'une réunion de la commission culturelle de cette organisation, à propos de l'opéra de Brecht et Dessau intitulé *Das Verhör des Lukullus*, interdit de représentation peu après la première. « *Das Werk entstand bezeichnenderweise in den USA, damals als Hörspiel. Heute, da der westdeutsche Imperialismus wiedererstand, müssen unsere Künstler die gefährlichen Verbrecher unserer Zeit konkret zeigen, nicht in die antike Zeit ausweichen und dazu noch eine Musik komponieren, die ein Arbeiter nicht verstehen kann.* » Certes, Honecker ne fait pas allusion aux mythes directement, mais ce qui nous intéresse dans cette citation, c'est le rejet de la référence au monde antique, dénoncée comme fuite hors de la réalité. Ce discours est cité par Joachim-Rüdiger Groth, *Literatur und Politik in der DDR 1949-1989 : Zusammenhänge, Werke, Dokumente*, Frankfurt am Main, Lang Verlag, 1994, p. 25.

¹⁹⁴ Citation de Rudolf Bahro, à l'époque collaborateur de la revue *Forum* se situant dans la ligne de la politique culturelle menée par le SED, extraite de l'analyse qu'il propose du poème « *Geschichte* » de Günter Kunert, particulièrement des vers suivants : « *Unterm tückischen Marmor liegt siebenmal siebenfach / Sisyphos verdammt und unaufweckbar* ». On connaît Bahro surtout pour son revirement critique face au « socialisme réellement existant » au tournant des années soixante-dix, qu'il exprime dans son œuvre *Die Alternative*. Rudolf Bahro, « *Wozu wir diesen Dichter brauchen* », in : *Forum*, 12 (1966), p. 17. « *Sisyphos, unter tückischem Marmor verdammt und unaufweckbar, ist Lenins Sache nie gewesen. Sie ist kein abstrakter Mythos, den man tatsächlich in – nur marmornen – Mausoleen vergraben könnte. Wenn schon Mythos, dann Prometheus und nicht Sisyphos. Adäquat auch jener nicht. [...] Was ganz gewiß nicht hilft, sind kulturkritische Lamentationen. Kunertnimmt den Kampf auf dem historisch neuen, höheren Niveau erst gar nicht auf, wenn er mit den von den bürgerlichen Ideologen aus ihrem Weltzustand abgeleiteten Klischees und Mythen unsere Arena betritt.* »

À partir du moment où le savoir philosophique et économique, ainsi que le rapport sensoriel à la réalité ne m'emplissent plus, voire m'échappent, [...] où je ne parviens plus à saisir pleinement la réalité à l'aide d'un savoir fondamental, commence le recours au mythologique. [Il faut ; C. F.] saisir la réalité à pleines mains au lieu de recourir du bout des doigts à des choses du passé, avec cette subtilité donnée par l'éducation esthétique, et de se prélasser sur la peau d'ours de la culture existante.¹⁹⁵

Cette vision ambiguë est confirmée par les dictionnaires de politique culturelle, comme nous pouvons le constater avec la définition suivante, donnée en 1978 à l'article « mythe » :

Plus les figures mythologiques sont humaines, tangibles et concrètes, plus féconde est la mythologie, cette « terre nourricière pour l'art » ; en revanche, elle évolue en une pensée religieuse à partir du moment où on attribue à ces figures, issues de l'imagination humaine, une existence et une réalité au-delà du monde matériel. Cette distinction a aussi une signification fondamentale pour notre rapport à l'héritage culturel. Il est important pour la création artistique contemporaine d'être consciente du fait que, pour l'homme d'aujourd'hui, l'impact des messages artistiques dépend presque entièrement de leur contenu artistique, esthétique et concret, tandis que les représentations symboliques qui sont liées à l'origine mythologique des figures et des conflits ne sont plus guère viables à notre époque. Elles peuvent certes être comprises sur un plan rationnel grâce aux informations scientifiques adéquates, mais ne peuvent plus guère faire l'objet d'une expérience esthétique.¹⁹⁶

Selon cet article, la mythologie possède deux aspects, l'un concret, s'incarnant dans des personnages anthropomorphes, l'autre immatériel, renvoyant à une appréhension religieuse du monde. On remarque le glissement subtil, au milieu de la citation, du rejet de la dimension religieuse du mythe à celui de sa capacité symbolisante. Au-delà de la bizarrerie conceptuelle que constitue selon nous l'idée d'une reprise artistique « concrète » des mythes, l'art étant par essence symbolique, métaphorique, non dénotatif,

¹⁹⁵ Klaus Wolf, « Überlegungen zu den Möglichkeiten sozialistischer Dramatik der Gegenwart », in : Theater der Zeit 24 (1969), H. 9, p. 43. « Wo ich nicht angefüllt bin und souverän mit philosophisch-ökonomischem Wissen und sinnlicher Realitätsanschauung, [...] wo ich nicht kraft gründlichen Wissens einen vollen Griff in die Realität tun kann, beginnt der Rückgriff aufs Mythologische. [Man hat; C. F.] mit vollen Händen in die Realität zu greifen, statt mit den Fingerspitzen und dem Feinsinn ästhetischer Bildung zurückzugreifen und sich auf dem Bärenfell des vorgefundenen Bildungsgutes zu lagern. »

¹⁹⁶ Définition extraite du Kulturpolitisches Wörterbuch, Manfred Berger (éd.), Berlin, Dietz Verlag, 1978, p. 514. « Eine Mythologie ist ein um so fruchtbarer « Mutterboden der Kunst », je menschlicher und sinnlich-konkreter ihre Gestalten sind, sie tendiert hingegen in dem Maße zu einem religiösen Denken, in dem Gestalten der menschlichen Phantasie Existenz und Realität jenseits der materiellen Welt zugeschrieben werden. Diese Unterscheidung besitzt auch eine grundsätzliche Bedeutung für unser Verhältnis zum kulturellen Erbe. Wichtig für das zeitgenössische künstlerische Schaffen ist es, sich darüber klar zu sein, daß für Menschen der Gegenwart die Wirkung künstlerischer Aussagen praktisch fast ausschl. von ihrem ästhetisch-fäßlichen künstlerischen Gehalt abhängt, während sinnbildhafte Bedeutungen, die mit dem mythologischen Ursprung von Gestalten und Konflikten verbunden sind, kaum mehr in der Gegenwart lebendig sind. Sie können wohl aufgrund entspr. wissenschaftlicher Informationen rational begriffen, aber kaum mehr ästhetisch erlebt werden. »

la définition témoigne implicitement du regard de supériorité posé sur la pensée des peuples premiers, jugée à l'aune de l'infaillibilité supposée de la pensée scientifique, non pour ses caractéristiques intrinsèques. Quant à l'impossibilité d'utiliser en art la mythologie dans sa dimension symbolique, métaphysique, les œuvres de Günter Kunert et de Sarah Kirsch nous prouvent le contraire de manière remarquable.

Enfin, on peut également déduire le mépris des autorités culturelles vis-à-vis du mythe à travers la prise en compte très superficielle du phénomène de la réception de l'héritage mythologique par les critiques et universitaires est-allemands, à l'exception des travaux de Dorothea Gelbrich, Hans-Dietrich Dahnke et Ernst-Günter Schmidt. Ainsi, le fait que Hans Koch, représentant de la politique culturelle officielle, n'aborde à aucun moment la question de l'héritage mythologique lors de la conférence qui se tint à Weimar en 1975 sur « l'héritage culturel dans notre société socialiste » est symptomatique de la volonté d'oublier ostensiblement tout un pan du réservoir littéraire dans lequel puisent les auteurs. Cet oubli semble d'autant plus flagrant que la réception des motifs antiques atteint son apogée entre 1965-1975, à tel point qu'on a pu parler à cette époque de « vague antique¹⁹⁷ » (*Antikewelle*). L'article d'Ernst-Günther Schmidt sur la réception de l'Antiquité dans les genres poétique et romanesque nous apporte aussi des informations précieuses. Schmidt explique qu'en 1968, la germanistique n'avait pas encore traité ce sujet, alors véritable *terra incognita* ; selon lui, c'est chose faite en 1980. Or, toutes les analyses qu'il cite ont été menées exclusivement sur l'impact de l'antiquité dans le genre dramatique ; par ailleurs, si l'étude de « l'antiquité » concerne les motifs mythologiques, elle inclut tout autant l'Histoire et les auteurs antiques. Tout en refusant de parler d'une « négation de cette branche de l'héritage culturel », Schmidt reconnaît « une relative incertitude » de la part des critiques face à la position à adopter envers la réception de l'antiquité¹⁹⁸, *a fortiori* selon nous des mythes. De notre point de vue, ces attermolements en disent aussi long sur le problème que représente la réception des mythes aux yeux des autorités culturelles, intellectuels et universitaires compris, que les critiques virulentes de Bahro et de Wolf citées précédemment.

Pourquoi une telle méfiance envers un héritage aussi important dans la culture occidentale ? Les raisons sont multiples : le mythe est considéré comme une manifestation de la conscience à un stade prélogique, donc immature et inférieure ; il est atemporel et peut par conséquent entraîner une fuite hors du réel, comme le suggère Honecker ci-dessus ; il se révèle difficilement adaptable aux exigences du réalisme socialiste car il renvoie à des conflits fondamentaux *a priori* très éloignés des préoccupations d'une société socialiste en développement ; enfin, il est potentiellement dangereux car manipulable par les systèmes totalitaires, comme en témoigne sa récupération par l'idéologie nazie.

C'est donc sur ces différents points que se cristallise l'attitude de dédain vis-à-vis des mythes au niveau de la théorie culturelle. Mais, en pratique, cette position va se révéler insoutenable. La combinaison de certains facteurs permet alors de contourner le rejet théorique, comme si l'on tentait de trouver malgré tout des excuses à la réception des motifs mythologiques, un phénomène que la critique pouvait difficilement occulter étant donné son ampleur. S'installe alors une sorte d'attitude schizophrène face aux mythes : de méprisés, ils deviennent tolérés à partir du moment où ils se révèlent utiles au développement du socialisme.

2.2.2.3. La rédemption du mythe

¹⁹⁷ Ernst-Günther Schmidt, « Die Antike in Lyrik und Erzählliteratur der DDR: die letzten zehn Jahre (1969-1978) », in : *Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, 36 (1980), p. 7.

¹⁹⁸ *Id.*, p. 8-9.

Plusieurs éléments entrent en ligne de compte dans l'acceptation presque à contrecœur pourrait-on dire des mythes dans la littérature. Le premier est l'admiration de Marx pour l'Antiquité, son art et sa mythologie, que nous avons évoquée en début de cette partie. On cite souvent en ce sens sa phrase sur le Titan Prométhée, à qui il donne une importance particulière dans la préface de sa thèse de doctorat en tant qu'esprit libre bravant les dieux de l'Olympe :

Prométhée est le plus noble des saints et martyrs du calendrier philosophique.¹⁹⁹

Évidemment, cette citation ne signifie pas que Marx cautionne la vision du monde que les Grecs véhiculent à travers leur mythologie, mais il est certain qu'il porte un regard bienveillant sur cette dernière dans une perspective esthétique. Lénine quant à lui ne semble pas s'être prononcé sur la question de la mythologie et de son intérêt potentiel pour la société communiste. Néanmoins, il a à plusieurs reprises indiqué que le marxisme devait son succès au fait d'avoir su intégrer les avancées de la culture occidentale :

Si le marxisme est parvenu à acquérir une signification internationale, c'est grâce au fait qu'il n'a en aucun cas rejeté les avancées les plus précieuses de l'époque bourgeoise, mais, au contraire, qu'il s'est approprié et qu'il a assimilé tout ce qui présentait de la valeur dans l'évolution de la pensée et de la culture humaines depuis deux mille ans.²⁰⁰

Cette position en faveur de l'assimilation de l'héritage culturel des siècles passés, et donc de celui de la civilisation antique, associée à l'admiration bienveillante de Marx, a poussé les dirigeants de la politique culturelle à tolérer, vers la fin des années soixante, la réception de la mythologie dans la littérature et l'art, et c'est ainsi qu'en 1966, on peut lire chez Hans Koch, un critique littéraire socialiste éminent :

La « redécouverte » littéraire de l'Antiquité est tout à fait légitime d'un point de vue artistique et spirituel. Elle n'a rien à voir, abstraction faite de quelques exceptions sans importance, avec une fuite hors du présent ou un ésotérisme poétique. [...] Il faut rejeter la revendication réactionnaire qui s'accapare les fondements antiques et chrétiens d'une conception réactionnaire de l'Occident et prendre dans l'histoire de la culture ce qui nous appartient.²⁰¹

Si l'on compare ce point de vue à celui que Rudolf Bahro expose dans son article « Wozu wir diesen Dichter brauchen », écrit également en 1966, que nous avons évoqué

¹⁹⁹ Karl Marx. Friedrich Engels. Gesamtausgabe (MEGA), Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KP der Sowjetunion und Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (éd.), 1^e partie, vol. 1, Berlin, Dietz Verlag, 1975, p. 15. Cette citation est extraite de la préface de la thèse soutenue par Karl Marx, *Differenz der demokratischen und epikureischen Naturphilosophie* : « Prometheus ist der vornehmste Heiliger und Märtyrer im philosophischen Kalender. »

²⁰⁰ W. I. Lenin, *Werke*, Bd. 31, 1970, p. 308. Cité par Bernd Seidensticker, article « DDR », in : *Der neue Pauly* : *Enzyklopädie der Antike*, op. cit., p. 689. « Der Marxismus hat seine weltgeschichtliche Bedeutung dadurch erlangt, daß er die wertvollsten Errungenschaften des bürgerlichen Zeitalters keineswegs ablehnte, sondern sich umgekehrt alles, was in der zweitausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlichen Kultur wertvoll war, aneignete und es verarbeitete. »

²⁰¹ Hans Koch, « Haltungen, Richtungen, Formen », in : *Forum*, 15/16 (1966), p. 6-7. « Die literarische 'Neuentdeckung' der Antike ist künstlerisch-geistig völlig legitim. Sie hat, von belanglosen Ausnahmen abgesehen, nichts zu tun mit Gegenwartsflucht oder poetischer Esoterik. [...] Es gilt, den reaktionären Anspruch auf die antik-christlichen Grundlagen einer reaktionären Abendlandsidee zurückzuweisen und uns aus der Kulturgeschichte anzueignen, was uns gehört. »

auparavant, nous voyons que le thème de la réception des mythes entraîne des déclarations antagonistes de la part même des critiques qui se posent comme les gardiens de l'esthétique socialiste, ce qui nous montre une fois de plus qu'il n'y avait pas de position consensuelle à ce sujet et surtout que l'appartenance de ce pan de la littérature à l'héritage culturel humaniste était loin d'être évidente. Rappelons ainsi que ce même Hans Koch n'évoquera pas une seule fois la réappropriation du matériau mythologique lors de l'importante conférence sur l'héritage culturel à Weimar en 1975. Mais il faut reconnaître qu'à la fin des années soixante, la position vis-à-vis des mythes s'assouplit, toutefois dans des conditions précises que nous allons exposer.

Il est également difficile de rejeter radicalement les mythes quand deux personnalités essentielles de la culture comme Johannes R. Becher et Bertolt Brecht y ont recours dans leur œuvre, notamment pendant leurs années d'exil. C'est à travers ces deux auteurs et leur influence que s'instaure une continuité dans la réception de l'héritage antique dans la poésie socialiste du XX^e siècle. Becher et Brecht proposent deux modèles opposés de réception de la mythologie, qui coexistent jusqu'à la fin des années cinquante, avant que le modèle brechtien ne prenne largement l'avantage chez les jeunes poètes. Chez Becher, on peut parler d'une réception épigonale, dans le sens où l'héritage antique n'est pas modifié en profondeur ; il reste estimé, car porteur d'idéaux positifs qu'il faut préserver. Pour Brecht, la réception de l'héritage antique ne peut se concevoir que comme une transformation, une réécriture dans le cadre d'une mise à distance critique. Des auteurs comme Louis Fünberg, Kuba, Max Zimmering, dans une moindre mesure Georg Maurer, se révèlent proches du modèle de réception de Becher, tandis que des auteurs comme Günter Kunert et Karl Mickel se situeraient plutôt dans la lignée de Brecht, mais cette catégorisation apparaît comme trop simpliste lorsqu'on la soumet à une analyse plus poussée et, comme tout modèle à visée globalisatrice, elle atteint rapidement ses limites. Cela dit, nous garderons cette distinction à l'esprit lors de nos analyses textuelles, afin de déterminer s'il y a ou non réappropriation critique de l'héritage antique.

Pour pouvoir tolérer l'héritage mythologique, les critiques littéraires procèdent à une sorte de purification du mythe et proposent des règles pour son utilisation. Ainsi, on affirme que le socialisme s'intéresse au vrai mythe, celui qui se situe dans la tradition du classicisme allemand, et qu'il rejette le faux mythe, manipulé par les nazis, comme l'explique Yvonne Delhey :

Il s'agissait de défendre le vrai mythe contre le faux, accaparé par les nazis. Le vrai mythe semblait garantir un principe fondamental humaniste et archaïque qui devait rappeler à l'homme son bon fond, le seul véritable.²⁰²

La distinction entre vrai et faux mythe permet ainsi de dédouaner les auteurs qui puisent dans le réservoir mythologique après la Seconde Guerre mondiale, tout en maintenant le mythe de l'État socialiste antifasciste, alors que règne à l'ouest un pesant interdit à l'encontre du mythe²⁰³. Rappelons que dans les années trente, Thomas Mann avait également

²⁰² Yvonne Delhey, « Kunst zwischen Mythos und Aufklärung – Littérature engagée im Zeichen des Humanen: Zur Mythosrezeption Christa Wolfs mit einer Fußnote zu Franz Fühmann, in : Rückblicke auf die Literatur der DDR, Hans-Christian Stillmark (éd.), Amsterdam, New-York, Rodopi, 2002, p. 158. « Es galt den wahren Mythos gegenüber dem falschen, dem von den Nationalsozialisten vereinnahmten, zu verteidigen. Der wahre Mythos schien ein archaisches humanistisches Grundprinzip zu garantieren, das den Menschen an seinen guten und wahren Kern erinnern sollte. »

²⁰³ L'expression est de Karl Heinz Bohrer, qui parle de « Mythos-Verbot » dans son ouvrage de référence *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.

dénoncé dans sa correspondance avec Karl Kerényi le faux mythe instrumentalisé par les États totalitaires, qu'il opposait, non au vrai mythe, mais au mythe humain, porteur des valeurs positives de la culture occidentale. C'est vraisemblablement en ce sens qu'Yvonne Delhey parle de vrai mythe, mais il est étonnant qu'elle ne critique pas cette expression pour le moins connotée idéologiquement. En effet, le vrai mythe n'existe pas, et affirmer le contraire reviendrait à renier sa nature profonde, qui est polysémique. Parler de vrai mythe, c'est ouvrir la voie à son instrumentalisation en sous-entendant sa monosémie, son univocité. Le mythe n'a pas de vérité claire, objective ; il s'agit d'une structure symbolique ouverte à une multiplicité d'interprétations. Yvonne Delhey utilise donc un concept idéologiquement marqué, effectivement employé par les universitaires socialistes.

Les représentants officiels de la culture est-allemande parviennent donc à s'accommoder du mythe, en déclarant que le socialisme est le seul mouvement politique à avoir su en dégager la vérité. Les écrits de Hans-Dietrich Dahnke et de Dorothea Gelbrich, respectivement universitaire et doctorante socialistes, se révèlent édifiants à ce sujet. Par exemple, Dahnke témoigne son admiration envers le recueil de narrations mythologiques *Die Titanenschlacht* (1972) de Franz Fühmann en ces termes :

Fühmann met en lumière la vérité du mythe grâce à la supériorité que lui confèrent le savoir et la connaissance actuels par rapport au passé ; il en ôte les éléments de fausse conscience et en fait ressortir, à travers la sublimation poétique, les caractéristiques d'une appropriation et d'une transformation de la réalité de la vie par l'homme.²⁰⁴

On remarque que dès que l'on utilise les catégories du vrai et du faux à propos du mythe, comme dans l'expression obscure de « fausse conscience », on se situe dans une perspective de détournement idéologique. Pour parler avec Julia Kristeva, le mythe prend alors un caractère doxique, en ce sens où le processus de production de sens, induisant la polysémie, est nié pour ne laisser la place qu'à une seule signification, le mythe se mettant ainsi au service du dogme.

À de nombreuses reprises, Dahnke et Dorothea Gelbrich sont tentés de prendre la défense du mythe, ce qui nous montre *a contrario* que sa présence dans la littérature socialiste est loin d'être évidente. On pourrait rétorquer que le fait même que Dahnke consacre un long passage au mythe dans son ouvrage est signe d'un intérêt de la critique de RDA pour l'héritage antique. Mais rappelons que cette étude, ainsi que celle de Gelbrich²⁰⁵, font figure d'exception dans le paysage des essais critiques est-allemands et que leurs travaux datent de 1974 et de 1977, alors que la « vague antique » est déjà sur le déclin, du moins dans le domaine poétique. En outre, Dahnke se consacre presque exclusivement à l'étude du personnage de Prométhée, qui bénéficie d'une place particulière dans l'histoire du socialisme par rapport aux autres personnages de la mythologie grecque, étant donné sa propension à symboliser le héros révolutionnaire, le défenseur de la classe ouvrière opprimée bravant le pouvoir :

²⁰⁴ Hans-Dietrich Dahnke, *Erbe und Tradition in der Literatur, Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1981, p. 54.*

« *Fühmann holt aus der Überlegenheit heutigen Wissens und Erkennens gegenüber der Vergangenheit die Wahrheit des Mythos ans Licht; er distanziert die Elemente falschen Bewusstseins darin und arbeitet durch die poetische Sublimierung die Züge menschlicher Aneignung und Gestaltung von Lebenswirklichkeit heraus.* »

²⁰⁵ Dorothea Gelbrich, *Antikerezeption in der sozialistischen deutschen Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts: Die Begründung einer neuen Rezeptionstradition im lyrischen Schaffen Bechers, Brechts, Maurers und Arendts*, Leipzig, Karl-Marx-Universität, Sektion Kulturwissenschaft und Germanistik, 1974.

Troisièmement, c'est un être [Prométhée ; C. F.] qui agit de façon productive par nature, contrairement aux dieux parasites et improductifs d'essence divine ou terrestre.²⁰⁶

Cette citation, qui n'est pas sans rappeler celle de Rudolf Bahro citée précédemment, montre à l'évidence que les critiques est-allemands effectuent une différenciation qualitative entre les mythes, certains apparaissant plus facilement adaptable aux objectifs du socialisme que d'autres, et que par conséquent le mythe inspire globalement de la méfiance aux socialistes dogmatiques²⁰⁷.

Pour sauver le mythe, nos deux auteurs en soulignent la référentialité historique et le potentiel esthétique. Selon eux, tout mythe possède un noyau historique, une base réelle, qu'il s'agit de retrouver et d'exploiter.

Elle [la figure de Prométhée ; C. F.] est le reflet d'expériences humaines et sociales et possède en ce sens, malgré son excessivité mythique et son absolutisation, un véritable noyau d'historicité.²⁰⁸

Et, dans le même sens :

Les mythes antiques semblent intégrables dans la poésie socialiste si on les regarde et qu'on les considère comme historiques, comme des « histoires » irrévocablement passées, possédant au-delà de leur apparence fantastique un noyau réel, qui vient s'enrichir d'une problématique actuelle lors du processus de création artistique [...].²⁰⁹

Il apparaît donc que le caractère anhistorique du mythe et que son rapport métaphorique à la réalité, en ce sens qu'il n'est pas *a priori* réaliste et qu'il donne une image spécifique du monde, posent problème aux yeux des universitaires attachés à la doctrine du réalisme socialiste. Dès lors, le mythe ne peut être accepté que si l'on part du principe qu'il se fonde sur un événement historique réel, qu'il faut actualiser en fonction des besoins

²⁰⁶ *Id.*, p. 43. « *Er [Prometheus; C. F.] ist drittens im Gegensatz zu den parasitären und unproduktiven Göttern himmlischer oder irdischer Art ein Wesen, dem produktives Tätigsein von Natur eigen sind.* »

²⁰⁷ Sur la place particulière du mythe de Prométhée dans la culture est-allemande, voir l'article de Christian Klein « Déconstruction du mythe identitaire : Le mythe de Prométhée et sa réécriture dans la littérature de RDA (J. R. Becher, Volker Braun, Heiner Müller, K. Bartsch), in : *Cahiers d'Études germaniques*, vol. 26, 1994, p. 73-84. Klein explique que les socialistes allemands voient en Prométhée un symbole de la lutte contre l'obscurantisme. Dès 1945, le mythe de Prométhée devient le « mythe identitaire d'une force politique qui annonce la rupture avec la vieille société et l'érection d'une nouvelle classe dominante » (p. 73). Klein souligne également que les écoliers étudient le mythe de Prométhée dès la sixième, puis le poème éponyme de Goethe au lycée, et ce jusqu'à la fin de la RDA. Prométhée bénéficie clairement d'un traitement de faveur de la part des autorités culturelles par rapport à ses compagnons mythologiques. En conséquence, il ne faut pas conclure de ce succès particulier que le matériau mythologique est valorisé dans son ensemble.

²⁰⁸ *Hans-Dietrich Dahnke, op. cit.*, p. 42. « *Sie ist ein Reflex menschlich-gesellschaftlicher Erfahrungen und besitzt insofern trotz ihrer mythischen Überhöhung und Verabsolutierung einen echten Kern von Historizität.* »

²⁰⁹ *Dorothea Gelbrich, op. cit.*, p. 14. « *Antike Mythen scheinen integrierbar in die sozialistische Dichtung, wenn sie selbst historisch gesehen und gewertet werden, als unwiderruflich vergangene 'Geschichten', in deren phantastischer Erscheinung ein realer Kern steckt, der im künstlerischen Schaffensprozess mit aus der Gegenwart hervorgehender Problematik angereichert wird [...].* »

de la société socialiste²¹⁰. De façon significative, D. Gelbrich adresse à la littérature « impérialiste » une liste de reproches concernant l'utilisation du mythe faite à l'ouest : refus d'avoir un rapport historique au mythe, poème dénoncé comme un conglomerat irrationnel d'images archétypiques censées correspondre à des situations humaines fondamentales, atemporelles et éternelles, destruction d'une longue tradition humaniste de l'évolution artistique, fuite hors du présent vers un temps indéfini et indéterminé²¹¹. Ces différents points ne mettent pas seulement en lumière le carcan idéologique dans lequel était enserrée la critique est-allemande, prompte à dénigrer la littérature de « l'ennemi impérialiste ». Ils montrent aussi que le mythe ne doit figurer dans la littérature socialiste que dépouillé de sa gangue irréaliste. L'irrationnel, le fantastique en tant que formes improductives de la pensée doivent en être bannis.

On voit clairement que le mythe ne trouve sa place dans l'art socialiste qu'à des conditions très précises – mais qui apparaissent toujours obscures du fait du jargon idéologique dans lequel elles sont formulées. Le mythe est utile à l'art socialiste qu'une fois rattaché à la situation historique concrète de la RDA. La plupart du temps, l'image du monde qu'il véhicule est présentée comme dépassée, car tributaire d'une époque disparue, ou dénoncée comme irrationnelle, en tant qu'elle s'appuie sur une approche religieuse des choses. Hans-Dietrich Dahnke ajoute même que le mythe est au départ un phénomène issu de la pensée populaire, illogique, dont il souligne l'immaturité et le caractère limité. Il lui reconnaît tout de même des qualités esthétiques certaines, renforcées par le fait que de grands auteurs et critiques aient pu avoir recours à cet héritage populaire pour écrire des œuvres importantes²¹². On reconnaît à nouveau à travers ce type de discours la dévalorisation dont souffre le mythe comme forme de pensée populaire, donc inférieure et puérile. En résumé, les universitaires demandent donc à ce qu'on manie le mythe avec précaution, tout en en reconnaissant les potentialités esthétiques²¹³.

Un dernier élément permet d'expliquer l'attitude de tolérance adoptée par certains dirigeants de la politique culturelle face au mythe, principalement dans les années cinquante. Il s'agit de l'observation pragmatique selon laquelle l'utilisation de références connues du grand public rend plus aisée l'adhésion de ce même public à des idées nouvelles. On se rappelle l'analyse que propose Marx du langage de la Révolution française emprunté en partie à l'Antiquité²¹⁴. En recourant occasionnellement à des références mythologiques que tout le monde connaît, les communistes au pouvoir tentent de rendre familières des orientations idéologiques qui auraient pu déstabiliser les Allemands de l'Est, et ainsi de les rassurer, en établissant une continuité factice avec un passé lointain, idéalisé

²¹⁰ Ce genre d'approche positiviste du mythe est loin d'être nouvelle. En fait, il s'agit exactement de la démarche prônée par l'école historique philologique allemande de la fin du XIX^e et du début du XX^e, dont l'un des chefs de file fut Otto Gruppe. Les tenants de cette école cherchent à établir quel événement historique (migrations de peuple, guerres, conflits de succession) se cache derrière chaque mythe. Outre la difficulté, voire l'impossibilité de déterminer l'origine exacte d'un mythe, nous pensons que cette philosophie méconnaît la spécificité du mythe en l'assimilant à l'Histoire. Quel intérêt y a-t-il par exemple à savoir que tel roi est à l'origine du mythe d'Œdipe ? N'est-ce pas une fois de plus une tentative d'expliquer rationnellement le mythe de l'extérieur ? Nous partageons l'avis de Jean-Pierre Vernant lorsqu'il affirme que cette approche du mythe se révèle stérile et vaine, l'intérêt du mythe résidant bien plus dans la manière dont il stylise un conflit ou une guerre, qu'ils aient réellement existé ou non, dans la distance qu'il instaure avec une approche « réaliste », descriptive d'un événement (cf. Jean-Pierre Vernant, *Mythes et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1974, p. 222).

²¹¹ Dorothea Gelbrich, *op. cit.*, p. 13.

²¹² Hans-Dietrich Dahnke, *op. cit.*, p. 65.

²¹³ *Id.*, p. 19.

²¹⁴ Voir le point 2. 1. 4. de la présente partie.

dans l'imaginaire collectif. Nous pensons par exemple aux « dix commandements de la morale socialiste », annoncés par Ulbricht lors du V^e congrès du Parti en juillet 1958, qui, sur le modèle des dix commandements que Moïse reçoit de Dieu sur le Mont Sinaï, imposent des règles idéologiques et moralisatrices aux citoyens de RDA. Le premier de ces dix commandements proclame ainsi que « tu dois te mettre sans cesse au service de la solidarité internationale de la classe ouvrière et des travailleurs ainsi que du lien inaltérable entre tous les pays socialistes » et le neuvième que « tu dois vivre proprement et correctement et respecter ta famille »²¹⁵. Voilà des références pour le moins surprenantes dans un pays prônant l'athéisme et la rationalité ! Dans le même sens, Werner Mittenzwei souligne la dimension religieuse de la phase de construction du socialisme sous l'influence de Staline : les valeurs de foi dans le socialisme, de fidélité, la promesse eschatologique d'un avenir radieux, le culte des personnalités de Lénine et de Staline sont autant de signes du processus de sacralisation que connaît l'idéologie communiste²¹⁶. L'aspect sacré, grandiose, universel et éternel que peut prendre le discours mythologique lorsqu'il est au service de la religion est transposé à des événements politiques décidés par des hommes bien réels, qui entendent ainsi légitimer leur pouvoir aux yeux du peuple et recueillir son adhésion à leur entreprise. La tolérance dont peut bénéficier le matériau mythologique tient donc également à des considérations d'ordre pragmatique.

2.2.3. Les raisons du succès de la réception du matériau mythologique en RDA

Ces différentes observations n'expliquent pas pour autant le succès considérable que connaît la réappropriation de la matière mythologique en Allemagne de l'Est. Nous souhaitons évoquer ici les principales raisons de cet engouement des poètes de RDA, qui, rappelons-le, se révèle surprenant, alors que, dans le champ littéraire, on a fait le choix de prolonger la tradition du réalisme du XIX^e siècle, certes réadaptée aux besoins et exigences de la classe ouvrière est-allemande.

2.2.3.1. L'encodage de pensées critiques

Le succès de la reprise des mythes s'explique tout d'abord par la possibilité qu'il offre de contourner la censure, qui s'exerce à toutes les étapes du processus de création de l'œuvre littéraire, que ce soit au moment de l'écriture (convocation des écrivains récalcitrants devant le parti, humiliations publiques, pressions diverses comme des coups de fil anonymes ou des surveillances de nuit comme de jour...) ou au moment de l'édition (nécessité d'obtenir une autorisation de publier, corrections imposées au manuscrit, amende en cas de publication à l'ouest...). Ce phénomène très connu est désigné sous le nom de « langage des esclaves » (*Sklavensprache*), terme employé tout d'abord par Lénine, puis repris par Hans Mayer dans le sens qu'on lui prête actuellement, à propos du poème épigrammatique de Günter Kunert « In den Herzkammern der Echos »²¹⁷. Il s'agit d'un procédé visant à transcrire

²¹⁵ Walter Ulbricht, *Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus*, Berlin (Ost), Dietz, 1959, p. 185. « Du sollst Dich stets für die internationale Solidarität der Arbeitersklasse und aller Werktätigen sowie für die unverbrüchliche Verbundenheit aller sozialistischer Länder einsetzen » et « Du sollst sauber und anständig leben und Deine Familie achten ».

²¹⁶ Werner Mittenzwei, *Die Intellektuellen: Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2003, p. 72.

²¹⁷ Voir note 28 de l'introduction.

un message critique dans un code censé n'être déchiffrable que par les destinataires dudit message. La mythologie se prête particulièrement bien à ce jeu, permettant aux auteurs de faire connaître à l'opinion publique leurs prises de position critiques envers l'État, sous le couvert de la transposition dans le monde antique et mythologique. Dans la citation suivante, Wolf Biermann explique pourquoi il n'utilise pas cette méthode :

Il se trouve que j'ai eu la chance obscure que mon père soit mort à Auschwitz et non à Stalingrad. Mes références d'enfance sont différentes, je n'avais rien à réparer. Et je n'avais pas besoin de prouver quoi que ce soit aux puissants. Et c'est pour cette raison que je ne parlais pas le langage des esclaves dans mes chansons.²¹⁸

Wolf Biermann peut se permettre de critiquer ouvertement le régime car de son propre aveu il n'est pas accessible aux pressions des puissants, ayant déjà tout perdu pendant la Seconde Guerre mondiale et s'étant trouvé du « bon » côté, celui des victimes du nazisme, qui avaient leur conscience pour eux. Sa chanson « Ballade vom preußischen Ikarus²¹⁹ », composée en 1976 peu avant son exil forcé, atteste sa déclaration, dans la mesure où la dimension polémique de son discours est évidente. Il dénonce ainsi l'immobilisme mortifère d'un État clairement identifié comme étant celui de la RDA, par le biais de tournures telles que « un pays insulaire entouré de barbelés » et « notre moitié de pays »²²⁰. Dans sa citation, il fait par ailleurs allusion au fait que les dirigeants de la RDA n'hésitent pas à culpabiliser les auteurs indociles en leur laissant entendre que critiquer le pouvoir, c'est être du côté des nazis, plus tard des impérialistes. Il faut se rendre compte que la critique n'est pas chose aisée en RDA et qu'utiliser le langage des esclaves est déjà faire preuve d'un certain courage.

Si ce stratagème a pu fonctionner quelques fois, il faut néanmoins en relativiser l'impact car, la plupart du temps, le message critique paré de ses atours mythologiques est aisément décrypté. Par ailleurs, les auteurs y recourent si fréquemment qu'il en devient facilement repérable. On trouve une réflexion intéressante à ce sujet chez Volker Braun :

J'éprouve une grande défiance envers la méthode courante chez nous qui consiste à utiliser des histoires antiques pour traiter de problèmes de notre révolution, un procédé du langage des esclaves que la littérature manie couramment jusqu'à aujourd'hui. Mais il n'est pas légitime, au fond, de véhiculer des contenus actuels avec les procédés propres à la société de classes, ce n'est pas juste. [...] Bien sûr qu'on peut redonner forme à d'anciennes matières dans l'intention polémique de désigner certaines conditions précises comme

²¹⁸ Cité par Werner Mittenzwei, *Die Intellektuellen*, op. cit., p. 229. « *Ich hatte nun mal das schwarze Glück, daß mein Vater in Auschwitz starb und nicht in Stalingrad. Meine Kindheitsmuster sind anders, ich hatte nichts wieder gut zu machen. Und ich mußte den Machthabern gar nichts beweisen. Und das war auch der Grund, warum ich in meinen Liedern nicht in der Sklavensprache sprach.* »

²¹⁹ Wolf Biermann, « Ballade vom preußischen Ikarus », in : *Preußischer Ikarus: Lieder, Balladen, Gedichte, Prosa*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1978, p. 103. Effectivement, il s'agit d'un des rares textes de Biermann à utiliser un motif mythologique, et on ne peut pas vraiment parler de « langage des esclaves » à son propos, au vu de la dimension non voilée de sa teneur critique.

²²⁰ Voir à ce sujet l'article d'Hélène Yèche, « Icares prussiens : deux exemples de 'voyage immobile' à l'Est », in : *Constructions de l'identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d'expression allemande*, t. 2, Patricia Desroches-Viallet (dir.), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, p. 293-305.

toujours archaïques. [...] Mais on ne saisit que des manifestations extérieures, et seulement dans le cadre de comparaisons.²²¹

Dans ce passage, Volker Braun dénonce comme une aporie le fait d'établir des analogies entre le monde antique et la situation présente de la RDA au moyen du matériau antique et mythologique²²². Il s'agit selon lui d'un procédé galvaudé et simpliste, qui ne permet de saisir la réalité de la société de RDA que de manière superficielle, sans toucher à sa structure profonde. Il ajoute :

Pour rendre compte de la société dans sa totalité, il faut, étant donné sa nouvelle structure, un rapport beaucoup plus radical avec ces archétypes parce que, comme le disait Maurer, ce qui était vrai pendant six mille ans n'est pas nécessairement vrai pour nous. Cela se passe de telle manière que de grands événements, qui en leur temps donnaient des histoires émouvantes, sont suspendus, ce ne sont pas eux qu'il faut mettre en avant, ils ne font qu'apparaître en filigrane, on se les remémore pour montrer quelque chose de complètement différent, qui devient plus clair. Il faut commencer par sacrifier ces histoires pour montrer ce qui, en elles, et toujours d'actualité et ce qui a changé. Dans le poème Prométhée [publié dans son recueil *Wir und nicht sie* ; C. F.], il ne s'agit pas de convoquer ce mythe, mais le sujet lui-même le fait surgir : [...] ce traitement n'est pas une adaptation, plutôt son opposé déclaré. Le renversement n'est pas un moyen littéraire fortuit, il exprime au contraire le processus social consistant à remettre à l'endroit notre monde qui marche sur la tête.²²³

Selon Braun, le recours aux motifs mythologiques n'est légitime que sous la forme de leur renversement, voire de leur destruction. Si nous reprenons la distinction que nous avons

²²¹ Volker Braun, « Interview mit Silvia Schlenstedt » (1972), in : *Texte in zeitlicher Folge*, vol. 4, Halle, Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1990, p. 288-292. « Ich habe ein großes Mißtrauen gegen die bei uns gängige Methode, antike Stories zu benutzen, um Probleme unserer Revolution abzuhandeln, ein Verfahren der Sklavensprache, die die Literatur bis heute fließend beherrscht. Es ist aber im Grunde nicht legitim, heutige Inhalte mit den Vorgängen der Klassengesellschaft zu transportieren, das ist unfair. [...] Freilich kann man alte Stoffe mit dem polemischen Vorsatz aufbügeln, bestimmte begrenzte Verhältnisse als noch archaisch zu kennzeichnen. [...] Da werden nur Erscheinungen gefaßt, und nur vergleichsweise. » Effectivement, Braun n'a recours aux mythes dans ses écrits que de façon sporadique, ce procédé lui semblant incompatible avec sa conception d'une littérature moderne, ancrée dans son temps.

²²² Pour Günter Kunert, c'est justement cette perspective analogique qui lui semble digne d'intérêt, dans la mesure où elle s'accorde parfaitement avec le genre poétique. Cf. Günter Kunert, « Von der Antike eingeholt », in : *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (éd.), Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2002, p. 227.

²²³ Volker Braun, *ibid.* « Um aber die Gesellschaft ganz zu fassen, bedarf es, bei ihrer neuen Struktur, eines viel radikaleren Umgangs mit diesen Archetypen, weil, wie Maurer sagte, was sechstausend Jahre stimmte bei uns nicht mehr stimmen muß. Das geschieht in der Weise, daß große Vorgänge, die zu ihrer Zeit bewegende Geschichten waren, aufgehoben werden, nicht sie sind als Vorgang zu geben, sie scheinen nur durch, es wird an sie erinnert, um etwas ganz anderes zu zeigen, das deutlicher wird. Man muß zunächst diese Geschichten preisgeben, um zu zeigen, wieviel von ihnen sich erhalten und wieviel sich verkehrt hat. Im Gedicht Prometheus [aus seinem Gedichtband *Wir und nicht sie*; C. F.] geht es nicht darum, diesen Mythos zu bemühen, sondern die Sache selbst erinnert ihn: [...] Diese Art der Benutzung ist keine Adaptation, eher ihr erklärtes Gegenteil. Die Umkehrung ist kein zufälliges literarisches Mittel, sondern sie drückt den gesellschaftlichen Vorgang aus, daß die Verhältnisse vom Kopf auf die Füße gestellt werden. »

Rappelons que les textes auxquels nous faisons référence de manière approfondie sont cités en annexe. Ce long poème marque le point d'orgue du processus critique véhiculé par le biais du mythe d'Ulysse. Le texte, composé de quarante-neuf vers libres, répartis en six strophes inégales, est à comprendre comme une réponse de Mickel au poème « Hausherr Odysseus » de son professeur Georg Maurer, dont il avait suivi les cours à l'Institut de littérature « Johannes R. Becher ». Si Maurer s'interroge sur la légitimité d'un héros dont le foyer est construit sur des mensonges, dans la mesure où Ulysse ne dévoile pas ses infidélités à Pénélope, Mickel radicalise le processus de désacralisation du héros grec. Décalage grotesque, vulgarité, obscénité sont autant de moyens visant la destruction de la noblesse de caractère attribuée aux héros homériques. Pénélope, l'épouse fidèle et exemplaire de l'*Odyssee* est avilie, rabaissée au rang de putain, une ombre sans caractère en comparaison avec la déesse sensuelle qu'est Circé. Il ne faudrait pas conclure à la hâte, comme ont pu le faire les critiques littéraires de RDA, que Mickel est un écrivain sans culture, un provocateur puéril sans talent. Bien au contraire, ce poète est très au fait de la culture et de la littérature antiques comme de la culture du classicisme allemand. Ce n'est donc pas par hasard que ce grand admirateur de Klopstock et de Hölderlin a recours à des images d'une vulgarité extrême. Il s'agit pour lui de traduire à travers la désacralisation du mythe d'Ulysse le dégoût que lui inspire la RDA des années soixante. Car Ithaque n'est autre qu'une métaphore de la RDA, décrite comme un marasme puant la décomposition. La première strophe vise à dénoncer l'écart entre l'image idéale mais fautive de l'État socialiste véhiculée par les dirigeants, et la réalité, beaucoup moins glorieuse. L'Ulysse de Mickel refuse à la fois son rôle de maître de maison, en délaissant à nouveau Pénélope pour de nouvelles aventures maritimes, et son rôle de justicier purifiant le foyer souillé par les prétendants de sa femme. Mais cet acte de rébellion, ce départ d'Ithaque n'est qu'une fuite désespérée en avant, qui se solde par un échec. On retrouve dans ce passage le pessimisme à l'œuvre dans le poème d'Erich Arendt « Odysseus Heimkehr ». Comme Erich Arendt et Peter Huchel, Karl Mickel réfute la vision communiste d'une Histoire dont on ne peut arrêter la marche vers le progrès. C'est pourquoi la conception utopique d'un monde nouveau se transforme, à la fin du poème, en vision mortifère du néant²²⁶.

Il est étonnant qu'un texte qui s'attaque avec autant de virulence aux principes fondamentaux du socialisme ait pu être publié en RDA. Or, c'est le cas dès 1966, dans le recueil de Mickel intitulé *Vita nova mea*, un an seulement après l'écriture du poème. Certes, il fut largement vilipendé par la critique littéraire est-allemande, qui était loin de se laisser abuser par le recours à la *Sklavensprache*. Hans Koch notamment dépeignit la poésie de Mickel comme minée par la maladie, obsédée par la laideur et rongée par la peur, et lui reprocha d'avoir laissé Ulysse quitter Ithaque, contrairement à ce que lui dictaient ses obligations morales envers sa patrie et sa femme²²⁷. Mais le fait même que le poème ait pu paraître nous porte à croire que les autorités voyaient un intérêt à publier certains écrits critiques, d'une part pour feindre une grande ouverture d'esprit auprès de la population, d'autre part pour éviter la mise en place de réseaux subversifs souterrains, plus dangereux qu'un discours critique public que l'on canaliser et contrôler avec plus de facilité. En outre, focaliser l'attention de l'opinion publique sur des polémiques littéraires enflammées permet

²²⁶ Pour une étude plus détaillée du poème, nous renvoyons à notre article « Ulysse ou la grande désillusion : La figure d'Ulysse dans la poésie de RDA des années soixante et soixante-dix », in : *Images, mythes et sons : Des figures de l'art dans la littérature allemande*, Textures, vol. 15, Université Lumière Lyon 2, 2005, p. 219-235.

²²⁷ Hans Koch, « Haltungen, Richtungen, Formen », in : *Forum* 15/16 (1966), p. 7 sqq.

sans nul doute de détourner les esprits belliqueux des questions délicates qui se jouent sur la scène politique²²⁸.

2.2.3.2. Une échappatoire au réalisme socialiste

Les écrivains est-allemands voient également dans le recours à la matière mythologique la possibilité salvatrice d'échapper aux contraintes imposées par le réalisme socialiste, intronisé comme le seul mouvement artistique adapté aux exigences d'une culture socialiste lors de la conférence de Bitterfeld de 1959 et 1964²²⁹. Les sources de cette politique culturelle sont à chercher dans le discours tenu par Andreï Jdanov lors du premier congrès des écrivains soviétiques en 1934, qui décrit le réalisme socialiste de la manière suivante :

Cela signifie premièrement qu'il faut connaître la vie, afin de pouvoir en donner une représentation fidèle à la vérité, et non scolastique, sans vie, ne pas la montrer simplement comme « réalité objective », mais comme la réalité dans son évolution révolutionnaire. Il faut également que la représentation fidèle à la vérité et concrète du point de vue historique aille de pair avec le devoir de procéder à la conversion idéologique et à l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. C'est cette méthode que nous désignons dans les Belles-Lettres et dans la critique littéraire comme la méthode du réalisme socialiste.²³⁰

Éduquer le travailleur, en faire un soutien indéfectible du socialisme et donner une représentation vraie de la réalité, c'est-à-dire à travers les yeux de la classe ouvrière²³¹, voilà les ambitions affichées par le nouveau courant artistique qui voit le jour à Moscou au milieu des années trente. Si à l'époque la conception du réalisme socialiste n'est pas encore tout à fait fixée, la position de Jdanov devient bientôt dominante en URSS comme en RDA. La lutte qu'il engage en 1946 contre les tendances formalistes, modernistes et décadentes de la littérature soviétique se voit relayée dès 1948 par le colonel Tulpanov et le major Dymshitz en charge du bureau des informations à la SMAD (*Sowjetische Militäradministration in Deutschland*). La politique culturelle dépend alors quasiment directement des ordres de Moscou. L'enjeu est loin d'être uniquement d'ordre culturel : il s'agit en effet de gagner les Allemands à la cause du socialisme, eux qui n'ont pas connu de révolution en 1945 et à qui l'on tente d'imposer une révolution extérieure, la révolution russe de 1917. Jdanov meurt en

²²⁸ Ces observations n'enlèvent rien au fait que les écrivains étaient soumis à des pressions d'une grande violence de la part des dirigeants politiques, comme nous le montre le congrès du comité central du SED de décembre 1965, durant lequel les poètes critiques, parmi eux Wolf Biermann, Günter Kunert et Volker Braun, furent soumis à des brimades humiliantes pour le scepticisme, le modernisme, l'anarchisme et le nihilisme censés imprégner leurs écrits. Pour plus de détails sur cet épisode, voir Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, op. cit., p. 181.

²²⁹ Nous nous bornerons dans ce passage à présenter le concept de « réalisme socialiste », les tenants et aboutissants de la conférence de Bitterfeld ayant été évoqués au point 1.2.3. de la première partie.

²³⁰ Cité par Joachim-Rüdiger Groth, *Literatur und Politik in der DDR 1949-1989 : Zusammenhänge, Werke, Dokumente, Frankfurt am Main, Lang Verlag, 1994, p. 235. « Das heißt erstens, das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können, nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als 'objektive Wirklichkeit', sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Dabei muß die wahrheitsgetreue und historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus ideologisch umzuformen und zu erziehen. Das ist die Methode, die wir in der schönen Literatur und in der Literaturkritik als die Methode des sozialistischen Realismus bezeichnen. »*

²³¹ *Id.*, p. 13.

1948, mais ses idées continuent d'être propagées par Wladimir S. Semionov, l'éminence grise de la culture à l'époque, qui se tient en retrait et laisse le travail concret à Alexander Dymshitz et Ilia Fradkin²³².

Pour simplifier, Jdanov reconnaît deux mouvements littéraires principaux : le réalisme et le formalisme, ce dernier regroupant *grosso modo* les différents courants modernes. Si le mouvement socialiste des années dix à trente entretient une relation fructueuse avec l'art moderne (on pense à la poésie d'inspiration expressionniste d'un Johannes R. Becher), le politicien communiste impose leur séparation au terme d'une campagne destructrice contre le formalisme. Il faut mesurer l'importance de l'action de Jdanov, qui selon Werner Mittenzwei non seulement aboutit à la rupture avec l'art révolutionnaire antérieur à 1933, mais condamne également l'art de la RDA à la médiocrité, là où il aurait pu être d'avant-garde²³³. Si cette réflexion nous semble fondée concernant les œuvres sur lesquelles souffle l'esprit de Bitterfeld, elle paraît quelque peu exagérée une fois appliquée à l'ensemble de la production littéraire est-allemande.

C'est sans nul doute le genre poétique qui a le moins souffert des directives imposées par la politique de Bitterfeld. Le caractère court du texte poétique ne semble guère se prêter à la mise en scène des conflits auxquels est confronté l'homme nouveau du socialisme, du processus d'apprentissage qu'il traverse et de la résolution finale des contradictions internes à la société, pour reprendre le langage idéologique en usage à l'époque. Les critères du réalisme socialiste, autrement dit la retranscription de la vérité du point de vue ouvrier, la sobriété et la linéarité de l'écriture, ne conviennent pas aux poètes, qui voient dans la reprise du matériau mythologique le moyen de laisser libre cours à leurs potentialités créatrices. Le monde mythologique foisonnant, polysémique, indéfinissable et mouvant offre un espace de liberté dépourvu de limites. Il ne faut pas pour autant en conclure qu'il s'agit pour les écrivains de fuir à travers le mythe une réalité vécue comme insatisfaisante. Au contraire, le travail sur la matière mythologique leur permet justement de donner leur propre vision du monde qui les entoure.

2.2.3.3. L'expression d'une insatisfaction existentielle

L'univers de la mythologie attire également en ce qu'il propose une alternative à la pensée scientifique, rationnelle et positiviste proclamée comme philosophie nationale en RDA. On demande à l'homme nouveau du socialisme de croire en une seule vérité, celle du progrès. La communauté socialiste suit une voie clairement tracée, censée mener à une société sans classes, sans conflits, sans oppresseurs ni opprimés. La religion n'y a plus de place, dans la mesure où ce monde idéal suffit au bonheur et à l'épanouissement de l'individu, qui n'a plus besoin de chercher son salut dans un au-delà fantasmé et trompeur. Si cette vision est plutôt bien accueillie dans les années cinquante, les premières voix critiques commencent à se faire entendre dès le début des années soixante, pour devenir virulentes dans les années soixante-dix, malgré l'amélioration certaine des conditions de vie matérielles. La situation n'est paradoxale qu'en apparence : dans les années cinquante, le peuple, usé par la guerre et les privations, doit lutter pour sa survie et n'a guère les moyens, ni le recul nécessaire, pour se livrer à une critique du système qui se met en place. Toutes les forces sont alors engagées dans le processus de reconstruction, et l'espoir qu'apporte le socialisme prend une dimension vitale pour une population minée par des années de nazisme. Dans les années soixante-dix, le spectre de la guerre a disparu, la population connaît un niveau

²³² Werner Mittenzwei, *Die Intellektuellen*, op. cit., p. 82.

²³³ *Id.*, p. 91.

de vie correct, ce qui explique que le manque de libertés individuelles soit ressenti avec une frustration grandissante. L'écart entre les promesses martelées par le régime et la réalité s'agrandit, entraînant un mécontentement et un scepticisme généralisés dont les intellectuels se font les porte-parole sur la scène publique. Le tableau que nous brossons ici est bien sûr très simplifié et n'a pas la prétention de décrire l'évolution de la RDA d'un point de vue historique. Il sert uniquement à établir le contexte général de l'époque et à montrer que l'insatisfaction de la population vis-à-vis de la conception du monde que livrent des théories optimistes, comme celle du progrès constant, prend de l'ampleur au fur et à mesure que l'État se stabilise.

Il est particulièrement intéressant de voir que l'on peut suivre cette évolution au travers de la réception du matériau mythologique dans la poésie est-allemande, comme nous le verrons au point suivant, présentant une étude chronologique du phénomène. Dans un premier temps, on remarque que cette réception s'inscrit dans une logique de soutien au régime naissant, à travers l'exaltation des valeurs et idéaux socialistes. Cette poésie panégyrique cède bientôt la place à une poésie aux accents critiques qui, par le biais de la remise en cause des mythes, pose la question de la légitimité du pouvoir en place. Le succès des motifs mythologiques s'explique alors par le fait qu'ils proposent le modèle d'un monde autre que rationnel, s'opposant au dogme du tout-rationnel prôné par le régime. Les intellectuels est-allemands, et en première ligne les poètes, voient dans la mythologie une façon de penser autrement leur réalité et leur avenir. Selon nous, ce n'est d'ailleurs pas en premier lieu l'aspect a-rationnel voire irrationnel du mythe qui attire les poètes, mais la possibilité d'une démarche cognitive autre, libérée des poncifs d'une interprétation vulgaire du marxisme, soumise à une sclérose croissante. C'est ainsi que le mythe, véhicule d'une pensée infantile et régressive dans la pensée marxiste, permet en fait à la RDA d'entrer dans l'ère de la modernité. On pense à l'essai de Franz Fühmann *Das mythische Element in der Literatur*²³⁴, qui introduit les théories de la psychanalyse, en particulier celles de C. G. Jung, ignorées jusqu'alors. Il faut donc souligner que le succès grandissant que connaît le mythe dans la poésie, et dans la littérature de RDA en général, n'est pas à interpréter comme la régression, à l'époque « post-mythologique²³⁵ », d'une société éclairée à un stade pré-rationnel de l'humanité, ni comme le rejet des acquis de l'*Aufklärung*, mais comme la nécessité de trouver d'autres formes de pensée complémentaires dans un État perçu comme incapable de satisfaire les besoins de ses citoyens.

2.2.4. Étude chronologique de la réception des motifs mythologiques

Nous présentons tout d'abord les résultats obtenus à partir de l'observation de vingt-huit poèmes mettant en scène Prométhée, Ulysse, Icare ou encore Sisyphe. Nous avons fait le choix de privilégier la mythologie grecque car elle est quantitativement beaucoup plus présente dans la littérature est-allemande que la mythologie biblique, et donc plus adaptée à une étude globale du phénomène de réception des mythes en RDA. De même, les quatre figures mythologiques citées sont celles qui reviennent avec le plus de régularité et de fréquence sous la plume des poètes est-allemands. Si l'approche chronologique permet de distinguer les grandes lignes de ce processus de réception, il faut toutefois être conscient du fait qu'elle présente des défauts en termes de précision et qu'elle tient peu compte des cas particuliers. Par souci de clarté, les textes principaux auxquels nous faisons allusion

²³⁴ Franz Fühmann, « Das mythische Element in der Literatur », in : *Marsyas: Mythos und Traum*, Jürgen Krätzer (éd.), Leipzig, Reclam, 1993.

²³⁵ D'après le titre de l'ouvrage de Bernd Seidensticker et Martin Vöhler : *Mythen in nachmythischer Zeit*, op. cit.

sont cités en annexe et non dans le corps du travail. La date entre parenthèses renvoie à la date d'écriture des textes. Notre sujet étant fort vaste, les poèmes sélectionnés n'ont pu faire l'objet d'une étude particulière et sont donnés à titre d'illustration pour les catégories définies.

Avant d'exposer nos observations, rappelons que les spécialistes de littérature est-allemande Wolfgang Emmerich et surtout Ernst-Günter Schmidt ont déjà proposé dans leurs travaux une approche chronologique de la réception des motifs mythologiques. Notre contribution, qui s'en inspire, diverge cependant sur plusieurs points : par exemple, nous nous sommes limitée au genre poétique et nous avons intégré les années quatre-vingt à notre étude. En outre, nous avons décidé de prendre en compte des textes écrits par Brecht et Becher vers la fin des années trente car ils ont été publiés après la guerre et ont influencé les générations suivantes.

De manière générale, on peut dire que tous les personnages mythologiques ont bénéficié dans un premier temps d'une réception positive. Il n'y avait donc pas d'*a priori* négatif de la part des auteurs envers la mythologie grecque, contrairement à ce que l'on observe chez les écrivains ouest-allemands, qui considèrent le mythe comme un instrument privilégié du pouvoir autoritaire. Trois ont également connu une phase de traitement critique importante, voire de déconstruction, soit de manière brutale pour Ulysse, soit de manière plus progressive pour Prométhée et pour Icare.

La figure de Prométhée est une des figures antiques les plus souvent évoquées dans la poésie de RDA, mais également dans l'art révolutionnaire qui précède, et elle fait en cela figure d'exception. C'est ainsi que Prométhée est le seul héros mythologique à bénéficier d'une place de choix dans le panthéon des héros du socialisme²³⁶. Il apparaît dès 1940 dans un texte éponyme de Becher sous les traits d'un agitateur politique guidant les masses sur le chemin de l'émancipation. Becher donne à son héros une dimension mythique démultipliée, si l'on peut dire, en lui attribuant des caractéristiques propres aux figures de Spartacus et du Christ martyr. Cette forte aura qui entoure Prométhée, et ce depuis l'éloge qu'en a fait Marx dans ses travaux de thèse, explique peut-être que la dévalorisation de la figure prométhéenne est beaucoup plus progressive que celle d'Ulysse et qu'il faut attendre les années soixante-dix, notamment le texte parodique « Prometheus 1970 » de Kurt Bartsch pour assister à la radicalisation de la critique du mythe de Prométhée sur le mode du persiflage²³⁷.

Ulysse est le héros mythologique le plus fréquemment cité dans la poésie est-allemande. Dès la fin des années trente, Brecht et Becher trouvent dans le destin du héros de l'*Odyssée* une figuration de leur vie d'exilés, marquée par la souffrance d'être éloignés de leur terre natale et de leur public. Dans la jeune RDA, le texte d'Erich Arendt « Ulysses' weite Fahrt » (1950) est emblématique de la réception positive dont jouit le héros grec, montré comme l'homme d'une ère nouvelle, porté par la soif de l'inconnu et le désir humaniste d'un monde harmonieux, résolument tourné vers l'avenir. Cette vision est brutalement remplacée, et ce dès le début des années soixante, parallèlement à une attaque virulente du système socialiste naissant, par une désacralisation radicale de la figure d'Ulysse, notamment dans le poème en vers libres de Karl Mickel, intitulé « Odysseus in Ithaka » (1965), que nous avons évoqué précédemment. Dans les années soixante-dix, on observe une relative réhabilitation du héros, par exemple à travers l'évocation du

²³⁶ Nous renvoyons à la note 209 pour plus de précisions.

²³⁷ Christian Klein, « Déconstruction du mythe identitaire : Le mythe de Prométhée et sa réécriture dans la littérature de RDA (J. R. Becher, Volker Braun, Heiner Müller, K. Bartsch), in : *Cahiers d'Études germaniques*, vol. 26, 1994, p. 84.

personnage lumineux de la jeune princesse Nausicaa chez Kunert²³⁸. Certes, l'Ulysse de Peter Huchel²³⁹ ploie sous le fardeau de la solitude, du renoncement et du deuil, comme en écho à la période sombre que vit Huchel lui-même, mais le héros a retrouvé ses lettres de noblesse et demeure une figure d'identification potentielle pour l'auteur comme pour le lecteur, et cela reste vrai au moins jusqu'au milieu des années soixante-dix. Dans les années quatre-vingt, Ulysse a quasiment disparu de la scène poétique est-allemande ; il ne réapparaît plus guère que de façon allusive ou le temps d'une mise en garde contre l'orgueil et l'ambition dans le texte « Mahnung » d'Uwe Grüning²⁴⁰.

Le traitement du personnage d'Icare dans la poésie est-allemande se présente comme complexe, fluctuant et se trouve lié la plupart du temps à une réflexion sur le concept d'utopie. L'histoire de sa réception reflète donc *grosso modo* le déclin qualitatif que connaît cette notion au fur et à mesure que les attentes des citoyens envers le nouveau régime se voient déçues. L'Icare de Becher dans « Dädalus und Ikarus », très positif, incarne le regard nouveau, supérieur, que le communisme a sur le monde. Du début des années soixante au milieu des années soixante-dix, Icare apparaît comme une figure ambivalente, porteuse d'un élan utopique certes, mais d'un élan fragile et menacé²⁴¹. Puis, à partir de 1975, la réception négative d'Icare domine largement, au profit de la figure plus raisonnable et plus humble de Dédale qui bénéficie de la bienveillance des écrivains²⁴². La constance, l'humilité et l'ingéniosité du père sont préférées à l'enthousiasme incontrôlé du fils. Seul le texte de Lutz Rathenow « Erbe des Ikarus²⁴³ » de 1984 s'attache à revaloriser cette figure de plus en plus soumise à la critique.

Si l'on compare l'histoire de la réception des personnages mythologiques précités avec celle de Sisyphe, il apparaît clairement que ce dernier effectue une entrée tardive dans la poésie est-allemande, vers la fin des années soixante. Alors qu'Ulysse et Prométhée se voient soumis à un processus de déconstruction presque systématique, Sisyphe entre en scène pour devenir une nouvelle figure de projection et d'identification. Dans l'ensemble des textes consultés, Sisyphe, le supplicié, devient le vecteur d'un discours pessimiste et désabusé sur le sens que peut revêtir le travail au quotidien ou encore sur le progrès, sans toutefois subir lui-même une déconstruction, à l'exception du texte « Das ganze Werk oder Sisyphe soundsovielter²⁴⁴ » d'Uwe Kolbe, que nous étudierons dans la partie consacrée à cet auteur. Il semble donc que Sisyphe prenne le relais des figures précédemment évoquées

²³⁸ Günter Kunert, « Nausikaa I » et « Nausikaa II », in : *Warnung vor Spiegeln: Gedichte*, München, Hanser Verlag, 1970, p. 29 et 30.

²³⁹ Peter Huchel, « Odysseus und die Circe » (1973) et « das Grab des Odysseus » (1974), in : *Gesammelte Werke in 2 Bänden*, Axel Vieregge (éd.), vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 198-199 et p. 231-232.

²⁴⁰ Uwe Grüning, *Innehaltend an einem Morgen: Gedichte*, Berlin, Union Verlag, 1988, p. 75.

²⁴¹ Cf les poèmes de Günter Kunert « Während der Mittagspause » (1961), in : *Unruhiger Schlaf*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1979, p. 35 et « Ikarus 64 », in : *Verkündigung des Wetters: Gedichte*, München, Carl Hanser Verlag, 1966, p. 49.

²⁴² Wolf Biermann, « Die Ballade vom preußischen Ikarus », *op. cit.*, p. 103 ; Peter Gosse, *Ortungen: Gedichte und Notate*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1975, p. 23-25 et B. K. Tragelehn, « Der Ausweg » (1982), in : *NÖSPL: Gedichte 1956-1991*, Basel, Stroemfeld Verlag, 1996, p. 130.

²⁴³ Lutz Rathenow, « Erbe des Ikarus », in : *Verirrte Sterne oder Wenn alles wieder mal ganz anders kommt*, Gifkendorf, Merlin-Verlag Meyer, 1994, p. 63.

²⁴⁴ Uwe Kolbe, « Das ganze Werk oder Sisyphe soundsovielter », in : *Hineingeboren: Gedichte 1975-1979*, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1980, p. 70-71.

pour représenter, selon les textes, l'auteur lui-même, le citoyen de RDA ou encore l'homme du XX^e siècle en général.

En nous appuyant à la fois sur ces remarques et sur l'étude d'un nombre important de recueils poétiques, recensés dans la partie bibliographique, nous proposons de distinguer quatre grandes périodes dans la réception des mythes antiques : une première qui va de la fin des années trente à 1961, une autre de 1961 à 1971, une troisième de 1971 à 1980 et une dernière correspondant à la décennie des années quatre-vingt. Comme nous l'avons suggéré plus haut, il est évident que le procédé de périodisation est une opération fort délicate. Ainsi, on pourrait reprocher à l'analyse de prendre souvent en compte la date de parution des poèmes et non la date de leur rédaction, difficile à déterminer. C'est pourquoi nous insistons sur le caractère global d'une périodisation qui se veut indicative et non limitative.

2.2.4.1. 1935-1965 : politisation normative et laudative versus rapport désacralisé aux mythes

Comme nous l'avons dit plus haut, Johannes R. Becher et Bertolt Brecht évoquent les mythes d'Ulysse, d'Icare, de Prométhée mais aussi la figure du Christ pour exprimer la souffrance et la solitude qui accompagnent l'exil, en Russie pour l'un, aux États-Unis pour l'autre, et leur espoir en la disparition du régime nazi. Après la Seconde Guerre mondiale, ces deux écrivains vont, comme on sait, jouer un rôle important dans la constitution d'une vie culturelle dans la RDA naissante et avoir une grande influence, à travers leurs œuvres, sur les jeunes écrivains, ce qui peut expliquer en partie pourquoi il n'y a pas eu de rupture dans l'utilisation des mythes entre la fin du Troisième Reich et les premières années de la RDA. Mais cette continuité est due avant tout selon nous à des raisons d'ordre politique. Il s'agit à l'époque de constituer, puis de consolider une nouvelle société dans un nouvel État, de provoquer une adéquation entre une population minée par des années de guerre et un régime communiste importé de Russie. Or, cette adéquation, encouragée par les élites intellectuelles, ne peut avoir lieu sans la création de mythes ni la transformation de mythes préexistants. On remarque en effet que les mythes interviennent nécessairement lors des grands bouleversements historiques, comme le disait déjà Marx. Ces créations de l'imaginaire collectif jouent alors le rôle de paradigmes sociaux avec une forte potentialité identificatoire. C'est en ce sens que Manfred Frank souligne leur fonction stabilisatrice et consolatrice²⁴⁵, qui se voit décuplée dans une époque vécue comme obscure et déconcertante par un peuple en situation de crise. On voit alors jouer à plein la fonction thétique du mythe telle que l'expose Julia Kristeva dans *la Révolution du langage poétique*²⁴⁶ : le mythe devient le vecteur de l'instauration d'un ordre symbolique normatif, en l'occurrence celui du régime socialiste de la RDA.

Dans ce processus d'élaboration d'une société nouvelle, on distingue deux types de mythes, les mythes politiques et les mythes issus de la mythologie proprement dite²⁴⁷. Les mythes politiques ne trouvent pas leur origine dans les récits mythologiques, mais ils en partagent certaines spécificités, notamment leur vision globalisante, leur structure

²⁴⁵ Manfred Frank, « Die Dichtung als « Neue Mythologie » », in : *Mythos und Moderne, op. cit.*, p. 20.

²⁴⁶ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 75 sqq.

²⁴⁷ Cette distinction renvoie plus simplement à la différence entre les adjectifs « mythique » et « mythologique », le premier désignant des phénomènes reprenant les caractéristiques extérieures du mythe, ses manifestations et non son tissu narratif.

systemique et leur fonction sacralisante. Dans son ouvrage *Mythen in der Politik der DDR*²⁴⁸, Raina Zimmering analyse par exemple l'impact des mythes de la nation antifasciste et de la filiation avec la Guerre des Paysans dans la constitution d'une identité nationale en RDA. Ces mythes se distinguent des mythes d'origine mythologique par l'absence de caractère polysémique, ils sont présentés comme univoques et définitifs par les élites politiques qui les manipulent. Remarquons que les mythes littéraires que nous étudions ici, une fois instrumentalisés et rendus monosémiques, peuvent également devenir des mythes politiques et avoir les mêmes fonctions que les mythes non issus de la mythologie.

La politisation des mythes est d'ailleurs une des caractéristiques essentielles de la réception des mythes antiques et bibliques dans la poésie pour la période considérée et même au-delà, à cette différence capitale qu'à partir du milieu des années soixante, les mythes ne sont plus les vecteurs du discours symbolique, thétique, mais deviennent porteurs de la pulsion « asociale, sémiotique » pour reprendre les termes privilégiés par Julia Kristeva²⁴⁹. Il n'est pas étonnant que fleurissent dans ce contexte des textes sur Prométhée et sur Ulysse, deux figures mythologiques majeures, qui peuvent aisément servir de surface de projection au concept d'homme nouveau de l'ère socialiste. Des poèmes tels que le « Prometheus » de J. R. Becher (1940) et de Heinz Czechowski (1963), « Der neue Odysseus » de Louis Fürnberg (1948), « Ulysses' weite Fahrt » d'Erich Arendt (1950) et « Ikarus » de Max Zimmering (1963), cités en annexe, sont représentatifs de ce phénomène que nous qualifierons de politisation normative des mythes²⁵⁰. Dans ces textes, le langage poétique se met au service d'une force sociopolitique dominante, autoritaire, comme dans cet extrait de la ballade « Ikarus²⁵¹ », écrite par Max Zimmering lors d'un vol entre Berlin et Pjöngjang :

Fliegen! Einst Sehnsucht und Ziel – heut wie ein Ruhem im Bette. Wäre doch Ikarus hier! Möchte mit ihm triumphieren. Könnt er genießen mit mir! Könnt er mit mir jubiliere! Erde, du glücklicher Stern, Erde, du Sonnengefährte, trägst einen rührigen Herrn, der sich als Schöpfer bewährte. [...] Hoch über Wolken fliegt mein Flügelschiff, im Daunenmeer darunter droht kein Riff, der Horizont so weit, fast wie nicht da, die ferne Sonne aber greifbar nah, und über mir des Blaus Unendlichkeit- mein Atem nur gemahnt an Raum und Zeit. So schwebend zwischen All und Erdennäh, ist mir's, als ob ich nackt den Menschen säh, ganz ohne Narben, kraftvoll, mutig, rein, und fühle Stolz, ein Mensch, ein Mensch zu sein.

Plusieurs indicateurs, comme l'insistance sur le pacifisme, la joie d'évoluer à une époque qui concrétise les utopies et le sentiment de fierté d'appartenir à une humanité courageuse et pleine de force nous montrent qu'il s'agit d'une évocation panégyrique du socialisme. Le mythe d'Icare subit une politisation très nette pour servir la glorification de l'idéologie dominante. Le mythème de la chute est réduit à la portion congrue et n'apparaît que dans

²⁴⁸ Raina Zimmering, *Mythen in der Politik der DDR: Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen*, Opladen, leske + budrich, 2000.

²⁴⁹ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 68-69. Nous renvoyons au point 1.4.2. de notre première partie pour une analyse approfondie des concepts kristéviens du sémiotique et du thétique.

²⁵⁰ Par l'adjectif « normatif », nous souhaitons souligner le rôle de modèles, de canons de la littérature socialiste que ces textes sont censés jouer auprès des jeunes écrivains, ainsi que la fonction qu'ils ont, du point de vue de la réception littéraire, dans le processus de transmission de l'idéologie socialiste aux lecteurs.

²⁵¹ Max Zimmering, « Ikarus », in : *Das Maß der Zeit: Gedichte*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1969, p. 123.

la première strophe, où il se trouve relié au thème du rêve : le voyageur bascule dans le rêve avant de se réveiller à bord de l'avion rassurant et convivial, qui n'est autre qu'une métaphore de la société socialiste naissante.

Selon Volker Riedel, on assiste dans les années cinquante au développement de deux attitudes opposées sur la réutilisation de l'héritage mythologique. La première, pour laquelle les oeuvres de J. R. Becher et de Georg Maurer sont emblématiques, consiste en une valorisation de l'héritage antique, considéré comme un modèle à suivre et éventuellement à perfectionner dans une époque qui se veut proche de la fin de l'Histoire. La seconde, héritée de Brecht, insiste sur la nécessité d'une distanciation critique face à la reprise de mythes renvoyant à une époque de l'humanité où régnaient la soumission aux dieux et à la fatalité, ainsi que l'esclavagisme²⁵². Cette prise de position apparaît clairement dans le texte de Brecht « Verurteilung antiker Ideale²⁵³ » :

***O Stumpfsinn der Größe vergangener Zeiten O steinerne Standbilder der Geduld
Klagloses Ertragen vermeidbarer Leiden Glaube an unvermeidbare Schuld!***

Si nous partageons cette analyse de Riedel, nous pensons néanmoins que les deux catégories définies sont en réalité perméables, comme le montre un poème écrit à la manière de Hölderlin par Becher pendant ses années d'exil et intitulé « Beneidenswerte Menschen²⁵⁴ » :

***O wie muß' ich beneiden, als ich ein Kind war, der Menschen Längst schon
entschwundenes Geschlecht, denn von Heroen belebt Schienen die einstigen
Zeiten. Vom Glanz des Vergangenen Ging ich traumwandelnd dahin, klagte:
« Ich kam wohl zu spät!... » Zeigt mir ein Bild, das ich könnte mir heute zum
Vorbild erwählen, Nennt mir ein Großes, wofür sich die Begeisterung lohnt!
O wie beneidenswert ist es, frei aus dem Volke zu schaffen Für das Volk,
und du bist eins mit dem Volk und vertraut! Rückwärtsschauend und trauernd
und sinnend, als hätt' ich verloren Mich in den Fernen der Zeit, ließ ich mein
Hellas erstehn... Kehrt' in die Vorzeit zurück und rang dort mit dem Drachen und
Riesen, Stritt an der Seite Achills, kroch in das hölzerne Pferd...***

Les derniers vers du poème entraînent une rupture avec l'apparition de l'idée de la guerre à mener contre le nazisme :

***Eine Zeit nun entstand uns, eine gewaltige neue, Weithin erhob sich das Volk,
fordernd sein Recht mit Gewalt. [...] Nutzloses Träumen, dein Träumen, es hilft
nur den Mördern im Morden!***

Ce texte nous semble capital, dans la mesure où il laisse transparaître à la fois la grande admiration que Becher voue à l'antiquité, une époque glorieuse, peuplée de héros grandioses, et la conscience d'abord élégiaque, puis héroïque, que cette époque est bel et bien révolue. Le rêve d'un retour à l'époque antique est réservé au monde de l'enfance, une idée qui n'est pas sans rappeler la position de Marx sur le sujet. Le fait de fuir le monde moderne dans cet univers idéalisé, mais dépassé, se révèle même dangereux puisqu'il empêche l'action politique concrète, plus précisément la résistance au nazisme.

²⁵² Volker Riedel, *Literarische Antikerezeption: Aufsätze und Vorträge*, Jena, Verlag Dr. Bussert & Partner, 1996, p. 254.

²⁵³ Bertolt Brecht, « Verurteilung antiker Ideale », in : *Gedichte*, vol. 6, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1964, p. 100.

²⁵⁴ Johannes R. Becher, « Beneidenswerte Menschen », in : *Gesammelte Werke in 18 Bänden*, vol. 4, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1966-1981, p. 7-11.

Les deux tendances dans la réception de l'héritage antique et biblique, telles que les définit Volker Riedel, ne nous semblent donc pas erronées, mais elles peuvent entraîner une vision trop simplifiée. Il nous semble que, dans les années cinquante, la plupart des poètes ont conscience que l'antiquité ne constitue pas un modèle sociopolitique réaliste pour le monde qui leur est contemporain, ce qui ne les empêche pas d'éprouver souvent une grande admiration pour l'héritage qu'elle a laissé. Nous distinguons en fait trois approches de l'héritage antique qui se dessinent à cette époque. La première vise à une politisation normative des mythes et suppose un rapport laudatif non seulement aux mythes, mais aussi à la société socialiste en train de naître. On peut classer dans cette catégorie les textes sur Prométhée et Ulysse que nous avons déjà cités. La deuxième approche voit dans les mythes non un modèle politique ou social comme le suggère Volker Riedel, mais la représentation utopique d'une culture idéale, lumineuse et sensuelle, qui permet de réintroduire une certaine joie de vivre, fondée sur la valorisation de la sérénité qu'apportent l'amour et le travail quotidien. Cette philosophie positive, parfois hédoniste, tente de contrebalancer la morosité du quotidien d'après-guerre, synonyme de souffrances et de privations. Entrent dans cette catégorie certains textes de Becher, d'Erich Arendt et surtout de Georg Maurer, qui dédie de nombreux poèmes aux dieux de l'amour et du plaisir sensuel que sont Eros et Vénus / Aphrodite, par exemple dans le cycle « Eros²⁵⁵ » (*Die Elemente*, 1955) et dans le recueil de sonnets *Lob der Venus* (1956). La dernière approche, que l'on peut effectivement attribuer à Brecht, jette les bases d'une désacralisation des mythes, considérés comme des outils de connaissance anachroniques, impropres à rendre compte des problématiques posées par le monde moderne. Tandis que les deux premières tendances sous-entendent un rapport laudatif aux mythes, la troisième instaure un rapport nuancé.

On peut dire que dans les années cinquante, soit les mythes véhiculent une image positive de l'Antiquité ou du monde contemporain, soit ils sont considérés comme inadaptés au monde moderne ; ce n'est que dans les années soixante qu'ils vont devenir eux-mêmes les vecteurs d'une critique politique et sociale de la RDA. Les trois voies que nous décrivons ne sont pas incompatibles et peuvent très bien apparaître chez un même auteur. Si nous voulons tout de même effectuer un classement des poètes de l'époque, Becher, Fürnberg, le Georg Maurer et l'Erich Arendt des années cinquante seraient à rattacher aux deux premières approches, Brecht et Hanns Cibulka plutôt à la dernière, comme en témoignent ces quelques vers tirés du cycle « Pro Domo » de Cibulka, publié en 1959 :

***Was ich als Kind geglaubt, liegt verlassen auf dem Grund Christi Haupt und
Apollos Mund.*²⁵⁶**

Ce quatrain est intéressant en ce qu'il place sur un même plan la mythologie biblique chrétienne et la mythologie antique. Il s'agit d'un phénomène plutôt rare dans les années cinquante, les deux traditions étant généralement traitées de manière séparée. Ainsi, Georg Maurer privilégie la tradition biblique dans les années trente et quarante, avec un recueil comme *Ewige Stimmen* (1938) ou le cycle « Die Passion²⁵⁷ » (1930), et ce n'est qu'à partir du recueil *Elemente* (1955) qu'il va puiser son inspiration dans le monde de la mythologie grecque et de l'Histoire antique, en mettant en scène Hannibal, Alexandre, Phryne, Ulysse, les sirènes, Léda ou encore Achille. Dans la strophe citée, la religion et la

²⁵⁵ Georg Maurer, « Eros », in : *Werke in zwei Bänden*, Walfried et Christel Hartinger, Eva Maurer (éd.), vol. 1, Halle, Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1987, p. 308-312.

²⁵⁶ Hanns Cibulka, « Pro Domo », in : *Zwei Silben: Gedichte*, Weimar, Volksverlag, 1959, p. 32.

²⁵⁷ Georg Maurer, « Die Passion », in : *Werke in zwei Bänden*, op. cit., p. 13-20.

mythologie grecques sont reléguées à nouveau dans le domaine de la croyance enfantine, elles ne constituent plus de références valables dans le monde sécularisé du XX^e siècle. Le recours à la synecdoque permet de transmettre l'idée qu'elles sont porteuses d'une vision fragmentaire, partielle et partielle du monde. La tête du Christ évoque en outre la vision d'une statue brisée, dont seul un morceau serait parvenu jusqu'à nous. La métaphore des figures bibliques ou des dieux grecs réduits à de simples statues tombant en morceaux, un lieu commun de la poésie est-allemande, laisse entendre la fin définitive de l'influence de l'ère antique et la toute-puissance du positivisme. Enfin, la référence à la bouche d'Apollon, donc à la fonction d'oracle du dieu grec, permet de passer d'une critique culturelle du caractère puéril attribué à la mythologie à une critique sociale, qui vise à dénoncer l'esprit de soumission des peuples antiques obéissant à des élites cléricales manipulatrices, une vision répandue à l'époque chez les communistes. Le phénomène de désacralisation des mythes que nous avons esquissé va se radicaliser dans la décennie suivante pour devenir un des traits fondamentaux de la réception des mythes antiques et bibliques dans la poésie de RDA.

2.2.4.2. 1961-1971 : radicalisation de la désacralisation et féminisation

[1961-1971²⁵⁸ : radicalisation de la désacralisation et féminisation]

Les années soixante marquent l'apogée de l'utilisation des mythes dans la poésie est-allemande, à tel point qu'on a pu parler de « vague antique » pour qualifier ce phénomène, comme nous l'avons dit précédemment. Parallèlement, la littérature antique et l'Histoire, avant tout romaine, prennent également beaucoup d'importance chez des auteurs tels qu'Arendt, Fühmann, Braun, Hacks et Huchel. La philosophie, l'art et les sciences antiques n'éveillent en revanche que peu d'intérêt chez les intellectuels²⁵⁹. Il est difficile de distinguer pour cette époque des caractéristiques communes dans la réception des mythes, tant cette approche varie selon l'âge, le style, le cheminement intellectuel et spirituel des auteurs concernés.

Nous pouvons affirmer néanmoins que les années soixante amènent une très claire radicalisation de la désacralisation des mythes, initiée par Brecht dans les années quarante et cinquante. Mais il ne s'agit plus, à quelques rares exceptions près, de dénoncer leur puérité ni leur inadéquation au monde moderne. Certes, nous assistons encore à leur remise en cause, mais sans qu'ils soient pour autant rejetés en bloc. En résumé, la déconstruction prend le pas sur la destruction. Le poème « Phryne²⁶⁰ » de Georg Maurer, publié dans le recueil *Variationen* (1965), est emblématique selon nous de cette remise en question ambiguë. Dans ce poème narratif composé de vingt-neuf vers libres, la jeune hétaïre Phryne échappe de justesse, en paraissant dans sa nudité triomphante, à une condamnation fatale, lors du procès que lui font les femmes athéniennes pour avoir détourné leurs maris du droit chemin. Dans les neuf derniers vers, qui marquent un retour au XX^e siècle, le je poétique s'interroge sur la valeur de notre culture moderne par rapport à celle de l'Antiquité, encore admirée aujourd'hui dans les œuvres de Praxitèle par exemple :

²⁵⁸ Remarquons que cette période se superpose en partie à la première période délimitée, car la radicalisation de la critique par le mythe est un processus et qu'elle s'observe dès le début des années soixante pour les poètes plus âgés tels qu'Erich Arendt, à partir du milieu des années soixante chez la jeune génération de poètes (Mickel, Kirsch, Kunert).

²⁵⁹ Bernd Seidensticker, article « DDR », in : *Der neue Pauly : Enzyklopädie der Antike*, vol. 13, p. 692.

²⁶⁰ Georg Maurer, « Phryne », *op. cit.*, p. 53.

Uns frag ich nun, die wir nicht an Apoll, noch Venus glauben und durch Museen gehn, wo Raffaels Geliebte als reine Jungfrau öffentlich den Knaben säugt, uns frag ich, haben wir genug bedacht, die wir nur das sind, was wir tun, kein anderes Gericht mehr zulassen, kein Jüngstes, kein Olympisches, wie wir die Schönheit einer neuen Zeit der Zukunft überliefern in der Nacktheit noch unsrer Geliebten?

Le texte pose comme acquise la libération de l'homme des chaînes de la religion, aussi bien chrétienne que païenne. Mais il souligne en même temps le vide culturel laissé par la disparition du monde antique, un vide que l'époque moderne peine à combler. Il nous semble légitime d'interpréter ces vers comme une sorte de manifeste culturel anti-Bitterfeld, si l'on peut dire. Sous la forme prudente d'une question sur la nature de l'art socialiste, Georg Maurer laisse en réalité entendre que ce n'est pas dans le positivisme que l'art pourra parvenir à son épanouissement, mais en gardant vivant l'héritage du passé, comme il le fait lui-même dans ce texte en narrativisant l'épisode de Phryne au tribunal, technique qui donne l'impression au lecteur de vivre la scène de l'intérieur.

Die Sittenrichter von Athen griffen in ihre Bärte, die naß warn von den Tränen der Athener Hausfrau, abgrundentschlossen, die Kokotte Phryne hinabzustürzen in das Urteil. Der Verteidiger jedoch schrie: « Seht, erleicht nicht selbst die Sonne vorm Glanze dieses Leibs? » Und der Mandantin nestelte er auf rasch das Gewand. Die Brüste der Gottlosen erstrahlten gottgeformt.

Il est intéressant de remarquer au passage que la pécheresse est marquée du sceau de la divinité : le poète semble nous rappeler que les catégories établies par les hommes, censées distinguer le grain de l'ivraie, le bien du mal, sont par essence faillibles, car elles sont soumises à la relativité des époques, des lieux, des cultures. Seule la tolérance et l'ouverture permettent d'échapper à l'enfermement provoqué par une pensée dogmatique étriquée, qu'elle soit politique, religieuse ou culturelle. Mais garder vivant cet héritage ne signifie pas l'idéaliser de manière aveugle. Il s'agit plutôt pour Maurer d'établir un dialogue avec cette époque révolue, comme nous l'avons suggéré dans notre première partie en soulignant la dimension intertextuelle de la réception de l'héritage mythologique, clairement évoquée dans le premier extrait cité.

Dans les années soixante, le mythe apparaît comme le vecteur d'un double discours critique. À travers sa déconstruction, les poètes mettent en garde d'une part contre l'idéalisation de l'époque antique et de sa culture, et, d'autre part, contre l'idéalisation du système socialiste. Concernant le premier point, nous avons vu que, dans les années cinquante, l'Antiquité était critiquée pour son modèle politique et économique, mais glorifiée pour sa culture. Cette tendance prend fin au cours de la décennie suivante et laisse place à une remise en question des critères esthétiques traditionnellement reliés à l'Antiquité, du moins depuis les écrits de Winckelmann, tels que l'harmonie, la mesure et l'ordre. L'œuvre de Georg Maurer apporte à nouveau un éclairage intéressant à ce sujet. En effet, le recueil poétique *Gestalten der Liebe* (1964) marque une rupture dans la réception des motifs antiques et bibliques chez Maurer, en ce qu'il laisse apparaître le monde mythologique sous un jour négatif, alors que les recueils précédents *Die Elemente* (1955) et *Lob der Venus* (1956) véhiculaient l'image essentiellement plaisante d'un monde de plaisir, de jeux et d'innocence naïve. Ainsi, le poème « Antike » (*Gestalten der Liebe*) met en scène une dispute entre les enfants de Zeus et d'Héra sur le ton trivial du vaudeville, qui ôte toute noblesse à cette divine famille. Zeus et Héra sont quant à eux présentés comme un couple rongé par les rapports de force et la trahison :

sehen sie, wie die Göttermutter sich anzieht, um zu verführen den eigenen Mann und ihn so zu entkräften, daß er, der Donnerer Zeus, einschläft und sie die Geschäfte eine Weile nach ihrem Sinn führt. [...] Und Hera schlägt der Artemis um die Ohren den Köcher, daß die Pfeile schwirren und die Weinende bei ihrem Vater Zeus sich beschwert [...]²⁶¹

Le texte se clôt sur un ton plus sombre avec l'évocation de la révolte à venir des hommes contre leurs maîtres terrestres, qui se repaissent de l'ambrosie de la souffrance et de l'exploitation. Ce tableau peu glorieux des mœurs de la communauté mythologique trouve un écho dans le poème « Hausherr Odysseus²⁶² », dans lequel Ulysse devient un menteur cachant ses infidélités à sa femme sous ses dehors de mari parfait. Le recueil *Variationen* (1965) et les poèmes du cycle « Gestalten und Gedanken²⁶³ » poursuivent également cette remise en question du caractère de modèle prêté à la culture antique, par la mise en scène de personnages monstrueux comme les sirènes (« Der Gesang der Sirenen ») et les furies (« Furien ») et par l'évocation d'épisodes sombres de l'Histoire biblique comme le massacre des enfants de Bethléem, commandité par Hérode à l'annonce de la naissance de Jésus, futur roi des Juifs (« Herodes »). Les personnages traditionnellement positifs d'Apollon et d'Eros prennent quant à eux un caractère funeste, qui tranche avec les textes de la décennie précédente. Dans « Achill in der Unterwelt » par exemple, Achille fait part à Ulysse, descendu aux Enfers, du désespoir que provoque en lui sa condition d'âme errante et il invective Apollon, son persécuteur sadique :

Ein Blinder konnte sie [die Ferse, C. F.] treffen. Aber dieser Lichtkerl Apoll muß es sein, daß er nun ewig lachen kann. [...] Ich vertrau mich dir an, Ulyß, näher zu mir: ich verfluchte diesen Apoll, schimpfte ihn eine Bremse! Aber ich fürchte, er treibt mich in den Teich dort oder läßt mich einen Ziegel hin- und herrücken oder ein durchlöchertes Faß füllen. [...]²⁶⁴

Le dieu solaire est réduit à un monstre cruel capable d'accabler Achille des plus grandes tortures, comme le laisse entendre l'allusion aux supplices du tonneau des Danaïdes et du rocher de Sisyphe. Ce renversement dans le traitement d'Apollon, loin d'être anecdotique, est confirmé par un autre passage du poème « Antike » :

Von Homer lassen sie [die Sklaven, C. F.] den Vorhang rauschend aufziehen, und in die Kulissen fällt das hellenische Licht: Tief im Boudoir sehen sie, wie die Göttermutter sich anzieht [...]

La lumière d'Apollon ne sert plus qu'à mettre en avant l'aspect misérable de la tribu des dieux, à lui ôter son maquillage de scène pour en dévoiler la réalité affligeante, l'envers du décor. On peut donc penser qu'il s'agit pour Maurer de s'interroger sur la validité du modèle culturel antique que représente Apollon, ce « type lumineux ». Il ne souhaite pas pour autant faire disparaître ce modèle, comme nous l'avons vu avec le poème « Phryne », mais d'instaurer un rapport discursif avec lui. Et c'est dans la construction de cette relation discursive que l'art socialiste peut s'épanouir, non en s'enfermant dans le panégyrique stérile des épigones.

²⁶¹ Georg Maurer, « Antike », op. cit., p. 431-432.

²⁶² Id., p. 440.

²⁶³ Id., p. 297-304.

²⁶⁴ Id., p. 298.

Avec ces textes, Georg Maurer ouvre la voie à une réception nuancée de l'héritage antique et, avec lui, des mythes antiques et bibliques sur laquelle vont s'engager de nombreux jeunes poètes dans les années suivantes, comme Karl Mickel, Günter Kunert, Sarah Kirsch et, dans une moindre mesure, Volker Braun. Cette réception suppose à la fois un regard critique sur les valeurs sociopolitiques et culturelles de l'époque antique et une actualisation du matériau mythologique, par exemple en instillant des éléments banals, triviaux, parfois grotesques, voire obscènes au sein de l'univers mythologique ou, à l'inverse, en transposant des éléments mythologiques dans le monde moderne. Dans la poésie est-allemande, la rencontre entre ces deux époques, ces deux mondes se produit souvent sur un mode brutal, inattendu, comme si ce choc était nécessaire pour se dégager des contraintes liées à la réception laudative de l'héritage antique typique du classicisme allemand. Les poètes est-allemands n'ont plus pour objectif la recherche du beau, de l'harmonieux apolloniens, mais celui de la quête d'une langue authentique sachant rendre compte de la réalité de leur époque.

Nous disions que la déconstruction des mythes amorcée dans les années soixante traduisait la fin définitive de l'idéalisation de l'époque antique et de l'héritage qu'elle avait laissé. Il est intéressant de remarquer qu'elle marque également le début d'une distanciation critique à l'égard de l'idéalisation du système socialiste, en cours de consolidation. Cette prise de distance se manifeste à travers le mouvement de dépréciation que subissent les héros Ulysse et Prométhée, encore portés aux nues dans les années cinquante. À l'inverse, d'autres figures mythologiques, comme Icare²⁶⁵, Orphée²⁶⁶ et Pygmalion²⁶⁷ connaissent un succès croissant. Ces personnages permettent de traiter les problématiques de la fonction de l'artiste dans la société et du rapport de l'artiste à sa création, autant de questions que se posent les écrivains de RDA à cette époque, tiraillés entre leur volonté de s'impliquer politiquement et le refus de sacrifier leur liberté créatrice, comme on l'exige d'eux. On voit donc comment, à travers la réception des mythes antiques et bibliques, les poètes est-allemands commencent à mettre en doute l'avenir radieux que promettent les élites politiques.

Enfin, une dernière caractéristique de la réception des mythes dans les années soixante concerne le recours de plus en plus important aux figures féminines de la mythologie. Erich Arendt le premier, par son recueil *Ägäis* publié en 1967, introduit dans la poésie est-allemande les personnages de Médée (« Kykladennacht »), de Cassandre (« Stunde Homer »), de Clytemnestre (« Schatten Meere »), d'Artémis (« Parisches Ufer »), de Nike et d'Alcmène (« Delos »), enfin de Nausicaa (« Schwimmend vor delischer Küste »)²⁶⁸. Si elles sont citées par leur nom dans les textes d'Arendt, elles sont cependant réduites le plus souvent à des apparitions furtives, coupées de leur histoire mythologique, élevées au rang de métaphores du caractère éphémère de chaque chose, de chaque être.

²⁶⁵ Cf. Erich Arendt, « Ode III » et « Ode IV » (1959), in : *Werke: Gedichte*, Manfred Schlösser (éd.), vol. 1, Berlin, Agora Verlag, 2003, p. 358-361 et 365-367 ; Günter Kunert, « Ikarus 64 » (1964), in : *Verkündigung des Wetters: Gedichte*, München, Hanser Verlag, 1966, p. 49 ; Uwe Berger, « Städte » (1965), in : *Gesichter. Gedichte*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1968, p. 8-9.

²⁶⁶ Cf. Erich Arendt, « Selinunt », in : *op. cit.*, p. 45-46 ; Hanns Cibulka, « Mit dir, Gedanke », *Windrose: Gedichte*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1968, p. 72-73 ; Heinz Czechowski, « Sagora » (1969), in : *Das offene Geheimnis: Liebesgedichte*, 1999, Düsseldorf, Grupello Verlag, p. 32-33 ; Günter Kunert, cycle « Orpheus », in : *Warnung vor Spiegeln, op. cit.*, 1970, p. 31-36.

²⁶⁷ Cf. Uwe Berger, « Pygmalion » (1966), in : *Gesichter: Gedichte*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1968, p. 30 et Peter Gosse, « Pygmalion », in : *Antiherbstzeitloses: Gedichte*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1968, p. 32-33.

²⁶⁸ Erich Arendt, *op. cit.*, vol. 2, respectivement p. 12-13, p. 62-64, p. 34-36, p. 38-39, p. 21-23 et p. 41-42.

D'autres auteurs, plus jeunes, choisissent également de recourir à des figures mythologiques féminines, mais, à la différence d'Arendt, ils les actualisent radicalement et les utilisent pour interroger ou commenter l'actualité politique la plus brûlante. Les figures les plus utilisées sont alors celles de la sibylle et des sirènes d'une part, qui permettent de réfléchir aux questions de la fatalité ou des mauvaises tentations auxquelles peuvent conduire certains choix politiques, et, d'autre part, celles d'Antigone et de Clytemnestre, propres à traiter de thèmes comme le droit, la morale, le choix entre l'éthique et la loi, le recours à la violence et donc à la guerre. Aussi, dans « Antigone 1967²⁶⁹ », Wolfgang Tilgner évoque à travers le mythe d'Antigone le putsch militaire qui a lieu en Grèce en 1967. Par le parallélisme qu'il établit entre les deux époques, il met en perspective les événements de 1967, leur procure de la profondeur, et va même jusqu'à gommer toute distanciation entre les deux temporalités, comme le fera plus tard Christa Wolf dans son roman *Cassandre*. Cette technique permet à Tilgner de donner une épaisseur temporelle à sa condamnation de la junta militaire en Grèce, de charger sa critique de tout le poids d'un passé dont les origines se perdent dans l'incommensurable, ce qui lui confère une sorte de légitimité absolue. Le poète réemploie ce procédé que nous proposons d'appeler « transhistoricisation » dans le poème « Die neue Klytaimnestra²⁷⁰ », qui se lit comme une condamnation de la guerre au Vietnam. La transhistoricisation consiste donc à mettre directement en parallèle deux époques (historique ou mythologique), à en effacer les différences pour les faire coïncider, suivant ainsi le mode de fonctionnement de la métaphore et non de la comparaison. Ce procédé constitue une des caractéristiques du processus de réception des mythes dans les années soixante. Nous le retrouverons à l'œuvre chez Sarah Kirsch, dans un poème comme « Die Erinnerung²⁷¹ » du recueil *Katzenleben*.

2.2.4.3. 1971-1980 : pessimisme et changement de paradigmes

Dans les années soixante-dix s'amorce le mouvement de déclin de la « vague antique » dans la poésie est-allemande, alors qu'elle se développe nettement dans les genres dramatique et romanesque. De la même manière, Bernd Seidensticker place l'apogée de l'utilisation des mythes en peinture et en sculpture dans la deuxième moitié des années soixante-dix²⁷². Rappelons rapidement quelques éléments d'explication concernant ce décalage. Dans les genres du théâtre, du roman, en peinture et en sculpture, les artistes tentent d'appliquer les principes du réalisme socialiste tels qu'ils leur sont imposés, et ce jusqu'au milieu des années soixante. À cette époque, la plupart des artistes commencent à se détourner d'une conception de l'art beaucoup trop étroite et contraignante ainsi qu'à recourir à des modes de représentation symboliques de la réalité, et non plus réalistes. C'est également vers le milieu des années soixante que certains critiques et universitaires élèvent la voix pour plaider en faveur d'une relative ouverture des concepts d'art socialiste et humaniste et d'héritage culturel, notamment avec une bienveillance grandissante envers les mythes antiques et bibliques, ce qui suppose que tel n'était pas le cas auparavant.

La sphère poétique apparaît comme une exception au sein de ce processus global, puisqu'elle résiste dès le départ au carcan idéologique imposé par les tenants du réalisme socialiste, pour des raisons qui tiennent à la nature même du texte poétique. Ainsi, sa

²⁶⁹ Wolfgang Tilgner, « Antigone 1967 », in : *Poesiealbum 25*, Berlin, Verlag Neues Leben, 1969, p. 28.

²⁷⁰ *Id.*, p. 31.

²⁷¹ Sarah Kirsch, « Die Erinnerung », in : *Werke in fünf Bänden*, Franz-Heinrich Hackel (éd.), vol. 2, München, DTV, 2000, p. 210.

²⁷² Bernd Seidensticker, article « DDR », *op. cit.*, p. 696.

brèveté le rend rétif au débat d'idées, auquel doit amener toute bonne œuvre socialiste²⁷³, ou encore à l'exposition de points de vue opposés, qui doit se clore par l'acceptation de la synthèse rassurante que propose un socialisme triomphant, par exemple la synthèse de la communauté et de l'individu parvenant à un épanouissement mutuel au sein du système socialiste. L'importance du je poétique, qui fait du genre poétique le lieu de l'expression de la plus grande subjectivité²⁷⁴, constitue également un obstacle au réalisme socialiste qui, si nous caricaturons, impose au sujet de se désincarner pour devenir le porte-parole d'un point de vue, d'un concept, d'une idéologie. À cela s'ajoute que le langage du poème est métaphorique, c'est-à-dire qu'il transforme la réalité en images ; comprendre un texte poétique, c'est donc fouiller ces images, les relier entre elles, pour tenter de dévoiler le sens, la réalité qu'elles construisent et qu'elles cachent. Le sens n'en est pas immédiatement accessible, contrairement à ce qui se passe pour le genre romanesque et dramatique. Or le langage du réalisme socialiste, s'il ne fuit pas l'analogie, évite l'ambigu, le mystérieux, l'indirect, il se veut acte et non fragment. Pour toutes ces raisons, le genre poétique se situe à l'avant-garde de la création littéraire est-allemande, et, au moment même où les autres domaines artistiques s'ouvrent au monde des mythes antiques et bibliques, la sphère poétique commence à s'en détourner pour se mettre en quête de nouveaux modes d'expression artistiques.

Cependant, les années soixante-dix ne font qu'annoncer les premiers signes du déclin que nous évoquions. Il faut surtout remarquer que c'est au cours de cette décennie que se confirment des changements de paradigmes initiés à la fin des années soixante. C'est ainsi que Sisyphe, apparu pour la première fois dans le poème « Söhne Sisyfos²⁷⁵ » de 1968 de

²⁷³ Il n'est pas étonnant que le genre de la ballade poétique soit très répandu chez les poètes proches des cercles du pouvoir comme Johannes R. Becher ou Louis FURNBERG. La ballade s'adapte aisément, par sa longueur, à l'exposition d'un débat d'idées, et la simplicité de son système de rimes, en général constitué de rimes plates ou croisées, permet de solliciter éventuellement la mémoire du lecteur, subrepticement amené de cette manière à retenir certaines formulations idéologiques. Par ailleurs, la création de chansons et poèmes populaires est un des moyens utilisés par l'élite politique pour créer une « mémoire culturelle collective », propre à rassembler le peuple autour des idées d'une minorité politique. Nous devons le concept de « mémoire culturelle » aux travaux de Jan Assman sur les formes et les modes de fonctionnement de la mémoire sociale. Assman distingue la « mémoire culturelle » (*kulturelles Gedächtnis*), « transmise et interprétée de manière médiate et institutionnelle » de la « mémoire communicative quotidienne » (*kommunikatives Alltagsgedächtnis*), qui se transmet d'homme à homme. Selon lui, le bon fonctionnement de la mémoire collective dépend en grande partie de la coïncidence entre mémoire communicative et mémoire culturelle. On peut émettre l'hypothèse qu'en RDA, comme on le voit au niveau des mythes, cette coïncidence n'a pas été établie : la mémoire culturelle tente d'imposer une seule version d'un mythe alors que les auteurs critiques, en laissant la place à l'intertextualité, à la polysémie du mythe, participent à la constitution d'une mémoire communicative qui s'oppose à celle de l'institution. C'est la métaphore de la mémoire de la bibliothèque contre celle du temple, que nous avons mises en relation avec le concept d'intertextualité au point 1.4.1.2. de la première partie. Aleida et Jan Assman, « Zur Metaphorik der Erinnerung », in : *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, éd. et Dietrich Harth (éd.), Frankfurt am Main, Fischer, 1991, p. 13-35.

²⁷⁴ C'est le constat auquel parvient Dominique Combe au sujet de ce qu'il appelle la « poésie de circonstance », concept qu'il reprend à Eluard, renvoyant dans un sens élargi à une poésie engagée, mais non idéologique, puisant dans le réel sa force de contestation. Selon Combe, les poètes de circonstance, en tant que sujets éthiques, laissent s'exprimer leur Moi référentiel, empirique. Aussi rapproche-t-il la poésie de circonstance du genre romanesque autobiographique et en fait-il le lieu d'expression d'une « subjectivité maximale ». Il nous semble que cette définition de la poésie de circonstance convient particulièrement à la poésie critique de RDA, subversive sans être dogmatique. Dominique Combe, « La référence dédoublée : Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in : *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001, p. 50 sqq.

²⁷⁵ C'est du moins la première fois que Sisyphe apparaît dans le titre d'un poème. Il apparaît déjà plus tôt comme motif, par exemple dans le texte important « Geschichte » de Günter Kunert, paru en 1966. Volker Braun, « Söhne des Sisyfos' », in : *Saison*

Volker Braun, se taille progressivement une place de choix dans la poésie est-allemande au détriment de la figure de Prométhée, avec entre autres les textes « Frau Sisyphos²⁷⁶ » de Christa Alten (1974), « Das ganze Werk oder Sisyphos soundsovielster » et « Sisyphos » d'Uwe Kolbe²⁷⁷ (1980). De la même manière, on observe un déplacement de focalisation des grands héros mythologiques aux personnages moins connus, subalternes, comme Marsyas et Tirésias²⁷⁸, ou tout simplement moins usités, comme Narcisse et Oreste²⁷⁹. Par exemple, l'attention des poètes se concentre sur les conquêtes féminines d'Ulysse au cours de l'Odyssée, avec une importance nouvelle donnée à Circé et surtout à Nausicaa, la fille du roi des Phéaciens. Chez Homère, l'histoire d'amour entre la jeune princesse et Ulysse reste en suspens. Nous apprenons seulement que Nausicaa, en âge de se marier, souhaiterait prendre Ulysse pour époux, ce que ce dernier refuse par fidélité envers sa femme et sa patrie. Cet épisode donne lieu à une multitude de variantes²⁸⁰. Les personnages faibles, voire négatifs dans la tradition, sont mis en valeur au détriment du héros : Antigone et Icare sont ainsi égratignés et utilisés comme faire-valoir pour Créon et Dédale²⁸¹.

Comment expliquer ces renversements de perspective ? Il faut sans doute voir dans ce phénomène l'expression d'une interrogation fondamentale sur le sens de l'Histoire, un sujet qui préoccupe les poètes est-allemands à cette époque. Les années soixante-dix voient en effet une remise en cause du principe d'une Histoire linéaire, toute entière tendue vers son accomplissement ultime dans le communisme. Dans cette vision optimiste du cours de l'Histoire est posée la certitude d'un avenir radieux. Or, la morosité économique ambiante et les contraintes morales et idéologiques qui étouffent peu à peu les citoyens de RDA, obligés de se cloisonner dans leur sphère privée pour trouver un peu de liberté – phénomène que l'on désigne par l'expression « société de niches » (*Nischengesellschaft*) – offrent un contraste brutal avec cet optimisme historique affiché de toutes parts. On comprend aisément que dans ce contexte nombre de textes poétiques proposent des réflexions sur l'évolution de l'Histoire et ses perspectives. Au niveau des motifs mythologiques, ces préoccupations se traduisent par le succès de figures représentant les forces mortifères de la fatalité, comme les sirènes²⁸², et surtout celles se rapportant à l'art de la prédiction, de la

für Lyrik, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1968. Cité par Ernst-Günter Schmidt, « Die Antike in Lyrik und Erzählliteratur der DDR », in : *Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*, 20 (1971), H. 5, p. 51.

²⁷⁶ Christa Alten, « Frau Sisyphos », in : *Auswahl 74: Neue Lyrik – neue Namen*, Bernd Jentzsch (éd.), Berlin, 1974, p. 10.

²⁷⁷ Les deux poèmes sont issus du recueil *Hineingeboren: Gedichte 1975-1979*, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1980, p. 50-51 et p. 70-71.

²⁷⁸ Cf. B. K. Tragelehn, « Apoll und Marsyas » (1978) et « T. » (1973), in : *NÖSPL: Gedichte 1956-1991*, Basel, Stroemfeld Verlag, 1996, p. 114 et p. 88.

²⁷⁹ Uwe Berger, « An Narkissos » et « Orestes », in : *Lächeln im Flug: Gedichte*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1975, p. 85 et p. 79.

²⁸⁰ Cf. Heinz Czechowski, « Blick durch die Gärten: Novemberschnee » (1967), in : *Die Zeit steht still: ausgewählte Gedichte*, Düsseldorf, Grupello Verlag, 2000, p. 29 et « Odysseus » (1974), in : *Gedichte: Schafe und Sterne*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1974, p. 119 ; Günter Kunert, « Nausikaa I » et « Nausikaa II », *op. cit.* ; Uwe Berger, *Lächeln im Flug: Gedichte*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1975, p. 80.

²⁸¹ Peter Gosse, « Kreon sagt an » et « Munterung an Dädalus », in : Peter Gosse, *Ortungen: Gedichte und Notate*, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1975, p. 26-31 et p. 23-25.

²⁸² Cf. Erich Arendt, « Sireneninsel », *op. cit.*, vol. 2, p. 106-107 et, dès la fin des années soixante, Wolfgang Tilgner, « Sirenen », in : *Poesiealbum 25*, Berlin, Verlag Neues Leben, 1969, p. 27.

vision, comme Cassandre²⁸³, Tirésias, les prophètes de l'Ancien Testament Jonas, Jérémie et Daniel ainsi que Jotam²⁸⁴. Évidemment, il convient de citer à nouveau Sisyphe dans cette énumération, puisqu'il devient le symbole d'une conception de l'Histoire comme succession d'événements se répétant jusqu'à l'absurde.

Ce qui frappe à la lecture des textes, c'est le ton sombre, pessimiste qui s'en échappe invariablement, oscillant entre mélancolie et colère, amertume et avertissement. Le recueil *Fahrtmorgen im Dezember* (1977) d'Uwe Grüning apparaît comme emblématique de cette poésie marquée par l'obscur. Ainsi, les thèmes de la mort et de la destruction dominent largement à travers l'évocation d'épisodes de *l'Ancien Testament* et du *Nouveau Testament* tels que la destruction de Jérusalem prédite par Jérémie, le démantèlement du royaume de Salomon, la chute de Nabuchodonosor, la crucifixion de Jésus-Christ et la décapitation de Saint Jean-Baptiste. L'extrait suivant témoigne de cette atmosphère lourde, mortifère, qui imprègne la poésie des années soixante-dix :

Hinter der überhängenden Düne hockt skeletthaft ein Schatten. Gekommen war ich, die Gefangenenlager zu sehn vor der Hungerstadt Babylon, gekommen mit höchster Erlaubnis aus meinem umlagerten Land, wo mit gedunsenen Leibern die Cholera von den Mauern stürzt. [...] Es verspätet in nutzloser Gegenwehr sich der Untergang. Mit ihrer Kälte Sind nun eins geworden die Nächte. Die Fremden – Verwalter einer chaotischen Welt von Sturz zu Stürzung. [...]²⁸⁵

Les textes d'Erich Arendt, de Peter Huchel et de Günter Kunert font également état de ce regard désabusé et désenchanté porté sur le monde contemporain à travers l'évocation du monde antique, de son espace géographique et culturel. En réalité, on ne trouve chez Uwe Grüning et Erich Arendt que de rares allusions au monde moderne, et c'est au lecteur d'interpréter leur incursion dans le monde biblique pour l'un, le monde antique pour l'autre non comme une fuite hors de la réalité, mais comme une plongée au plus profond des problématiques de leur époque.

²⁸³ Günter Kunert, « Keine Neuigkeit aus Troja », in : *Unterwegs nach Utopia*, München, Wien, Hanser Verlag, 1977, p. 72.

²⁸⁴ Uwe Grüning, « Einspruch », les cycles « Jeremia », « König von Babylon » et « Jotams Fabel », in : *Fahrtmorgen im Dezember: Gedichte*, Berlin, Union Verlag, 1977, p. 119, p. 59-72, p. 43-53 et p. 35.

²⁸⁵ **Le passage est issu des strophes 1, 2, 5 et 6 (partiellement citée) du poème intitulé « Jeremia kehrt aus Babylon zurück », troisième texte du cycle « Jeremia ». Jérémie, prophète de l'Ancien Testament, dédia une grande partie de sa vie à avertir le peuple de Jérusalem qu'il allait subir la colère de Dieu et que Jérusalem serait détruite par Nabuchodonosor, prophétie qui finit par se réaliser. Le texte de Grüning prend sans doute place après la première attaque de Nabuchodonosor II contre Jérusalem, vers 597 avant J.-C. et après la première déportation des Juifs à Babylone, comme nous l'indique l'allusion au camp de prisonniers aux portes de Babylone. Il ne peut s'agir de la deuxième déportation, qui eut lieu après la destruction totale de Jérusalem en 587 ou 586 avant J.-C., car le cycle « Jeremia » expose les événements marquants de la vie de Jérémie dans l'ordre chronologique, et la destruction de Jérusalem n'intervient que dans les septième et huitième poèmes. Signalons encore que l'épisode du voyage de Jérémie à Babylone est une extrapolation qu'Uwe Grüning construit à partir d'une allusion au chapitre 25 :9 du Livre de Jérémie : « je donne ordre de mobiliser tous les peuples du nord – oracle du SEIGNEUR -, en faisant appel à Nabuchodonosor, roi de Babylone, mon serviteur, et je les amène contre ce pays, contre ses habitants – et contre toutes ces nations voisines -, je me les réserve et je les transforme pour toujours en étendues désolées qui arrachent des cris d'effroi, en champs de ruines. ». *La Bible : Édition intégrale, traduction œcuménique, Paris, Éditions du Cerf, 2004, p. 980-981. Certains commentateurs pensent que ce passage est à comprendre métaphoriquement et qu'il est peu probable que Jérémie ait entrepris un tel voyage.***

Il faut encore souligner le développement dans la poésie des années soixante-dix d'un ton familier, qui peut par moments basculer dans le vulgaire et l'obscène, dont Karl Mickel peut être considéré comme le précurseur. Citons à titre d'exemple les parodies de Kurt Bartsch²⁸⁶, les deux textes sur Sisyphe d'Uwe Kolbe et le poème « Eurydike im Bus²⁸⁷ » de Brigitte Struzyk. Il s'agit en fait d'un phénomène qui touche l'ensemble de la poésie est-allemande et qui trouve son apogée dans les années quatre-vingt. Signalons en dernier lieu que les années soixante-dix marquent une nette progression du recours aux motifs mythologiques bibliques, qui étaient jusque là moins employés par les poètes que ceux issus de la mythologie grecque. Cette tendance va se confirmer au cours de la décennie suivante.

2.2.4.4. Les années 1980 : recul des motifs mythologiques et discours apocalyptique

Dans les années quatre-vingt, on remarque tout d'abord un très net recul dans l'emploi des motifs mythologiques. Cette évolution est à rapprocher de l'abandon des formes indirectes de la critique à cette époque²⁸⁸. Les contestataires du régime osent de plus en plus faire entendre leurs critiques, sans chercher à les masquer pour échapper au contrôle tentaculaire de la Stasi, et cette libération de la parole, certes encore relative, s'observe également en littérature. Il n'est donc pas étonnant que le recours aux mythes diminue quand les intellectuels privilégient la critique immédiate à l'utilisation du « langage codé des esclaves », qui constituait une des fonctions principales de la réception des mythes. Il est intéressant de constater que la quasi-disparition des mythes de la sphère poétique coïncide avec la transformation de l'imaginaire politique collectif et le développement d'une « sorte d'espace dépourvu de mythes²⁸⁹ ». En effet, ainsi que le constate Raina Zimmering dans son étude des mythes politiques en RDA, dans les premières années du régime, le gouvernement était parvenu à créer des mythes politiques capables de rassembler les citoyens autour d'une identité commune. Mais, avec l'arrivée d'Erich Honecker au pouvoir, certains mythes identitaires fondateurs sont modifiés, remaniés, laissant apparaître des contradictions internes insurmontables qui entraînent la destruction de ces mythes.

Les dirigeants du Parti et de l'État instaurèrent de nouvelles valeurs, qu'on avait autrefois exclues du mythe du fait de leur caractère néfaste et antipatriotique, comme cela s'était produit pour les narrations sur la Prusse et sur Luther, qui avaient servi de récits identitaires. Bien souvent, les nouvelles constructions mythologiques contredisaient tout simplement le mythe originel, de telle façon que la structure du mythe politique de la RDA se modifia complètement et qu'il ne fut plus en mesure d'offrir une base de croyance suffisamment solide.²⁹⁰

²⁸⁶ Kurt Bartsch, *Die Hölderlinie: deutschdeutsche Parodien*, Berlin, Rotbuch Verlag, 1983.

²⁸⁷ Brigitte Struzyk, « Eurydike im Bus », in : *Poesiealbum 134*, Berlin, Verlag Neues Leben, 1978, p. 13.

²⁸⁸ Joachim-Rüdiger Groth, *Widersprüche: Literatur und Politik in der DDR 1949-1989. Zusammenhänge. Werke. Dokumente*, op. cit., p. 166.

²⁸⁹ Raina Zimmering, *Mythen in der Politik der DDR*, op. cit., p. 359.

²⁹⁰ *Ibid.* « Die Partei- und Staatsführung setzte neue Werte, die vorher aus dem Mythos als verhängnisvoll und verräterisch, wie dies bei den Narrationen über Preussen oder Luther als Identitätsgeschichten geschah, ausgeschlossen wurden. Die neuen Mythenkonstruktionen konterkarierten den Ursprungsmythos oftmals geradezu, so dass sich die Struktur des politischen Mythos der DDR völlig veränderte und keine ausreichende Glaubensgrundlage mehr bieten konnte. »

L'échec des mythes politiques est donc dû, d'après Raina Zimmering, au fait que les instances politiques n'en modifient pas seulement la périphérie, autrement dit les détails, mais le noyau, les mythes fondamentaux, ce que l'on peut faire en littérature sans pour autant détruire le mythe premier, mais pas en politique, encore moins dans un pays où le discours politique, de nature dogmatique, ne laisse que peu de place à l'antinomie. Cette coïncidence nous montre l'imbrication des sphères poétique et sociopolitique en RDA²⁹¹, les liens de réactivité presque simultanée qu'elles entretiennent. Elle explique d'autre part que, dans un régime où les mythes politiques s'effritent, des espaces vides puissent apparaître dans un imaginaire collectif officiel auparavant parfaitement maîtrisé, favorisant l'émergence de nouvelles idéologies et de nouveaux modes d'expression, qui ne font plus la part belle aux mythes antiques et bibliques. Sur le plan de la poésie est-allemande, nous rapprochons de ce phénomène le cercle des poètes du Prenzlauer Berg et des auteurs comme Wolfgang Hilbig, qui s'intéressent à la déconstruction du langage et du jeu poétiques.

Il reste toutefois quelques auteurs fidèles au matériau mythologique : Günter Kunert, Uwe Grüning et dans une moindre mesure Uwe Kolbe et Wilhelm Bartsch puisent régulièrement à la source des mythes. La prépondérance des mythes bibliques sur les mythes antiques, qui n'est encore qu'une tendance dans les années soixante-dix, se confirme nettement dans les années quatre-vingt. Désormais les personnages de Lazare, Noé, Ahasvérus, Aaron, Moïse, Jérémie, Loth, Ponce Pilate, Jésus et les motifs du déluge, de la destruction de la tour de Babel et de l'apocalypse dominent la scène poétique. Au niveau des mythes antiques, on retrouve principalement Icare, Sisyphe, Perséphone et les figures monstrueuses de la Méduse et du sphinx. De ces énumérations se dégagent clairement des thématiques proches, centrées sur l'errance, le doute, la mort, la destruction et enfin la disparition ultime de toutes choses. Il s'agit de caractériser tout un pan de la littérature écrit dans un contexte d'anxiété générale, de peur face à la menace d'une catastrophe ou d'une guerre nucléaire. Les recueils *Stilleben* (1983) et *Berlin beizeiten* (1987) de Günter Kunert s'inscrivent tout à fait dans le cadre de cette littérature apocalyptique. Le premier recueil au titre évocateur (« nature morte ») établit un rapprochement entre ce genre pictural et l'écriture poétique. Aussi, les textes se lisent comme autant de tableaux figurant un monde figé, soumis à l'action de la mort. Si le recueil *Berlin beizeiten* reprend les mêmes thèmes de la pétrification et de la mort, le regard que le poète porte sur le monde n'est plus esthétisant, mais empreint de mélancolie, comme on le voit dans l'extrait suivant du poème « Vom Land », avec, sans doute, une allusion au tableau de Dürer *Loth flicht mit seiner Familie aus Sodom*²⁹² :

**1 Lange Zeilen Schwerfällig Unbeweglich Träge Balken Horizontale Planken
an Pfosten Zwischen denen der Blick ins Weite fliegt Zu schwimmenden
Schiffen im öligen Schlick 5 zu Kirchtürmen Landmarken mit Himmel übersät
schon auf der Liste der aussterbenden Architektur heimlich von Gott aufgesucht
an solch einem verregneten verkaufsoffenen Samstag und gänzlich verzerrt vom
Wettbewerb 10 Gedichte haben hier nichts mehr zu suchen Ihr Schutzverein
aufgelöst Bankrott der Worte Sprachlos stieben Dichter in Scharen davon**

²⁹¹ Il nous faut souligner à nouveau que c'est avant tout le champ poétique qui possède des liens étroits avec le champ politique, alors que les mythes fleurissent à cette époque dans le genre romanesque.

²⁹² Ce tableau peu connu, peint probablement entre 1496 et 1497, montre Loth et ses filles fuyant la ville de Sodome, représentée à l'arrière-plan. Le nuage qui surplombe Sodome ressemble étrangement à un champignon nucléaire, ce qui permet d'établir un lien avec le dernier vers du poème, où Kunert fait allusion à la catastrophe de Tchernobyl, survenue le 26 avril 1986, quelques mois avant la publication du recueil *Berlin beizeiten*.

Lange Zeilen jämmerliche Kreidestriche in dieser wie jener Straße 15 beginnen ziellos und enden nirgends hören nur auf Linien zum Alter zum Tod dem Versäumnis der Auferstehung Lange Zeilen über hiesigen Azur Daidalos zieht ihn Zieht Bilanz Nichts unter dem Strich 20 zwischen zwei Flugplätzen und nach dreitausend Jahren Stolpernd folgen wir den führenden Metren zwischen winterlich kahlen Feldern Leeres Land fruchtlos im Wind als sei Dürers Traum schon wahr 25 den er weinend und zitternd auf einem Blatt farbig festhielt Jene bis in die Stratosphäre geballte endgültige Wolke²⁹³

La pluie, l'attitude de plainte du je poétique, la thématique de la mort et de la disparition plongent le lecteur dans un univers mélancolique, froid et stérile, qui n'est pas sans rappeler celui des gravures de Dürer. La fin de la première strophe donne l'origine de cette situation désespérée : la société moderne, celle de la dévoration et de la surconsommation, a banni les poèmes de son monde et transformé son environnement en vaste terrain vague. Ce paysage de mort fonctionne comme une prolepse, annonçant une apocalypse prochaine qui sera totale puisqu'elle n'épargnera même pas le Ciel, au sens concret de voûte céleste comme au sens figuré de séjour des puissances surnaturelles. Au niveau formel, l'écriture à la syntaxe disloquée renvoie littéralement au processus de destruction apocalyptique en marche. Le subjonctif I utilisé au vers 24 (« als sei ») confère au tableau de Dürer une valeur prophétique : le monde créé par le peintre de Nuremberg il y a cinq siècles se situe encore dans la virtualité, mais il est sur le point de se réaliser. C'est alors que se dévoile la dimension spéculaire du poème, dans la mesure où la peinture est en fait une métaphore de l'écriture poétique, comme nous le suggèrent les vers 21 et 22 : « [...] Stolpernd folgen wir / den führenden Metren [...] ». La mise en abyme de l'écriture donne à ce texte une dimension poétologique évidente et établit le rapprochement entre poésie et prophétie, qui devient fondamental dans les recueils suivants de Kunert, *Fremd daheim* et *Mein Golem*. On remarque enfin la présence inhabituelle de la figure de Dédale, à laquelle l'auteur préfère habituellement Icare. Ce choix est bien sûr à rapprocher du changement de paradigmes mythologiques qui intervient dans les années soixante-dix. Dédale est sans doute convoqué en sa qualité d'architecte, mais chez Kunert il ne peut que procéder au constat amer de l'impossibilité des hommes à construire un monde paisible, accueillant et de leur propension à l'autodestruction. En Dédale se cristallise l'échec que connaît l'humanité²⁹⁴.

2.2.5. Rapports à l'hypotexte et typologie des discours véhiculés par les mythes

Dans cette étude chronologique des mythes, nous sommes entrée dans les détails de la réception des motifs mythologiques en RDA, qui s'avère être un processus d'une grande complexité. Nous souhaitons conclure cette partie en revenant à une vision plus globale du problème, en nous aidant notamment d'une typologie proposée par Tiphaine Samoyault dans son essai sur l'intertextualité. L'auteur définit quatre postures principales dans la relation qu'entretient un texte (ici, les textes poétiques) avec son modèle (ici, la version

²⁹³ Günter Kunert, « Vom Land », in : *Berlin beizeiten: Gedichte, München, Wien, Hanser Verlag, 1987, p. 66.*

²⁹⁴ Pour une étude de l'évolution du thème de l'apocalypse chez Günter Kunert, voir l'ouvrage d'Elke Kasper, *Zwischen Utopie und Apokalypse: Das lyrische Werk Günter Kunerts von 1950 bis 1987*, Tübingen, Niemeyer-Verlag, 1995 et notre article sur « L'apocalypse dans l'œuvre poétique tardive de Günter Kunert », in : *Variations sur la transgression et l'apocalypse : De la Bible aux littératures contemporaines*, Textures, vol. 17, Université Lumière Lyon 2, 2006, p. 133-154.

traditionnelle d'un mythe) : l'admiration, la désinvolture, la dénégation et la subversion²⁹⁵. Ces quatre catégories s'appliquant tout à fait au corpus que nous étudions, nous pouvons donner de nos analyses l'approche schématique suivante :

- Dans les années cinquante prédomine la posture de l'admiration face aux mythes bibliques et surtout antiques chez des auteurs tels que Johannes R. Becher, Louis Fünberg, Erich Arendt et Georg Maurer. L'admiration n'équivaut pas à une soumission absolue au modèle, il s'agit bien plus d'une attitude de déférence vis-à-vis d'une culture considérée comme grandiose et flamboyante. Comme l'exprime parfaitement Tiphaine Samoyault, dans cette approche, « la littérature est pensée comme une histoire continue, moins constituée d'individualités que d'époques successives, reposant collectivement sur les auteurs du passé²⁹⁶ ». Les auteurs puisent dans ce réservoir et tentent en même temps de dépasser le modèle.
- Les années soixante marquent le passage à la désinvolture face au modèle puis à sa subversion. La première posture implique que l'on puise dans le corpus existant pour conduire sa propre pensée, souvent dans une optique didactique. Les textes de Maurer correspondent bien à cette relation au modèle marquée par le jeu et le souci de développer une pensée propre. La subversion quant à elle renvoie à la volonté de s'écarter du modèle, de le renverser, mais « il y a presque toujours dans le souci de l'écart une dénégation qui valorise *a contrario* le modèle²⁹⁷ ». Ce type de relation s'observe chez des écrivains tels que Karl Mickel ou Volker Braun, qui s'emploient à déconstruire les mythes, sans pour autant les détruire totalement.
- Dans les années soixante-dix prévalent les rapports de subversion. La dénégation, qui se distingue de la subversion en ce qu'elle déforme l'ancien avec la volonté de le faire disparaître, de le nier, est encore rare. Nous pouvons rapprocher de ce rapport à l'hypotexte les textes parodiques de Kurt Bartsch, qui, par leur insolence, visent sans conteste au démantèlement et au discrédit du mythe. Si la tendance à la subversion du modèle reste prédominante, on assiste néanmoins à des changements de paradigmes et de perspective, par exemple à la mise en avant de mythèmes et de personnages mythologiques moins connus. Les mythes demeurent valorisés, dans la mesure où est reconnu leur potentiel esthétique. Comme le montrent les textes « Eurydike im Bus » ou « Frau Sisyphos », ils résistent à l'actualisation et sont toujours capables de véhiculer les préoccupations actuelles des Allemands de l'Est.
- Enfin, en ce qui concerne les années quatre-vingt, les quatre postures sont observables dans les textes, mais la dénégation prend clairement le dessus sur les autres chez les jeunes auteurs, comme Uwe Kolbe, pour lequel nous analyserons ce phénomène. Les motifs mythologiques, en voie de disparition, ne semblent plus jouer de rôle moteur dans la confrontation des poètes avec le réel, avec le quotidien. Chez certains auteurs confirmés, il devient un objet poétique relativement consensuel, notamment chez Uwe Grüning (jusqu'au milieu des années quatre-vingt), qui transpose les narrations bibliques en poèmes sans les subvertir. On observe également un phénomène de ressassement relatif au niveau des thématiques traitées à travers les mythes ; c'est le cas des textes de Günter Kunert, avec la prédominance du discours apocalyptique qui se poursuit jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix.

Notre étude nous permet d'établir enfin une typologie des discours véhiculés par les mythes :

1/ le mythe comme vecteur d'un discours propagandiste ou panégyrique du système en place (Johannes R. Becher, Louis Fünberg, Max Zimmering).

²⁹⁵ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 100-103.

2/ le mythe comme vecteur d'un discours politique critique (Günter Kunert, Uwe Kolbe, Volker Braun, Karl Mickel).

3/ le mythe comme vecteur d'un discours existentiel. Il peut prendre la forme d'un questionnement sur le sens à donner à l'aventure humaine ou être relié à la dimension plus concrète de l'exil sous le régime nazi (Johannes R. Becher, Erich Arendt, Bertold Brecht, Günter Kunert).

4/ le mythe comme vecteur d'un discours philosophique et/ou historique, dans lequel la dimension du temps est essentielle (Erich Arendt, Günter Kunert, Uwe Kolbe).

5/ le mythe comme vecteur d'un discours sur la libération du corps dans le contexte de la RDA, où l'attitude moralisatrice des autorités fait de la sensualité et de la sexualité un tabou (Sarah Kirsch, Günter Kunert).

6/ le mythe comme vecteur d'un discours « écologique avant l'heure » sur la nature, menacée par les progrès de la science et de la technologie (Günter Kunert, Sarah Kirsch).

Les catégories ne constituent en aucun cas des cases dans lesquelles enfermer les auteurs désignés. Cette typologie a été conçue à partir de l'observation d'un grand nombre de poèmes et se veut un reflet des réflexions et des préoccupations portées par la poésie est-allemande via le recours aux mythes antiques et bibliques. Dans la partie suivante, nous commençons le cycle des études d'auteurs avec l'œuvre de Günter Kunert, pour qui la réception du matériau mythologique se révèle déterminante.

Troisième partie : Günter Kunert

Les mythes antiques et bibliques occupent une place absolument fondamentale dans la poésie et dans l'œuvre en général de l'écrivain Günter Kunert. S'ils sont quasiment absents des premiers recueils poétiques qui paraissent dans les années cinquante et au début des années soixante, leur apparition intervient de manière significative avec le recueil *Der ungebetene Gast* de 1965, qui marque un premier tournant important dans la production poétique de Kunert. En effet, c'est à partir de ce recueil que l'auteur abandonne une approche à visée didactique, idéologique de la littérature au profit d'une approche centrée sur une réflexion ontologique et sociale critique. L'éventail des mythes auquel il a recours depuis lors impressionne par sa diversité tant thématique que formelle, que ce soit dans ses essais poétologiques et autobiographiques, dans ses nouvelles, ses poèmes et, dans une moindre mesure, dans son roman *Im Namen der Hüte*. Au niveau du choix des thèmes, mythologies antique et biblique s'entremêlent pour offrir un vaste panorama de la culture mythologique. À côté de mythes incontournables tels que ceux de Prométhée, Orphée, Sisyphe, Icare, Ulysse, Cassandre, Jonas, Noé, Caïn et Abel, on trouve des figures moins attendues comme celle d'Atlas, du basilic, de Marsyas, de Berolina, divinité de la ville de Berlin, de Nausicaa, de Polyphème et de Pilate. Or, si dans son œuvre en prose, Günter Kunert montre une nette préférence pour les motifs issus de la mythologie antique grecque, la chose est beaucoup moins évidente en ce qui concerne ses poèmes. La mythologie (et l'Histoire) grecque prédomine largement dans les recueils *Der ungebetene Gast* (1965) et *Warnung vor Spiegeln* (1970), mais à partir du recueil *Offener Ausgang* (1972), un équilibre s'instaure entre les deux sources mythologiques principales. L'importance nouvelle accordée à l'*Ancien* et au *Nouveau Testament* ne correspond pas chez Kunert à une soudaine adhésion à un mouvement religieux. De son point de vue, la religion judéo-chrétienne fonctionne comme un formidable réservoir d'histoires et d'images fortes au même titre que la mythologie antique. Ces histoires, une fois dépouillées de leur dimension spécifiquement théologique, offrent un matériau très dense que Kunert va retravailler et adapter à sa vision du monde, comme il l'explique lui-même dans un entretien avec Franz Schulte-Schulenberg, intitulé « Gespräch über die Judenfrage. Nachtrag zum 70. Geburtstag im März 1970²⁹⁸ ».

3.1. Typologie des mythes

3.1.1. Observations méthodologiques

Avant de nous lancer dans l'analyse du traitement des mythes par Kunert, nous souhaitons proposer une typologie des modes d'intégration des mythes dans le corps du texte poétique. Ce travail s'appuie sur un tableau, présenté en annexe, rassemblant l'ensemble des

²⁹⁸ Andreas W. Mytze, *Vergangenheit und Zukunft*, Dransfeld, Mylet Druck, 1999, p. 7.

poèmes qui traitent d'un motif mythologique²⁹⁹. Précisons avant toute chose que notre travail n'est pas uniquement de l'ordre du relevé statistique, il a en même temps une portée interprétative, analytique.

Les catégories définies dans le tableau correspondent aux outils développés par Gérard Genette³⁰⁰ et Thiphaine Samoyault³⁰¹ pour étudier les phénomènes d'intertextualité. Naturellement, nous n'avons retenu que ceux qui nous semblaient pertinents dans le cadre d'une étude de textes poétiques et mythologiques. Par exemple, des outils tels que la « transmétrisation » ou la « transtylisation », c'est-à-dire la réécriture d'un poème en changeant de mètre et la réécriture stylistique à la manière des *Exercices de style* de Queneau ne peuvent convenir à partir du moment où l'intertexte, mythologique, à partir duquel nous travaillons est la plupart du temps pluriel et indéterminé, « dilué » pour reprendre un terme de Tiphaine Samoyault³⁰². Ainsi, quand un poète emploie le nom de « Prométhée », il peut certes vouloir privilégier un seul intertexte, celui du poème de Goethe par exemple, mais c'est un fait que dans ce nom résonne toutes les versions du mythe de Prométhée, le mythe étant défini, comme on sait, comme l'ensemble de ses variantes. Cela dit, il est vrai que dans certains cas un hypotexte est plus prégnant qu'un autre et qu'il est alors possible d'étudier les modifications de contenu ou de style apportées par un auteur à un texte précis.

Par souci de clarté, nous nous voyons contrainte de présenter les outils que nous avons retenus l'un après l'autre, ce qui rend la lecture quelque peu fastidieuse. Mais il nous semble important de les détailler dans la mesure où nous y avons souvent recours, aussi bien pour l'étude de l'œuvre de Günter Kunert que pour celle de Sarah Kirsch, et qu'ils facilitent la détermination des modalités d'intégration des mythes.

3.1.2. Analyse du tableau de recensement des motifs mythologiques dans la poésie de Kunert

À partir du tableau qui recense les transpositions formelles et thématiques auxquelles est soumise la matière mythologique, nous pouvons dégager les modalités fondamentales du processus par lequel Kunert se réapproprie les mythes.

Sur les vingt-deux recueils poétiques publiés par Günter Kunert entre 1950 et 1989, nous avons retenu neuf œuvres qui présentent effectivement des motifs mythologiques³⁰³. Les recueils non retenus sont soit dépourvus de motifs mythologiques, comme c'est le cas pour les premiers recueils *Wegschilder und Mauerinschriften* (1950), *Unter diesem Himmel* (1955) et *Das kreuzbrave Liederbuch* (1961), soit constituent des anthologies

²⁹⁹ Seuls n'ont pas été pris en compte les textes qui présentaient une seule allusion mythologique, si celle-ci paraissait n'apporter qu'un intérêt très restreint au texte.

³⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Dans *Palimpsestes*, Genette s'attache en effet principalement à étudier l'intertextualité romanesque et dramatique et développe des instruments d'analyse adaptés à ces deux genres. C'est pourquoi nous n'avons retenu que certains critères et que nous les avons complétés avec d'autres proposés par Tiphaine Samoyault.

³⁰¹ Thiphaine Samoyault, *L'intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

³⁰² *Op. cit.*, p. 88-89.

³⁰³ Le recueil *Tagwerke* (1961) n'est représenté que par le texte « Während der Mittagspause », qui figure dans le tableau car il introduit le motif essentiel du vol icarien dans la poésie de Kunert. Il tient de ce fait une place à part et ne peut être pris en compte pour les observations statistiques.

repreuant des textes déjà publiés, comme *Erinnerungen an einen Planeten* (1963) et *Die befleckte Empfängnis* (1989). Si les statistiques que nous avons établies à partir du tableau proposé en annexe peuvent sembler quelque peu barbares à tout amateur de poésie, elles permettent néanmoins d'isoler les traits caractéristiques du « travail » que Kunert effectue sur le mythe.

Pour plus de commodité, nous ferons référence aux recueils principaux à l'aide des abréviations suivantes :

Der ungebetene Gast uG

Verkündigung des Wetters VdW

Warnung vor Spiegeln WvS

Offener Ausgang OA

Im weiteren Fortgang lwF

Unterwegs nach Utopia UnU

Abtötungsverfahren Av

Stilleben S

Berlin beizeiten Bb

Sur 110 textes retenus, nous avons recensé 84 textes avec des coprésences de mythes et 26 textes dérivés de mythes, ce qui nous donne un rapport d'environ 80% pour les coprésences et 20% pour les dérivations. Les textes dérivés ne constituent donc qu'une petite part des textes à motifs mythologiques, Kunert préférant mêler des éléments non mythologiques à des éléments mythologiques au sein du même texte que de centrer tout un poème sur un seul personnage ou un seul épisode, sans doute parce que la structure narrative forte des mythes limite sa liberté créatrice. Le recueil *Warnung vor Spiegeln* fait figure d'exception avec dix textes dérivés pour dix textes à coprésences mythologiques, ce qui s'explique par le fait que les personnages mythologiques choisis – Prométhée, Nausicaa, Ulysse, Orphée et Noé – entourés d'une aura positive, peuvent encore à l'époque de la rédaction de ces textes constituer des figures d'identification pour le je poétique, la distanciation critique restant minimale à ce stade. Ce ne sera plus le cas pour les recueils suivants, la dévalorisation des personnages dominant à partir de *Unterwegs nach Utopia*.

Pourcentage des motifs mythologiques par recueil :

-*Der ungebetene Gast* (1965) : 5 textes sur 69 = 7%

-*Verkündigung des Wetters* (1966) : 6 textes sur 55 = 11%

-*Warnung vor Spiegeln* (1970) : 20 textes sur 71 = 28%

-*Offener Ausgang* (1972) : 7 textes sur 84 = 8,3%³⁰⁴

-*Im weiteren Fortgang* (1974) : 10 textes sur 84 = 12%

-*Unterwegs nach Utopia* (1977) : 14 textes sur 75 = 18,5%

-*Abtötungsverfahren* (1980) : 11 textes sur 85 = 13%

-*Stilleben* (1983) : 17 textes sur 93 = 18,3%

³⁰⁴ Les chiffres de *Offener Ausgang*, publié à l'Est en 1972, sont moins significatifs car le recueil reprend beaucoup de textes publiés à l'Ouest dans *Warnung vor Spiegeln* (1970). Même remarque pour *Im weiteren Fortgang* qui se recoupe partiellement avec *Offener Ausgang*.

-*Berlin beizeiten* (1987) : 19 textes sur 99 = 19,2%

Ces chiffres mettent en avant la progression du recours aux mythes à partir de 1965 (même 1962, le recueil *Der ungebundene Gast* étant terminé à cette date) jusqu'en 1970, où la matière mythologique foisonne véritablement dans *Warnung vor Spiegeln*. Ils confirment la déclaration de Kunert selon laquelle il n'a découvert les mythes et leur potentiel pour sa poésie que tardivement, alors qu'il était déjà installé en tant qu'auteur. Ce qui frappe, c'est à quel point les chiffres reflètent parfaitement les différentes phases de la poétique kunertienne mises en évidence par Elke Kasper, ce qui nous permet de souligner une fois de plus que la réception de la matière mythologique, si elle ne touche qu'un nombre réduit de textes sur l'ensemble des recueils, n'en constitue pas moins un des piliers fondamentaux de la poésie de Kunert³⁰⁵. Rappelons brièvement quelles sont les quatre phases qu'elle distingue. La première, de 1950 à 1961, se caractérise par une écriture didactique et politique, engagée dans le processus de la construction de la république socialiste. La seconde, de 1962 à 1966, marque un « tournant anthropologique » qui s'accompagne d'une remise en cause de la technologie et des sciences naturelles qui écartent la question du sens. Une troisième phase, entre 1966 et 1980, signe la naissance du « regard morphologique », pré-rationnel, qui s'intéresse à l'homme et aux objets, aux bâtiments dans une perspective métaphysique et sonne le glas du didactisme et du dialogisme des premiers textes. Elke Kasper reprend en fait l'expression du regard « morphologique » à Kunert³⁰⁶. Le recueil *Abtötungsverfahren* (1980) quant à lui marque un nouveau revirement thématique et stylistique avec le retour à la rime et le développement de thèmes sombres comme la mort, la pétrification, la destruction, signalant ainsi l'entrée de l'œuvre kunertienne dans sa phase apocalyptique. Cette dernière phase, qui englobe l'ensemble des recueils publiés dans les années quatre-vingt, dont *Stilleben* et *Berlin beizeiten*, évoque de manière obsessionnelle les thèmes de la résignation, de la mort et de la fin des temps. La démythification de la raison, présentée comme un héritage funeste de l'*Aufklärung*, va de pair avec l'illusion qu'a l'homme de maîtriser son destin et le constat amer de son vide existentiel.

Ainsi, dans les deux premières phases de son œuvre marquées par une écriture politique, didactique et dialogique, les thèmes mythologiques sont quasiment absents. À partir de 1966, les recueils *Verkündigung des Wetters* et surtout *Warnung vor Spiegeln*, puis *Unterwegs nach Utopia* marquent l'avènement et l'acmé du recours aux mythes en lien avec la naissance du « regard morphologique », pré-rationnel et archaïque, qui tente de déchiffrer les symboles et les images présents dans la nature et qui dénonce la violence du processus civilisateur dans l'Histoire. La légère baisse du nombre de motifs mythologiques dans le recueil *Abtötungsverfahren* (1980) peut s'expliquer par la grave crise existentielle que traverse le poète à cette époque, alors qu'il a quitté la RDA pour s'installer dans le nord de l'Allemagne de l'Ouest. Cette diminution semble alors être le signe d'une perte de repères, le poète tentant d'exorciser ses angoisses par le texte et de se défaire d'un passé plus que pesant. Il est significatif en ce sens qu'il s'agisse du seul recueil, à l'exception de *Offener Ausgang*, où la matière biblique, reliée aux thématiques de la fin du monde et de la Chute, prend le pas sur la matière mythologique grecque. Enfin, les deux derniers recueils signent sans conteste un retour aux mythes, parallèlement à l'installation d'une poésie apocalyptique annonçant le terrible destin d'une humanité condamnée au chaos. Il n'est pas étonnant dès lors de constater que les hypotextes bibliques principaux auxquels

³⁰⁵ Elke Kasper, *Zwischen Utopie und Apokalypse: Das lyrische Werk Günter Kunerts von 1950 bis 1987*, Tübingen, Niemeyer-Verlag, 1995.

³⁰⁶ Günter Kunert, *Die letzten Indianer Europas: Kommentare zum Traum, der Leben heißt*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1991, p. 10-13.

se réfère Kunert sont ceux de la Genèse (avec les épisodes de la Chute hors d'Eden, de Sodome et du déluge), de la prophétie apocalyptique de Daniel à la cour de Balthazar et de l'*Apocalypse de Jean*, tandis que les mythes antiques font la part belle aux monstres (gorgone, sphinx, Charybde et Scylla, ménades, Erinyes, basilic, minotaure...) et aux personnages se retrouvant aux prises avec l'absurdité du monde (Cassandre, Icare, Dédale et Sisyphe). Regardons à présent quelle est la part des motifs bibliques et antiques dans chaque recueil.

307

Nombre de textes à motifs antiques et bibliques par recueil :

	Bible	Antiquité	Synchrétisme	Total
<i>Der ungebetene Gast</i> (1965)	2	3	0	5
<i>Verkündigung des Wetters</i> (1966)	3	6	3	6
<i>Warnung vor Spiegeln</i> (1970)	5	16	2	20
<i>Offener Ausgang</i> (1972)	5	4	2	7
<i>Im weiteren Fortgang</i> (1974)	4	8	2	10
<i>Unterwegs nach Utopia</i> (1977)	7	8	2	14
<i>Abtötungsverfahren</i> (1980)	7	5	1	10
<i>Stilleben</i> (1983)	8	10	2	17
<i>Berlin beizeiten</i> (1987)	6	14	2	19

Le récapitulatif ci-dessus nous enjoint à constater dans un premier temps la préférence manifeste de Günter Kunert pour les motifs issus de la mythologie antique par rapport aux motifs bibliques. Si le rapport entre les deux traditions évolue de recueil en recueil, il n'en reste pas moins que la mythologie antique grecque reste généralement majoritaire, sauf dans le cas des recueils *Offener Ausgang* et surtout *Abtötungsverfahren*, comme nous venons de le remarquer plus haut. En résumé, la tradition grecque domine largement jusqu'à la fin des années soixante-dix, puis les deux traditions sont convoquées de manière équivalente jusqu'au recueil *Stilleben*, avec un net retour de la prégnance des motifs grecs dans le dernier recueil, *Berlin beizeiten*. Cette évolution correspond tout simplement à l'important bouleversement que constitue le passage à une poésie dite apocalyptique. Si le sujet même de la fin des temps n'est pas encore présent dans le recueil *Unterwegs nach Utopia*, celui-ci annonce cependant déjà *Abtötungsverfahren* par l'omniprésence des thèmes du désespoir et de la perte. Comment expliquer alors le retour en force des motifs grecs dans *Berlin beizeiten*, recueil qui appartient pourtant à la phase dite apocalyptique de la poétologie kunertienne ? En fait, cette dernière œuvre s'inscrit d'une part dans la continuité des recueils précédents à travers la reprise de thèmes mortifères, mais s'en détache d'autre part en adoptant une tonalité avant tout mélancolique, moins violente et moins péremptoire dans ses assertions apocalyptiques. Ainsi, il apparaît que les thèmes grecs plus que les thèmes bibliques sont les gardiens d'un fragile espoir, dans la mesure où ils font souvent naître chez le lecteur un sourire, même triste. Il suffit de se représenter cette faune haute en couleur de dryades, silènes, sphinx, de monstres en tout genre qui peuple les rues de Berlin pour se rendre compte du fait que la mythologie grecque joue chez Kunert le rôle d'une « béquille métaphysique³⁰⁸ » permettant d'adoucir la cruauté de l'existence.

³⁰⁷ Dans la colonne « Total » figure le nombre de textes par recueil présentant des motifs mythologiques. Certains textes, qui mêlent des motifs d'origine biblique et antique, sont comptabilisés dans les colonnes « Bible » et « Antiquité » et figurent également dans la colonne intitulée « synchrétisme », ce qui explique que l'addition des deux premières colonnes puisse donner un résultat supérieur au nombre total de textes recensés.

³⁰⁸ Günter Kunert, « Auf der Suche nach dem verlorenen Halt », in : *Die letzten Indianer Europas*, op. cit., p. 52.

Günter Kunert utilise ce concept de « béquilles métaphysiques » dans sa réflexion sur les conséquences du mouvement des Lumières sur notre civilisation occidentale actuelle. Il ne s'agit pas pour lui de mettre en doute la nécessité même du mouvement de l'*Aufklärung*, mais il craint que ses conséquences ne soient pires que le mal qu'il a cru éradiquer. Il aurait contribué entre autres à l'étiollement de la conscience morale avec la disparition des divinités, ces instances qui imposaient des règles de conduite favorisant la vie en communauté. Le poète n'a pas dans l'idée de prôner une société réglementée par des structures religieuses, mais il a la conviction que l'homme a besoin de « béquilles métaphysiques » comme la religion et les mythes pour avancer dans l'existence. En effet, l'homme n'est pas le résultat d'une évolution téléologique de la nature mais le produit du simple hasard. L'idée de sa propre insignifiance existentielle lui étant insupportable, il éprouve la nécessité de se construire des systèmes métaphysiques afin de revêtir son existence d'une transcendance même illusoire. Par son rejet total de l'irrationnel, l'*Aufklärung* a non seulement privé l'homme des béquilles de l'imagination mais aussi donné naissance à l'homme moderne, qui se caractérise par un individualisme forcé et par une soumission totale à la science et à la technologie. Si, dans ses essais, Kunert met sur le même plan la mythologie grecque et biblique comme soutiens existentiels, au niveau des textes poétiques, les motifs grecs sont, à quelques rares exceptions près, plus souvent porteurs d'humour et de légèreté, du moins à partir du recueil *Unterwegs nach Utopia*.

Une analyse plus fine de la nature des motifs montre une légère préférence pour les motifs de l'*Ancien Testament* par rapport au *Nouveau Testament*, les deux textes se rejoignant cependant dans le choix de sujets sombres, comme le Déluge, l'Apocalypse, la crucifixion et la négation de la parousie. En revanche, en ce qui concerne les mythes antiques, Kunert privilégie largement la tradition grecque à la romaine, remontant ainsi aux sources de la mythologie. La part des textes syncrétiques étant faible, on remarque par ailleurs que les deux univers mythologiques, biblique et antique, se trouvent généralement bien séparés, ce qui dénote un attachement à une cohérence contextuelle, narrative et thématique. Cette distinction renforce la thèse d'une différence non dans le traitement formel mais au niveau du sens accordé à ces deux traditions par le poète, comme nous venons de le suggérer à propos de l'espoir généré par les motifs grecs.

L'augmentation et la réduction forment des catégories qui ont peu de sens dans le cas des textes à coprésences, dans la mesure où il est évident qu'un mythe va devoir le plus souvent être condensé en un à deux myèmes étant donné la brièveté qui caractérise le genre poétique. C'est pour cette raison que nous n'avons signalé dans le tableau que les occurrences nous semblant apporter un éclairage important au texte, par exemple l'ajout de l'épisode inventé de l'acte charnel entre Nausicaa et Ulysse ou la réduction quasi systématique du mythe d'Icare aux myèmes du vol et de la chute. De la même manière, le fait qu'il y ait peu de transmodalisations ne constitue pas une surprise en soi, puisqu'il ne peut concerner que les textes dérivés de mythes, qui ont un rapport plus approfondi aux hypotextes. Il est d'ailleurs souvent impossible de définir un hypotexte dans le cas des coprésences mythologiques, les myèmes et références à des personnages renvoyant souvent à l'ensemble des hypotextes existants, car, comme on le sait, le mythe se nourrit de ses variantes et fonctionne sur la base d'un intertexte dilué.

Le tableau nous apprend par ailleurs l'importance de la pratique de la transformation pragmatique dans la poétologie kunertienne. Sur cent neuf textes au total, soixante-six entrent dans ce cadre relatif à la transformation du cours de l'action. Notre poète ne se contente donc pas d'intégrer des motifs mythologiques dans le corps du texte pour illustrer telle ou telle idée, il travaille véritablement la matière mythologique, la déconstruit pour la

recombinaison, inverse des mythes, transforme les éléments traditionnels fondamentaux, se les réappropriant pleinement. Il s'agit pour lui d'adapter cette matière millénaire afin qu'elle rende compte de son époque, de son environnement direct, du monde tel qu'il le perçoit. Dans le même sens, on remarque le nombre important de transdiégétisations (cinquante-huit textes sur cent dix) transposant les mythes soit à l'époque de l'industrialisation, soit dans le monde contemporain à l'auteur. Les poèmes censés se passer à l'époque antique, comme « Nausikaa I », font figure d'exception et comportent la plupart du temps des élargissements métaphysiques, philosophiques qui les déplacent dans un entre-deux temporel indéterminé, à valeur d'absolu. Ce qui intéresse Kunert, ce n'est pas le voyage dans le monde de la mythologie, mais soit d'actualiser la matière mythologique, et par là même de la désacraliser, afin de montrer par un subtil jeu de miroirs la déchéance de notre civilisation, comme dans le cycle « Orpheus », soit de retrouver dans le monde présent les traces de l'époque antique dans la perspective de souligner la continuité de l'Histoire violente ou absurde de l'humanité, comme c'est le cas de la plus grande partie des textes du dernier recueil *Berlin beizeiten*.

Dans la suite de notre travail, nous souhaitons présenter les différentes modalités selon lesquelles les motifs mythologiques s'intègrent dans le texte poétique. Nous distinguons d'ores et déjà trois catégories générales, qui sont les textes sans lexèmes mythologiques mais à dimension mythologique, les textes avec coprésence de motifs mythologiques et les textes construits suivant le principe de dérivation à partir d'un texte mythologique. Par ailleurs, nous souhaitons insister par avance sur le fait que nous ne proposons dans la partie concernant l'analyse formelle que des explications de texte partielles, centrées sur le phénomène décrit, la quantité des points abordés ne nous permettant pas de procéder autrement.

3.1.3. Textes sans lexèmes mythologiques

Les textes de Kunert que nous classons dans cette catégorie ne contiennent pas de motifs mythologiques. Néanmoins, on peut déceler chez eux ce qu'on peut appeler une dimension mythique forte dont on ne saurait faire abstraction. Ces textes sont relativement peu nombreux dans l'œuvre poétique, mais leur nombre a tendance à augmenter au fil des recueils.

3.1.3.1. Les textes de la métamorphose

Plusieurs textes à tonalité mythique sont centrés sur le thème de la métamorphose, très fréquent dans les genres populaires de tradition orale que sont le conte, le mythe, la légende, la fable. Chez Kunert, cette métamorphose prend soit la forme d'une animalisation de l'homme (« *Wie ich ein Fisch wurde* », *uG*), soit d'une « naturalisation » (« *Landschaft* », *VdW*, texte dans lequel le corps humain devient paysage), ou encore d'une pétrification (« *Bekenntnis* », *UnU* et « *Selbstfindung* », *Av*).

Prenons l'exemple du texte « *Wie ich ein Fisch wurde* » qui, sans citer un seul mythe, contient des liens intertextuels forts avec les *Métamorphoses* d'Ovide et surtout avec l'épisode du Déluge dans la Genèse, rapporté aux chapitres 6 à 8. Ce long poème en huit quatrains à rimes croisées raconte la transformation du je poétique en poisson, seul moyen pour lui de survivre à la métamorphose de son environnement, englouti par les flots :

1 Am 27. Mai um drei Uhr hoben sich aus ihren Betten die Flüsse der Erde, und sie breiteten sich aus über das belebte Land. Um sich zu retten liefen oder fuhren die Bewohner zu den Bergen raus. 2 Als nachdem die Flüsse

furchtbar aufgestanden, schoben sich die Ozeane donnernd über'n Strand, und sie schluckten alles das, was noch vorhanden, ohne Unterschied, und das war allerhand. 3 Eine Weile konnten wir noch auf dem Wasser schwimmen, doch dann sackte einer nach dem andern ab. Manche sangen noch ein Lied, und ihre schrille Stimmen folgten den Ertrinkenden ins nasse Grab. 4 Kurz bevor die letzten Kräfte mich verließen, fiel mir ein, was man mich einst gelehrt: nur wer sich verändert, den wird nicht verdrießen die Veränderung, die seine Welt erfährt. 5 Leben heißt: Sich ohne Ende wandeln. Wer am Alten hängt, der wird nicht alt. So entschloß ich mich, sofort zu handeln, und das Wasser schien mir nicht mehr kalt. 6 Meine Arme dehnten sich zu breiten Flossen, grüne Schuppen wuchsen auf mir ohne Hast; als das Wasser mir auch noch den Mund verschlossen, war dem neuen Element ich angepaßt. 7 Lasse mich durch dunkle Tiefen träge gleiten, und ich spüre nichts von Wellen oder Wind, aber fürchte jetzt die Trockenheiten, und daß einst das Wasser wiederum verrinnt. 8 Denn aufs neue wieder Mensch zu werden, wenn man's lange Zeit nicht mehr gewesen ist, das ist schwer für unsereins auf Erden, weil das Menschsein sich zu leicht vergißt.³⁰⁹

On remarque avec intérêt la distanciation ironique, non dépourvue d'humour, que crée les compléments circonstanciels de temps dans le premier vers. La surenchère dans la précision temporelle nous permet de déceler tout d'abord une remise en question critique du statut de vérité absolue qu'on peut accorder aux textes bibliques. Dans la sur-précision des éléments temporels, on peut lire en effet une caricature du procédé biblique de l'énumération généalogique, très présent justement dans le livre de la Genèse, qui consiste à établir des listes de familles et de leur descendance sans que ces noms renvoient à aucune réalité historique. Ces listes ont selon nous un intérêt avant tout littéraire, dans la mesure où il s'agit de donner à l'humanité des racines « qui font vraies », afin de lui octroyer une préhistoire, mythique mais présentée comme réelle, pour infirmer toute théorie non téléologique de la création du monde. Autrement dit, Dieu a suivi un dessein et une logique en créant l'humanité, et les généalogies de la Bible en sont la preuve. Kunert pour sa part s'inscrit en faux contre la théorie créationniste et le premier vers dévoile le texte parabolique comme un texte de fiction à « effet de réel », car on n'aura pas manqué d'observer la proximité, consciente ou non, de ce début de poème avec la phrase « La marquise sortit à cinq heures », que Paul Valéry citait comme topique d'un mauvais début de roman, qui cache sous l'effet de réel un arbitraire dénué de sens. C'est donc l'effet de réel recherché par le texte biblique que Kunert détourne habilement dans ce texte afin d'en souligner l'inanité, prenant par la même occasion ses distances avec un héritage culturel dit canonique. La relation intertextuelle avec le texte de la Genèse se montre dans toute sa modernité, en ce qu'elle apparaît à la fois comme une reconnaissance de l'héritage culturel, toujours incontournable dans le processus de création littéraire, et comme une affirmation de la nécessité d'une distanciation critique envers cet héritage dans une société occidentale sécularisée. Malgré l'absence de mythes, le phénomène d'intertextualité nous permet de mesurer l'importance que Günter Kunert accorde à une réflexion sur le matériau mythologique et sa validité dans le processus de création artistique moderne.

3.1.3.2. Les textes à dimension utopique et messianique

³⁰⁹ Günter Kunert, « Wie ich ein Fisch wurde », in : *Der ungebetene Gast*, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1965, p. 12.

Nous ne souhaitons pas faire ici la liste exhaustive des textes pouvant entrer dans cette catégorie, il s'agit de proposer des exemples emblématiques pour montrer que les textes sans mythes mais à dimension utopique et messianique constituent un trait important de la poésie kunertienne. Les poèmes « Während der Mittagspause » (T), « Bedarf » (UnU), « Augenblick » (UnU), « Hoffnungsvoller Augenblick » (Av) peuvent être rapprochés dans ce cadre. Il nous a semblé légitime de mettre en parallèle les dimensions utopique et messianique dans la mesure où elles véhiculent toutes deux l'idée d'un état idéal à atteindre, certes par des biais très différents.

Le texte « Während der Mittagspause », publié en 1961 dans le recueil *Tagwerke*, s'avère essentiel pour notre réflexion car il s'agit, d'une part, du premier poème à dimension mythologique de l'œuvre kunertienne et qu'il constitue, d'autre part, la première apparition du personnage d'Icare, sans que ce dernier soit directement nommé. Nous verrons plus tard qu'Icare n'est pas qu'un simple sujet pour Kunert, qui l'élève au rang de paradigme poétologique et idéologique. Ainsi, nous pouvons dire que dans ce texte, nous assistons à la genèse de la figure icarienne et à l'intégration du matériau mythologique dans la poétologie kunertienne.

1 Mir träumte, ich flöge über die Erde. Ausbreitet die Arme, segelte ich langsam dahin. Und größer – schien mir – war ich als eine Wolke. Ich war kein Habicht und 5 keine Taube; ich war ein Mensch, und der konnt fliegen. Unter mir waren die grünen Felder, die Wälder grün und Städte auch in ihren Farben. Die Leute liefen aus den Häusern die Köpfe im Genick, Gesicht zu mir, winkten 10 und riefen: Endlich ist er gekommen! Mit einem Lächeln um die trocknen Lippen erwachte ich in einer Ecke des Kesselhauses, und lächelnd immer noch erhob
310
ich mich und ging zu der Turbine, 15 lächelnd.

Si, malgré l'image du vol, le lien avec le mythe d'Icare n'est pas évident au premier regard, il nous semble plus que plausible dès lors qu'on aborde ce texte dans une perspective intratextuelle et intertextuelle. En effet, « Während der Mittagspause » s'avère très proche du poème « Ikarus 64 » paru dans le recueil *Verkündigung des Wetters*³¹¹, avec lequel il entretient des similarités d'ordre lexical et thématique. Tous deux traitent du mythe du vol utopique, le premier sous l'angle du rêve, le second sous la forme d'une exhortation à voler malgré la difficulté de cette entreprise. Les strophes trois et quatre³¹² sont construites sur le même modèle que la dernière strophe du texte « Während der Mittagspause ». À la thématization de la chute, c'est-à-dire, pour le premier poème, le moment du réveil, marqué par un blanc typographique, et pour le second, par le caractère impossible de l'entreprise et par le jeu sur la polysémie du verbe « hinfliegen », succède l'évocation de l'espoir que l'homme se doit de garder envers et contre tout. La proximité lexicale entre les deux poèmes se lit notamment dans l'usage de l'expression « die Arme ausbreiten ». D'autres indices, de nature intertextuelle cette fois, nous permettent de relier de manière certaine le poème cité plus haut au mythe d'Icare. La dimension messianique donnée au héros volant du poème « Während der Mittagspause » (v. 10) rappelle en effet fortement le livre VIII des

³¹⁰ Günter Kunert, « Während der Mittagspause », in : *Tagwerke: Gedichte, Lieder, Balladen, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1961. Republié dans Unruhiger Schlaf, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1979, p. 35.*

³¹¹ Günter Kunert, « Ikarus 64 », in : *Verkündigung des Wetters: Gedichte, München, Carl Hanser Verlag, 1966, p. 49.*

³¹² *Id.* « 3. Dennoch breite die Arme aus und nimm / Einen Anlauf für das Unmögliche. / Nimm einen langen Anlauf damit du / Hinfliegst / Zu deinem Himmel / Daran alle Sterne verlöschen. / 4. Denn Tag wird. Ein Horizont zeigt sich immer. / Nimm einen Anlauf. »

Métamorphoses d'Ovide, dans lequel est narré le mythe d'Icare et de son père Dédale, à tel point que nous pouvons le considérer comme un hypotexte du poème kunertien :

***Un pêcheur occupé à tendre des pièges aux poissons au bout de son roseau
tremblant, un berger appuyé sur son bâton, un laboureur sur le manche de sa
charrue les ont aperçus et sont restés saisis ; à la vue de ces hommes capables
de traverser les airs, ils les ont pris pour des dieux.***³¹³

3.1.3.3. Les textes à dimension apocalyptique

Comme nous l'avons indiqué, les recueils des années soixante-dix et surtout quatre-vingt font la part belle au discours apocalyptique. Cette remarque est par ailleurs valable pour de nombreux poètes est-allemands de l'époque, mais chez Kunert le thème de la catastrophe ultime devient quasiment une obsession. Les textes sans lexèmes mythologiques qui abordent ce sujet foisonnent. Citons « Ich bringe eine Botschaft » (*uG*), « Früher Morgen » (*UnU*), « Kennzeichen » (*Av*), « Aussichtspunkt » (*S*), « Auflösung » (*S*), « Der alte Herr » (*S*). Nous avons choisi de nous attarder quelque peu sur le poème « Auflösung », qui apparaît dans le recueil *Stilleben* publié en 1983, car il nous semble emblématique des réflexions auxquelles se livre Günter Kunert au sujet de la fin des temps. Le titre même du recueil est des plus évocateurs, puisqu'il fait référence au genre pictural de la nature morte. Les poèmes rassemblés dans *Stilleben* sont à saisir comme autant de tableaux qui dépeignent un monde figé, soumis à l'action de la mort. Le temps s'est comme arrêté avant la destruction ultime. En fait, pour Günter Kunert, l'immobilisme du temps est déjà une première manifestation de cet anéantissement. La stagnation du temps renvoie métaphoriquement à l'immobilisme des sociétés humaines, qui, en revivant toujours les mêmes événements, se montrent incapables de progrès.

***Auflösung 1 1 Dieser Schatten seitdem er über uns fiel eine Art Vorhang
der sich langsam senkt 5 während das Publikum aufsteht und die Akteure
längst das Schlußwort gesprochen haben 2 So verbreitet sich täglich eine
Ahnung 10 die morgens in den Briefkästen liegt die unbekannte Tote bleich
und druckfrisch ein in Wörter verwandelter Wald ein Wunder 15 das keiner
umkehren kann 3 Wir sollten fliehen von hier nach da oder dort: Soviele
Punkte auf der Landkarte aber zu winzig 20 um sich darin zu verbergen und***

dabei hatte ich einstmals die ganze Erde im Griff und nun: Nichts in der Hand³¹⁴

Dans ce poème, le traitement du sujet de la fin des temps porte les traces d'un nihilisme nietzschéen dans le rejet de la consolation qu'apporte la croyance en un au-delà. Aussi le titre « Auflösung » signifiant la dissolution fait-il ressortir l'absence d'« Erlösung », délivrance que les Chrétiens attendent de la mort, puis du retour du Christ sur Terre. Il met en évidence également le caractère processuel d'une apocalypse qui a déjà commencé. La première strophe recourt au lieu commun de la poésie baroque du *theatrum mundi*, qui voit dans les êtres humains des pantins jouant un rôle sur la vaste scène du monde, dirigés en coulisses par le Créateur, figure double de Dieu et de l'auteur. Kunert réactualise ce topos dans la mesure où il ne le rapproche pas d'un questionnement sur les rapports

³¹³ Ovide, *Les Métamorphoses*, tome 2, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 68. Livre VIII, vers 217

sqq.

³¹⁴ Günter Kunert, « Auflösung », in : *Stilleben*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992, p. 60. Texte paru une première fois dans *Stilleben*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1983.

entre liberté humaine et prédétermination de l'existence, puisqu'il n'y a pas selon lui de grand démiurge décidant du sort des hommes, mais du problème de la passivité du public humain qui a perdu toute velléité de construire l'Histoire, d'en être acteur. Dans la deuxième strophe, l'avènement de la fin des temps est évoqué sous la forme d'une prémonition diffuse apportée par les journaux du matin. Cette image, qui revient régulièrement sous la plume de Kunert, comme dans le poème « Alltagsgeschehen³¹⁵ » du même recueil, fait de la presse le lieu de cristallisation du dévoilement de l'humanité. D'une part, les informations anxigènes diffusées quotidiennement fonctionnent comme autant de signaux d'alerte indiquant que le monde court à sa perte, d'autre part la destruction forestière nécessaire à la fabrication du papier, au vu de l'inutilité des informations apportées, soulève le problème de la surexploitation des richesses naturelles de la Terre. L'allitération en [□] aux vers 13 et 14 (« ein in Wörter verwandelter Wald / ein Wunder ») laisse percer toute l'ironie d'un « miracle » technique qui exige rien de moins que la destruction de l'environnement, et par là celle de l'espèce humaine, pour donner à l'homme le privilège d'être mis face à ses erreurs dans le texte de presse, procédé d'autant plus vain qu'il n'est pas en mesure de saisir l'implication apocalyptique de ce qu'il lit. Enfin, la dernière strophe aggrave encore l'expression d'un pessimisme historique en confirmant la vision nihiliste annoncée par le titre. Le monde est dévoilé comme une utopie négative, c'est-à-dire comme un non-lieu où l'homme ne peut plus désormais trouver refuge, ne serait-ce que par l'imagination. La vision d'un homme maître de son destin et du monde, qui trouve ses racines dans le mouvement des Lumières et sa confirmation dans l'ère industrielle avec les bouleversements économiques et sociaux qui signalent cette époque, cède la place à un sentiment d'impuissance aux accents postmodernes. En cela, Kunert se détache fortement de la philosophie nietzschéenne qui résout le problème de la menace d'aporie du nihilisme par la proclamation de « la volonté de puissance » s'incarnant dans le surhomme. L'être humain kunertien se révèle dans sa faiblesse et son aveuglement.

Il faut noter que le thème de l'apocalypse est devenu un lieu commun de la littérature contemporaine et que nous le retrouverons dans les œuvres de Sarah Kirsch et d'Uwe Kolbe. Néanmoins, Kunert se distingue de ses confrères par l'important étaiement théorique qu'il donne à ses réflexions au travers de nombreux essais. Il écrit ainsi en 1985 dans une conférence intitulée « Die verbaute Zukunft » :

La fin des temps est depuis longtemps annoncée, mais je pense que cette situation nous permet de jeter un regard plus sincère et plus impitoyable sur nous-mêmes et de voir en nous des créatures perdues, qui n'ont pas tant dévié du droit chemin qu'emprunté depuis toujours la mauvaise voie, fatale.³¹⁶

Et c'est à cet examen sans pitié que se livre le poète dans son œuvre. Les causes de l'apocalypse à venir sont multiples : catastrophes écologiques, surpeuplement, course à l'armement. Il n'est donc pas victime selon lui d'une peur hystérique et irrationnelle qui le pousserait à endosser le rôle de Cassandre³¹⁷. Au contraire, sa certitude est fondée sur la connaissance de faits objectifs, sur l'observation de son environnement. S'il utilise souvent le ton de la prophétie dans ses poèmes, c'est avec lucidité et ironie, comme nous aurons l'occasion de le voir plus tard.

³¹⁵ *Id.*, p. 48.

³¹⁶ Günter KUNERT, « Die verbaute Zukunft », in : *Die letzten Indianer Europas*, op. cit., p. 113.

³¹⁷ C'est à partir du recueil *Unterwegs nach Utopia* (1977) que Cassandre devient une figure de projection majeure pour le je poétique, qui prend dès lors une stature de prophète.

3.1.4. Les coprésences

Étant donné le nombre considérable de textes à motifs mythologiques que nous pouvons recenser dans l'œuvre de Günter Kunert, l'établissement d'une typologie s'est révélé un exercice délicat et ardu auquel nous nous sommes livrée de manière quasi expérimentale, en nous fondant sur une lecture attentive des textes concernés. En ce sens, le classement que nous proposons résulte de procédés de sélection et de recoupement qu'il serait trop long de rapporter dans ce travail. Nous ne pouvons exposer que le résultat de notre analyse, que l'on trouvera résumée dans le tableau présenté en annexe. Nous avons pris le parti de séparer les textes en deux grands groupes, en classant d'un côté ceux qui présentent des coprésences de motifs mythologiques, et d'un autre ceux que l'on peut considérer comme des dérivations de mythes. Dans la première catégorie, nous trouvons les textes qui présentent un ou plusieurs motifs mythologiques d'importance, d'ampleur et de fonction très diverses, mais qui prennent place dans un univers non mythologique. La seconde catégorie des textes dérivés se caractérise par une tendance du texte poétique à se recentrer sur un ou plusieurs motifs mythologiques, à les développer dans l'ensemble du texte.

3.1.4.1. les textes à une seule occurrence mythologique

- dans le titre : c'est le cas de textes comme « Ikarus 64 » (T), « Antwort an Pilatus » (WvS), « Orpheus V » (WvS). Ces poèmes peuvent être lus et compris indépendamment de leur intertextualité mythologique. Comme on lit en général le titre en premier, celui-ci oriente d'emblée la lecture et peut alors entraîner une déception chez le lecteur de ne pas trouver dans le texte d'allusion précise au mythe qu'il évoque. Mais il possède une fonction essentielle en apportant une information supplémentaire non déductible du poème lui-même. Pour reprendre la nomenclature proposée par Tiphaine Samoyault, nous ne sommes plus dans le cadre de « l'intégration » de l'hypotexte dans le poème mais du « collage » car l'hypotexte mythologique est posé à côté du poème, au-dessus pour être plus précis, puisqu'il apparaît dans le titre³¹⁸. Ce procédé valorise la rupture, l'hétérogénéité, relayée au niveau du sens dans les textes cités par le choc entre le monde mythologique (mythe d'Icare, de Pilate, d'Orphée) d'une part et le monde contemporain évoqué dans le corps du poème d'autre part (monde de l'après-guerre à partir de 1945, pour « Orpheus V » par exemple). Évidemment, la relation intertextuelle prend une signification différente suivant les textes, qu'il faut donc étudier au cas par cas. Dans le cas de « Antwort an Pilatus », l'hypotexte devient prétexte au dialogue, le poème kunertien poursuit la réflexion engagée dans la Bible dans une perspective plus de continuité que de rupture, l'hétérogénéité des contextes est adoucie par la recherche d'une communication avec l'hypotexte, d'où l'emploi du terme « réponse » dans le titre. En ce qui concerne « Orpheus V » en revanche, la relation entre le texte et ses hypotextes mythiques possibles est minimale, le mythe n'est plus présent que par le titre et l'intratextualité avec les cinq autres poèmes du cycle « Orpheus ». Cette fois, il paraît clair que Kunert recherche l'effet d'hétérogénéité afin de suggérer la disparition de l'univers mythologique dans une société anonyme et glacée, qui ne garde trace de l'humain que dans ses dossiers. Dans ce texte, le poète regrette profondément un idéal perdu, une époque disparue où l'homme, bercé par le chant et la poésie, pouvait s'épanouir dans un

³¹⁸ Tiphaine Samoyault nomme ce cas de figure, dans lequel l'intertexte est collé au-dessus du texte, « épigraphe ». Ce type de collage suggère selon elle la figure généalogique, le texte se posant sous la protection tutélaire d'un auteur ou d'une autre œuvre, soit à des fins de valorisation du texte modèle, soit dans le but de détourner l'hypotexte dans l'optique de la parodie. *Op. cit.* p. 46-47.

monde harmonieux³¹⁹. Le cas du poème « Ikarus 64 » est encore différent. L'intertexte déjà très dilué, constitué des multiples variantes du mythe d'Icare, se trouve démultiplié par la mention du nombre 64, qui renvoie très certainement à l'année pendant laquelle le texte a vu le jour. L'autoproclamation en tant qu'hypertexte sert à suggérer ici le principe de réduplication infinie du mythe, qui fait de la matière mythologique un réseau en étoiles en constante construction, un système d'échos entrant perpétuellement en résonance. Du coup, le poème peut se lire comme l'élément d'une chaîne ou plutôt d'un réseau dynamique, dans lequel ce n'est pas le texte individuel qui compte (d'où la mention du 64, qui certes contextualise le texte mais aussi le banalise en tant que énième texte sur le sujet), mais l'ensemble formé par les variantes. Cette interprétation viendrait renforcer l'idée véhiculée par le texte selon laquelle l'important n'est pas de se focaliser sur la difficulté de voler, mais de renouveler sans cesse l'expérience, dans l'espoir à chaque fois de se rapprocher un peu plus du but utopique visé :

320

Denn Tag wird. Ein Horizont zeigt sich immer. Nimm einen Anlauf.

- dans le corps du texte : Les textes à mytheme unique sont marqués pour la plupart par une relation très ténue avec l'univers de la mythologie. Le mythe est évoqué le plus souvent sous la forme d'un nom propre issu de la mythologie grecque, comme « Herakles » (« Große Taten werden vollbracht » (*uG*)), « Hephaistos » (« Spiegelblick » (*IwF*)), « Cassandra » (« Keine Neuigkeit aus Troja » (*UnU*)), « Prometheus » (« Durchblick II » (*Av*)) ou encore « Apoll » (« Fortgesetzt Rilke » (*Bb*)). Il peut également transparaître au détour d'un adjectif : « zeusgleich und zeusgesichtig » dans « Explorer » (*uG*), « laokoonisch » dans « Wiener Hinterlassenschaft » (*WvS*) et « ikarisches Ende » dans « Gravitationelle Verbannung » (*IwF*). Il est à nouveau difficile de définir des traits communs à partir d'un corpus aussi varié mais l'impression d'ensemble reste une recherche d'intégration plus que d'hétérogénéité : Kunert met en valeur les points de rencontre entre le monde contemporain et le monde du mythe, il cherche dans le monde qui l'entoure les éléments pouvant entrer en correspondance avec un monde mythologique disparu, comme s'il voyait le monde à travers le prisme de la mythologie, comme s'il déchiffrait son environnement à l'aide d'un système symbolique millénaire.

3.1.4.2. Les textes à occurrences mythologiques multiples

Dans cette partie, nous avons voulu proposer une typologie des mécanismes d'intégration des motifs mythologiques dans le texte poétique kunertien afin de définir la nature de la relation entre ces motifs et les autres éléments du texte. Pour faciliter la lecture, nous avons indiqué les mythes et mythemes en caractères gras dans les poèmes.

- l'intégration par citation : Type « Schofar » (*UnU*) pour la citation-installation et « Die Verwandlung » (*Bb*) pour l'intégration-absorption modifiée

Prenons le texte « Schofar » du recueil *Unterwegs nach Utopia* que nous citons intégralement :

³¹⁹ On trouvera une étude approfondie du cycle dans l'article de l'auteur « Les transgressions d'Orphée : le cycle 'Orphée' de Günter Kunert », in : *Transgressions*, revue Textures, Université Lyon 2, 2005, p. 165-192.

³²⁰ **Günter Kunert, « Ikarus 64 », op. cit., vers 27 à 29 correspondant à la quatrième et dernière strophe du poème.**

In das gewundene Widderhorn ein Maulvoll in des Rammelbocks Rest mit allen Lungen. Die Methode ist alt Und der Erfolg literarisch belegt. (Josua 6; 4/5)

321

Wenn der Atem wegbleiben will Oder die Hoffnung : Gedenke Jerichos.

Le texte « Die Verwandlung » du recueil *Berlin beizeiten* nous fournit deux exemples d'intégration-absorption modifiée.

1 Langsam kreisende Engel über den steinernen Bergen. Ein Blatt berührte sacht deine Hand. Aus der Tiefe des Bodens 5 das Geflüster der Würmer nah deinem Ohr. Zeitlosigkeit. Wolkenschatten. Licht bedeckte dich ganz daß dich keiner erkannte. 10 Hier hieß der Ort hier auch der Garten und überall. Aber der Herr sprach: Es werde Mensch 15 und die Erde ward wüst und leer. Und dein

322

Körper bleiern vor lauter Erwachen.

Ce texte fonctionne comme une parodie sérieuse (ce que Gérard Genette appelle « transposition ») des premiers versets de la Genèse. Le texte biblique commence avec l'évocation de Dieu créant le ciel, puis la terre (1 : 1). De la même manière, le poème s'ouvre sur la relation verticale entre les anges décrivant des cercles au-dessus des montagnes (vers 1 et 2) et les vers chuchotant dans les tréfonds de la terre (vers 4 et 5). Le motif de la lumière divine nimbant la Création encore vierge de toute trace humaine (vers 7) apparaît également comme fidèle au texte sacré (1 :3). La rupture avec l'hypotexte a lieu au vers 10, qui présente le jardin d'Eden comme préexistant à l'homme, alors que dans la tradition biblique Dieu crée d'abord l'homme puis le jardin d'Eden pour y placer ce dernier.

Le je poétique, qui a une position omnisciente dans le poème³²³, tel Dieu procédant à sa Création, laisse entendre qu'avant l'arrivée de l'homme, l'Eden était une réalité, comme on le voit avec la mise en exergue au vers 10 de l'adverbe « hier », répété au vers 11, alors que le texte biblique lui confère une dimension utopique en le soustrayant à l'écoulement du temps et à la mort. Les derniers vers jouent avec l'hypotexte en le calquant et en le modifiant subtilement. La Genèse décrit la création de l'homme en ces termes : « Dieu créa l'homme à son image³²⁴ » (1 : 27) ; le texte kunertien quant à lui imite au plus près le texte biblique pour donner à sa version de la création de l'homme une patine sacrée. Les deux modifications font état d'une profonde ironie, dans la mesure où la création de l'homme est glorifiée dans un premier temps car mise sur un pied d'égalité avec la création de la lumière, avant d'être dévoilée comme fatale pour la Terre. En l'espace de deux vers, la Genèse, texte fondamental de notre société occidentale, est inversée³²⁵, l'homme devenant la cause du chaos, annihilant l'action créatrice du Dieu biblique : on le voit à la substitution du verbe « être » biblique signifiant un constat (« die Erde war wüst und leer ») par le verbe « devenir » instaurant un rapport de causalité entre l'homme et la destruction ultime de la Terre (« die Erde ward wüst und leer »). Enfin, le texte se clôt avec la mention du réveil d'un « tu », qui n'est autre que celui de l'être humain en général, auquel s'adresse le je poétique, et qui fait bien évidemment référence à la Chute de l'homme hors de l'Eden merveilleux. Encore une fois, le poème s'écarte du texte premier, puisque le chaos n'apparaît pour l'instant que comme une élucubration cauchemardesque, qui peut donc encore être évitée, d'où

³²¹ Günter Kunert, « Schofar », in : *Unterwegs nach Utopia: Gedichte, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1977, p. 47.*

³²² Günter Kunert, « Die Verwandlung », in : *Berlin beizeiten, München, Carl Hanser Verlag, 1987, p. 68.*

³²³ On parlerait de focalisation zéro pour un texte narratif.

³²⁴ *La Bible : Édition intégrale, op. cit., p. 67.*

³²⁵ Nous analyserons plus loin ce procédé kunertien récurrent d'inversion d'une structure mythologique.

l'adresse du poème à la conscience d'un « tu », alors que le texte biblique se termine plus catégoriquement par la condamnation de l'homme à vivre dans la peine jusqu'à l'heure de sa mort. Les citations-absorptions modifiées ont la fonction de trompe-l'œil littéraire en quelque sorte : grâce à elles, l'aura du texte biblique rejaillit sur l'hypertexte, lui conférant une dimension sacrée, quasi mystique. Mais les deux derniers vers coupent l'envolée métaphysique, comme pour rappeler les limites d'une parole poétique qui ne peut plus, à notre époque, devenir acte, contrairement à la puissance qui lui était conférée à l'aube de l'humanité. Cette limitation de la parole poétique n'est pas forcément négative : certes, elle implique la perte d'une parole considérée comme totale, mais en même temps, elle permet d'échapper au caractère inéluctable, catégorique de la parole sacrée, et ouvre à l'homme le champ de la polysémie, lui conférant ainsi la liberté de créer son avenir.

-l'intégration par illustration : Type « Wunder erleiden » (IwF).

Das heilige Jerusalem von den Ungläubigen zu befreien erstürmen das christliche Byzanz immer wieder die christlichen Ritter Zerstörung und Tod Seinesgleichen erschlägt seinesgleichen mit besonderer Sorgfalt Brudermord als abendländische Tradition Romulus und Remus Kain und Abel und so weiter

326

-l'intégration par antonomase ³²⁷ : Type « Heimkunft » (Av)

Habt ihr jemals beobachtet wie sie den Abteilen entsteigen enttäuscht über die Ankunft: Wieder nichts als Kälte und Nässe als Dunkel und Rauch. Wieder nichts. Wieder ein Traum mißlungen. Schon stolpern sie über den eigenen Schatten davon von keiner Penelope erwartet in den Hades ihrer endgültigen

328

Heimat.

-l'intégration par relation associative : Type « Spiegelblick » (IwF)

Abgründiger alle Falten: das Bodenlose zeigt selbst sich an. Auf dem Schädeldach: Errosion: [sic] Kahler Felsen: porös: Denken dringt durch, kraus, sich kräuselnd, vom verlöschenden Feuer: Hephaistos geht in Pension, im steifbeinigen Gang der Geschichte. Wie die Zeit läuft: panisch und müde.

329

-l'intégration par relation de comparaison : Type « Gryphius Redivivus » (Bb)

Ich geh umher, weiß nicht wohin, denn jedes Ziel zeigt keinen Sinn. Wie

330

Ahasver zieh ich umher, find keine Rast und bin doch wer, [...]

³²⁶ Günter Kunert, « Wunder erleiden », in : *Im weiteren Fortgang: Gedichte*, München, Carl Hanser Verlag, 1974, p.

21. Troisième strophe citée dans son ensemble.

³²⁷ Le Littré donne la définition suivante de l'antonomase : « prendre un nom commun pour un nom propre, ou un nom propre pour un nom commun. » Selon cet article, Barthes voit dans cette figure rhétorique quelque chose de mythique, l'incarnation d'une vertu dans une figure, comme Amyclas pour la pauvreté, Churchill pour le courage. *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 58.

³²⁸ Günter Kunert, « Heimkunft », in : *Abtötungsverfahren: Gedichte*, München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1980, p.

70. Dernier tiers du poème.

³²⁹ Id., « Spiegelblick », in : *Im weiteren Fortgang*, op. cit., p. 89. Deuxième strophe citée dans son ensemble.

³³⁰ Günter Kunert, « Gryphius Redivivus », in : *Berlin beizeiten*, op. cit., p. 115. Deuxième strophe citée dans son ensemble.

-l'intégration par relation métaphorique : Type « Geschichte » (VdW)

4 Die Revolution wo finden wir sie und wieder. Unterm tückischen Marmor liegt siebenmal siebenfach Sisyphos verdammt und unaufweckbar. Lang lebe die unbesieglige Inschrift. 5 Aber wahr ist das Ungeheuerliche: Polyphem Vorgeblich überlistet noch furchtbarer in Blindheit Indem seine Höhle sich hinstreckt ins Dunkel Der Zukunft und dort ist kein Ausgang zu sehen.

331

La quatrième strophe s'interroge sur la valeur de la célébration de la révolution léniniste, monumentalisée dans le « marbre sournois », c'est-à-dire sanctifiée et simultanément paralysée dans la pierre. Sisyphe, enterré sous le marbre, devient la métaphore de l'Histoire transformée en culte par le régime socialiste, une métamorphose fondée sur le mensonge car la glorification fixe à jamais le sens de l'Histoire et empêche la réflexion critique. Dans son ouvrage incontournable sur Kunert, Elke Kasper livre une analyse approfondie de ce poème et explique la formule magique « sept fois sept fois » par une allusion à l'année 1949, date de création de la RDA et à l'année 1917, résultat que l'on obtient en soustrayant 49 à 1966, l'année de l'écriture du poème³³². Si cette dernière interprétation est discutable, il n'en est pas moins certain que c'est la politique de glorification que mène le régime de RDA au sujet de la révolution russe et de ses conséquences qui est vilipendée dans ce texte par Kunert, d'où l'utilisation ironique du poème de Brecht sur un soldat socialiste qui, en écrivant la formule « gloire à Lénine » sur le mur de son cachot, triomphe de la prison, car l'écriture ne peut être enlevée à moins de faire disparaître le mur même sur lequel elle figure.

La strophe suivante propose une nouvelle métaphore de l'Histoire en faisant appel au mythe d'Ulysse et de Polyphème. Ce passage permet de saisir l'impact de la *Dialectique de l'Aufklärung* d'Adorno et Horkheimer sur la pensée de Kunert : le triomphe de la raison et de la ruse sur la pensée mythique n'est qu'illusoire et marque le déclin de l'humanité, aveuglée

³³¹ Günter Kunert, « Geschichte », in : *Verkündigung des Wetters*, op. cit., p. 25. Strophes 4 et 5 citées entièrement. Rappelons que ce poème a fait l'objet d'une critique acerbe de Rudolf Bahro dans son article « Wozu wir diesen Dichter brauchen » (in : *Forum 12* (1966)), qui présente le texte comme une apologie de l'esprit défaitiste et le mythe dénoncé comme un outil dépassé, non adapté à la pensée marxiste. Dans la strophe 4, on trouve un emprunt littéral non marqué d'un poème de Brecht, « Die unbesieglige Inschrift ». Tiphaine Samoyault appelle ce type de citation « une intégration-absorption », c'est-à-dire une citation fondue dans le texte d'accueil, qui ne peut être repérée que grâce à la sagacité des exégètes et qui constitue une pratique proche du plagiat. Dans ce cas précis, on ne saurait bien évidemment taxer Kunert de plagiat, dans la mesure où l'intérêt de la citation présente repose sur la connaissance qu'a le lecteur de l'hypotexte, sans laquelle il ne pourrait percevoir la dimension ironique recherchée par l'auteur. L'intégration-absorption marque le début de la rupture de Kunert avec son père spirituel Brecht. Dans ses premiers recueils, Kunert se montre en effet très proche de Brecht au niveau stylistique comme idéologique : tous deux défendent une conception didactique et dialogique du poème, et Kunert reprend de Brecht son ton froid, son goût pour l'inversion grammaticale et le style participial (cf. Elke Kasper, *Zwischen Utopie und Apokalypse*, op. cit., p. 41). Au fur et à mesure que Kunert se détourne des idéaux du socialisme, la relation de filiation spirituelle qu'il entretient avec Brecht se délite pour aboutir à une rupture franche dans le poème acide « *Deutscher Dichter, Güteklasse A* » du recueil *Stilleben* en 1983. Le poème « *Erinnerung an den armen B.B.* » (*Berlin beizeiten*) consomme cette rupture et témoigne de la relation complexe de Kunert envers Brecht, une relation d'amour-haine empreinte à la fois de tendresse et de rejet pour un homme considéré comme ambigu, contradictoire car emplí de mépris envers l'espèce humaine. Citons la première strophe du poème de Brecht : « *Zur Zeit des Weltkrieges / In einer Zelle des italienischen Gefängnisses San Carlo / Voll von verhafteten Soldaten, Betrunkenen und Dieben / Kratzte ein sozialistischer Soldat mit Kopierstift in die Wand: / Hoch Lenin!* »

³³² Elke Kasper, op. cit., p. 66-68.

et condamnée par son apologie de l'hyper-rationalisme. L'avenir de l'être humain demeure dans l'obscurité. Selon Kunert, l'homme pense avoir dépassé l'archaïsme de la pensée mythique (en se débarrassant du cyclope Polyphème), alors qu'en réalité sa conception éclairée de l'Histoire, considérée comme un enchaînement causal d'événements logiques, est encore complètement tributaire de la pensée mythique. La croyance en l'éviction de la pensée mythique est une illusion et condamne l'humanité à revivre les mêmes erreurs. Ainsi, Kunert explique que l'homme éclairé voit dans l'Histoire une suite logique de causes et de conséquences, vision dont nous sommes tributaires aujourd'hui et par laquelle

l'Histoire redevient imperceptiblement le lieu où s'exprime la fatalité du mythe et des histoires mythologiques que l'on pensait avoir surmontée. Ses figures et ses événements prennent l'apparence de l'inévitable, d'une nécessité irréfutable, de telle sorte qu'ils finissent par ressembler à des topoi archaïques.³³³

-l'intégration par relation analogique : Type « Yannis Ritsos nicht zu vergessen » (WvS)

Einmal sprachen wir miteinander, ehe er endgültig an den Felsen von Jaros geschmiedet ward, ausgeliefert, den Adlern, patriotischen Galgenvögeln, gewiß einen Funken Hoffnung nährend, daß auch diesmal Herakles auftritt und ihn losmacht – erleuchtet von einem Funken Furcht, daß der vielseitige Kraftprotz

diesmal im Dienst der herrschenden Kerberosmeute wirke und würge.³³⁴

L'analogie dans l'extrait que nous citons établit un rapprochement entre le mythe de Prométhée, particulièrement l'épisode de Prométhée enchaîné sur le Caucase, comme le rapporte Eschyle, et la situation de Ritsos, emprisonné à Yaros. Autrement dit : « comme Prométhée est enchaîné sur le Caucase, livré aux assauts répétés d'un aigle impitoyable et dépendant de la bonne volonté d'Héraclès pour être sauvé, de la même manière Yannis Ritsos se trouve prisonnier sur l'île de Yaros à la merci des militaires au pouvoir. » L'analogie achoppe sur la question du sauvetage de la figure héroïque, laissée en suspens. Si dans le mythe tel qu'il est rapporté par Hésiode, Hercule délivre Prométhée avec l'accord de Zeus, l'issue est beaucoup plus incertaine en ce qui concerne Ritsos, Kunert soulignant ainsi l'amoralité de la force, qui peut se mettre au service du bien comme du mal. Il rejoint d'ailleurs en cela le propos des différentes variantes mythologiques expliquant la délivrance de Prométhée : ce n'est pas par bonté que Zeus consent à mettre un terme au châtement, mais en échange d'un conseil à propos de l'union que Zeus envisage avec Thétis ou parce qu'il accepte le don de l'immortalité que Chiron fait à Prométhée.

La référence à la meute des cerbères dépasse le cadre de l'analogie proprement dite, dans la mesure où il s'agit d'un mytheme inventé par Kunert³³⁵. Le motif de Cerbère, généralement décrit comme monstre à trois têtes, connaît un mouvement de

³³³ Günter Kunert, « Der Schlüssel zum Lebenszusammenhang: Literatur als Mythos », in : Peter Glotz, *Mythos und Politik: Über die magischen Gesten der Rechten*, Hamburg, VSA Verlag, 1985, p. 93. « [und zugleich] wird Geschichte ganz ahnungslos mit der überwunden geglaubten Schicksalhaftigkeit des Mythos und der Mythen neu ausgestattet. Ihre Gestalten und Ereignisse bekommen etwas Zwangsläufiges, unwiderleglich Notwendiges, so daß sie archaischen Topoi ähnlich werden. »

³³⁴ Günter Kunert, « Yannis Ritsos nicht zu vergessen », in : *Warnung vor Spiegeln: Gedichte*, München, Carl Hanser Verlag, p. 42. Strophe 5 citée en entier.

³³⁵ Dans la tradition, Cerbère ne joue pas de rôle dans l'histoire de Prométhée, mais apparaît lors du douzième et ultime travail confié à Hercule, qui doit ramener le chien monstrueux de l'Hadès. Cf. Apollodore, *La Bibliothèque : Un manuel antique de mythologie*, Paul Schubert (dir.), Lausanne, Éditions de l'Aire, 2003, p. 106 sqq. (II, 5, 12.)

démultiplication à travers l'image effrayante de la meute, la vision hyperbolique créant un effet de surenchère pour exprimer la violence et la cruauté de la dictature des Colonels. En s'éloignant de la tradition, en établissant de nouvelles connections intertextuelles à l'intérieur de la mythologie d'une part (Cerbère et Prométhée), et entre les mythes et son œuvre d'autre part, Kunert renouvelle le matériau mythologique, lui insuffle une nouvelle force d'expression. Grâce au jeu intertextuel, le texte s'échappe du cadre réducteur du poème politique au sens strict du terme, souvent poème de circonstance menacé de tomber dans l'oubli, une fois les circonstances qui l'ont vu naître dépassées. Car, à partir du moment où l'événement politique a perdu de sa force, le texte poétique ne peut plus être jugé et apprécié que sur ses qualités esthétiques.

La relation isomorphique constitue une sous-catégorie de la relation par analogie. Nous désignons par cette relation tout rapprochement effectué entre deux éléments sur la base d'une caractéristique physique. Ce type de relation concerne principalement le rapprochement, banalisé, effectué entre la figure d'Icare et le motif de l'oiseau, notamment dans les textes « *Unterwegs nach Utopia I* » (*UnU*) et « *Gravitationelle Verbannung* » (*IwF*). Dans d'autres cas, le jeu poétique semble s'amuser à associer des personnages qu'il rencontre avec des figures mythologiques, comme s'il cherchait à établir un pont entre deux monde sur la base d'un jeu de correspondances physiques. Dans « *Todesferne Elegie* » (*Av*) par exemple, un couple âgé de cavistes italiens se transforme en un silène corpulent et mal rasé flanqué de sa dryade bien en chair aux jambes énormes comme des colonnes. De même, le texte « *Totenbeschwörung* » (*Bb*) repose sur une sorte de patchwork de motifs mythologiques insérés dans le monde actuel, où les cadres dynamiques sont présentés comme des centaures galopant dans les couloirs du métro...

3.1.5. Les dérivations : la réécriture des mythes

Après avoir exposé les différentes formes que peut revêtir le phénomène de coprésence de motifs mythologiques dans les poèmes de Günter Kunert, nous souhaitons nous pencher sur le cas des dérivations, c'est-à-dire des textes centrés sur le développement d'un personnage mythologique, d'un mytheme ou encore d'un événement mythologique. Si les dérivations constituent une part considérable du travail de Kunert sur les mythes, elles sont tout de même moins fréquentes que les coprésences. Nous distinguons dans l'œuvre kunertienne trois types principaux de dérivations : le portrait, la réécriture de mythemes et l'invention de mythemes.

3.1.5.1. La réécriture comme inversion

L'inversion de mythemes constitue un procédé privilégié de la réécriture des mythes à laquelle Günter Kunert se livre avec constance. Plus le mytheme est connu, plus l'effet de choc provoqué par l'inversion apparaît important. Penchons-nous un instant sur le cycle « *Orpheus*³³⁶ » du recueil *Warnung vor Spiegeln*, que Kunert compose à une époque très sombre de sa vie, alors qu'il est vilipendé de toutes parts pour ses écrits non conformes aux attentes des hautes instances politiques et littéraires de la RDA. Ce recueil prend place dans la deuxième phase de la production littéraire de l'auteur, qu'Elke Kasper définit par le rejet du matérialisme historique, qui instaure un lien nécessaire entre progrès technologique et progrès social, et de la fonction didactique du poème. Ce bouleversement daté du milieu des années soixante est désigné comme le « passage d'une vision idéologique

³³⁶ Günter Kunert, « *Orpheus I* » à « *Orpheus VI* », in : *Warnung vor Spiegeln*, op. cit., p. 31-36.

à une vision morphologique³³⁷ ». Elle entend par là l'intérêt nouveau du poète pour les objets, les bâtiments, comme les maisons berlinoises, et l'importance croissante des thèmes anthropologiques. Dans cette phase, la nature devient l'alliée de l'homme, elle l'aide à déchiffrer le langage secret du monde, comme on le voit dans le poème « Verlangen nach Bomarzo³³⁸ », ce qui nous permet de mentionner au passage l'influence de la philosophie et de l'esthétique romantiques sur Kunert, un aspect souvent négligé de son œuvre. Elke Kasper observe que l'imagination et la réflexion métaphysique prennent une place croissante dans l'écriture de Kunert. Elle souligne également un retour à une conscience archaïque, non scientifique et à un langage poétique empreint d'images et de symboles³³⁹.

Dans le cycle « Orpheus » composé de six poèmes, que nous avons eu l'occasion d'aborder plus haut à propos de la coprésence d'un seul élément mythologique dans le titre d'« Orpheus V », Günter Kunert met en place une situation narrative fondée sur un nombre très réduit de mythes, tirés principalement de la dernière phase du mythe d'Orphée et répétés d'un texte à l'autre. Cette structure narrative s'inscrit dans un rapport d'opposition évident avec la figure d'Orphée élevée au rang de concept chez Rilke. Au début du cycle, le je poétique semble se projeter dans la figure d'Orphée par le biais de la première personne du singulier. Une distance s'installe dans le texte pivot « Orpheus IV » par l'emploi du pronom « il » et culmine dans l'absence de sujet au poème suivant. Enfin, le dernier texte, en faisant exploser le je poétique et le personnage d'Orphée en une myriade d'Orphées modernes, traite avant tout du problème de la perpétuation du mythe. Le troisième poème nous intéresse particulièrement :

**1 War es denn recht, die bereits selig versunken in die Anonymität allgemeiner
Jenseitigkeit zurückführen zu wollen 5 in Abgründe schmerzbringenden
Fleisches, in die Langweile abstumpfender Zellen und hin zu gewisser
Enttäuschung: Mehltau aus zerriebener Hoffnung, der alles Blühen befällt. 10
Nichts ist so unwiederholbar wie Glück. Ich sah schon künftiger Tage Lawinen
aus Gleichgültigkeit, wachsende Schichten von Fremdheit und Staub uns beide
verschütten, bevor ich darum 15 Dich ansah: berühmter falsch gedeuteter**

³⁴⁰

Augen-Blick, unvergeßlich und fragend: War es denn recht?

Dans « Orpheus III », le seul mythe exploité est celui de la transgression de l'interdiction de se retourner lors de la remontée des Enfers. Le je poétique, toujours identique à Orphée, interroge sa conscience : a-t-il eu raison d'aller chercher sa bien-aimée aux Enfers ? Le poème commence et se termine par le même vers, mimant l'enfermement du poète dans un questionnement moral incessant : « War es denn recht ? ». Ce déchirement n'est autre que la transposition sur le plan métaphorique du démembrement que les Ménades font subir à Orphée. Günter Kunert inverse et dévoie le mythe en faisant d'une erreur fatale, d'un mouvement impulsif, un acte volontaire : Orphée a décidé d'abandonner Eurydice au royaume des morts.

³³⁷ Elke Kasper, *Zwischen Utopie und Apokalypse: Das lyrische Werk Günter Kunerts von 1950 bis 1987*, op. cit., p. 2 : « Wechsel vom ideologischen zum morphologischen Blick ».

³³⁸ Günter Kunert, « Verlangen nach Bomarzo », in : *Im weiteren Fortgang*, op. cit., p. 76.

³³⁹ Elke Kasper, op. cit., p. 71-74.

³⁴⁰ **Günter Kunert**, op. cit., p. 33.

La peinture du monde des humains, empreinte d'une mélancolie aux accents baudelairiens³⁴¹, montre un autre bouleversement du mythe, en transposant les Enfers sur terre. Ainsi, le gouffre (« Abgründe ») au vers 5 caractérise le monde terrestre. Douleur, ennui, apathie en sont les maîtres mots. Les termes s'étirent en longueur (vers 5 à 7), soulignant la torpeur mélancolique qui ronge le monde et en absorbe la vie. C'est la réification des relations humaines, leitmotiv qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Kunert à partir de la fin des années soixante, que le poète dénonce ici comme un des fléaux de la société contemporaine. Cette maladie sociale insidieuse devient physique dans la métaphore du mildiou, un champignon parasite qui s'attaque aux plantes et aux fruits et qui les couvre d'une poussière grisâtre. L'image est mise en valeur par sa place au début du contre-rejet formé par les vers 7 et 8.

Dans la dernière strophe, le poète s'érige en prophète. Sa vision lui semble si réelle qu'il la rapporte au prétérit : « sah schon » (v. 11). C'est l'adverbe de temps « déjà » qui actualise un futur apocalyptique dans le vécu du poète et lui donne le statut de réalité. L'image des couches de poussière qui recouvrent le monde est un topos de la poésie kunertienne. On la retrouve notamment dans les poèmes sur Berlin, transformée en ville de fantômes, au mieux une réserve pour paléontologues, dans le recueil *Berlin beizeiten* de 1987. La vision prophétique entraîne le regard mortifère qui condamne non seulement Eurydice, mais aussi le poète. En effet, son acte l'oblige à rester incompris des hommes, seul avec ses visions apocalyptiques et les tiraillements de sa conscience³⁴².

L'inversion du mythe est soulignée par la mise en valeur du mot « darum » à la fin du vers 14, dont la place est inhabituelle pour la syntaxe allemande. Orphée n'est pas un héros tragique chez Günter Kunert, l'aspect conscient et volontaire de sa transgression est affirmé. Celle-ci est montrée comme positive, contrairement au traitement qu'en proposent les textes de Virgile et d'Apollodore, où Orphée se retourne par démençe pour le premier et par manque de confiance pour le second. Le poète-musicien thrace fait donc figure de héros dans ce texte, dans la mesure où il transgresse la règle afin de ne pas condamner Eurydice au chaos. La transgression n'est plus dès lors le signe d'un bouleversement de l'ordre théologique mythologique interdisant la résurrection aux mortels, le désordre légal régnant sur la Terre. Il s'agit bien plus de montrer qu'une transgression négative aux yeux de tout un chacun (celle de laisser sa bien-aimée aux Enfers alors qu'on peut la sauver) peut en réalité se révéler positive, Eurydice échappant ainsi au chaos du monde des vivants. Au contraire, si Orphée avait ramené sa femme des Enfers, il aurait perpétré une transgression négative, une régression, car Eurydice serait passée d'un état communautaire et anonyme dans l'au-delà à un état de souffrance dans l'ici-bas. Le procédé d'inversion de mythes ne se présente donc pas sous la forme d'une pirouette ludique d'un auteur désireux de jouer avec un héritage formaté, scellé, même si la part de provocation n'est pas absente de l'écriture kunertienne. L'inversion dépasse le niveau du simple jeu pour puiser tout son sens dans les réflexions métaphysiques de l'auteur qui considère que notre monde est l'inverse de ce qu'il devrait être, en somme qu'il marche sur la tête, ce qui correspond tout à fait à

³⁴¹ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1991. On peut rapprocher le texte du poème LXXVIII « Spleen » : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / [...] Quand la terre est changée en un cachot humide, / Où l'Espérance, comme une chauve-souris, / S'en va battant les murs de son aile timide / Et se cognant la tête à des plafonds pourris ; / Quand la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux, / [...] », p. 117.

³⁴² Le thème de l'étranger trouve une place fondamentale dans l'œuvre de Kunert. Voir à ce propos les deux articles de Martine-Sophie Benoît, « '...et c'est devenu mon destin' – Günter Kunert et la judéité » et de Isabelle Durand-Henriot, « L'étranger dans l'univers poétique de Günter Kunert », in : Marie-Hélène Quéval, *Lectures d'une œuvre : Günter Kunert*, Paris, Édition du Temps, 2000, p. 73-90 et p. 135-155.

la demande faite par Volker Braun de réinventer les mythes, de les retourner pour qu'ils puissent dépeindre notre monde fonctionnant à l'envers, d'un point de vue moral³⁴³.

On peut trouver d'autres exemples d'inversion de mythes dans les poèmes « Vorortabend » (OA) et « Die Verwandlung » (Bb), qui reposent sur le renversement de l'épisode de la création du monde rapporté par la Genèse, et plus particulièrement sur le détournement de formules connues de tous : « Es werde Vorort. / Es werde Abend. / Es werde Schweigen. // Für heute nacht nehme ich / die Schöpfung zurück³⁴⁴ » et « Aber der Herr sprach : / Es werde Mensch // und die Erde ward wüst und leer.³⁴⁵ ». Dans ces deux textes, le monde plonge dans la nuit du chaos après la naissance de l'homme, mais les contextes divergent, puisque « Vorortabend » montre avant tout le pouvoir illimité de la création poétique, comparable au pouvoir créateur de Dieu, tandis que « Die Verwandlung » réinterprète la création de l'homme comme la véritable chute hors du Paradis. Günter Kunert recourt également à ce procédé dans son œuvre en prose. Ainsi, la nouvelle « Wie das Leben anfängt³⁴⁶ », qui dépeint la vie quotidienne à Berlin sous les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, met en scène Orphée et Eurydice errant de cave en cave au lieu de retourner à la surface comme leurs compatriotes. Günter Kunert se livre à nouveau à l'inversion de la structure narrative du mythe en faisant d'Orphée un lâche qui abandonne Eurydice à la mort. Contrairement au mythe, cet Orphée ne se retourne jamais, et c'est « cette absence de curiosité qui cause la mort d'Eurydice³⁴⁷ ». De même, dans la parabole « Pygmalion 1978³⁴⁸ », parue dans le recueil de nouvelles *Camera obscura*, l'artiste n'est pas amoureux de la statue qu'il ramène à la vie comme dans le mythe, mais de son modèle bien vivant, une jeune fille, qu'il transforme en statue après qu'elle a refusé ses avances, la condamnant ainsi à la destruction.

3.1.5.2. La réécriture comme invention

En plus de l'inversion de mythes déjà existants, Günter Kunert procède fréquemment à l'invention de mythes, par exemple en ajoutant des épisodes au mythe traditionnel, comme c'est le cas dans les poèmes « Nausikaa I » et « Nausikaa II », ou en créant de toutes pièces un personnage mythologique, comme dans l'épigramme « Als unnötigen Luxus ». L'invention se présente généralement sous la forme de l'extension d'un mythe préexistant qui se trouve réinterprété. Dans « Nausikaa I » du recueil *Warnung vor Spiegeln*, le poète se livre à une extension narrative de l'épisode de la rencontre entre la princesse phéacienne Nausicaa et Ulysse, tel qu'il est rapporté par Homère, en introduisant le motif d'un acte sexuel entre les deux protagonistes :

**1 Fand mich. Schickte fort die Freundinnen. Unter Sonnengeißeln, unter dem
Gebüsch am Strande, 5 unter Stöhnen, Stammeln wirrer Worte, löste sich die
ganze Insel der Phaiaken auf in Lust, in Leiblichkeit, bis am Ende nach dem**

³⁴³ Volker Braun, « Interview mit Silvia Schlenstedt » (1972), in : *Texte in zeitlicher Folge*, vol. 4, Halle, Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1990, p. 288-292. La position de Braun fait l'objet d'un développement dans la partie 2.2.3.1. du deuxième chapitre de ce travail.

³⁴⁴ Günter Kunert, « Vorortabend », in : *Offener Ausgang: Gedichte*, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1972, p. 12.

³⁴⁵ *Id.*, « Die Verwandlung », in : *Berlin beizeiten*, op. cit., p. 68.

³⁴⁶ *Id.*, « Wie das Leben anfängt », in : *Auf Abwegen und andere Verirrungen*, München, Hanser Verlag, 1988, p. 12-19. La nouvelle a été publiée une première fois dans le recueil *Die Beerdigung findet in aller Stille statt*.

³⁴⁷ Marie-Hélène Quéval, « Sisyphé et Orphée ou la réception de l'Antiquité dans l'œuvre de Günter Kunert », in : *Lectures d'une œuvre*, op. cit., p. 26.

³⁴⁸ Günter Kunert, « Pygmalion 1978 », in : *Camera obscura*, München, Wien, Hanser Verlag, 1978, p. 41 sqq.

Ende 10 nur ihr Körperabdruck blieb im Sand zurück: größte Kostbarkeit, die ich je zurückgelassen, und ihr wißt: selten nur ließ was zurück Odysseus, 15 außer seinem Samen, voller Zweifel an irgendeine Wiederkehr irgendeines

349

Augenblickes.

D'après la nomenclature de Genette, le texte homérique subit diverses transformations : condensation, amplification narrative, vocalisation, focalisation et transformation pragmatique. La condensation, un phénomène de réduction, renvoie au fait que l'épisode de la rencontre, qui s'étend sur l'ensemble du chant VI, est dépeint en quelques vers par Kunert. Le texte homérique, au rythme lent et non dépourvu de redondances, se trouve comme élagué pour que n'en soit retenu que l'essentiel, d'où la présence d'un style elliptique, quasi télégraphique, dans les deux premiers vers. Le lecteur a l'impression que le poète cherche à atteindre le noyau du mythe, le squelette de sa structure narrative. À partir du vers 3 commence l'amplification narrative et descriptive proprement dite, que Genette fait entrer dans la catégorie de l'augmentation. Kunert invente cette fois des motifs absents du texte homérique : l'amour physique entre Nausicaa et Ulysse, même s'il est présenté de manière elliptique, suggéré par la trace laissée par le corps de la princesse dans le sable. Cette invention entre aussi dans le cadre de ce que Genette appelle « transformation pragmatique », ou modification du cours de l'action du mythe original. La vocalisation et la focalisation concernent le point de vue adopté par le narrateur - je poétique : chez Homère, le récit est écrit à la troisième personne du singulier avec une focalisation zéro, excepté un long passage à partir du chant 9, dans lequel Ulysse décrit ses aventures aux Phéaciens à la première personne³⁵⁰. Le poème quant à lui adopte le point de vue du héros, Ulysse, en focalisation interne, ce qui n'est pas étonnant puisqu'il s'agit de poésie. Ce qui est intéressant dans cette transformation, c'est que Kunert met en scène deux Ulysse, le premier étant le héros du mythe (vers 1 et 2) et le second, une sorte d'Ulysse extradiégétique, qui contemplerait son aventure après coup, en s'adressant aux générations futures, d'où la mention du nom propre au vers 14 et le passage à la troisième personne (« seinem Samen »), signe d'une projection hors de soi. La perspective prise est donc celle de la réception du mythe, et le dédoublement du je poétique permet l'avènement de ce que Kunert appelle « la conscience du poème ». Cette conscience délaisse le champ de la narration du mythe pour procéder à une généralisation réflexive à partir de l'expérience subjective du caractère éphémère du bonheur. Le texte se clôt en effet sur un leitmotiv kunertien, l'idée que le bonheur n'existe que condensé dans un moment très bref, ne peut être atteint que quelques secondes. De façon paradoxale, Ulysse, ce personnage intemporel, devient le symbole du temps qui s'écoule inlassablement et de la perte. Seul survit le mythe, le texte, semblable à cette trace dans le sable déposée par le corps de Nausicaa. La semence que laisse Ulysse, élément qui renvoie bien sûr au plaisir sexuel mais aussi à la vie, est à interpréter comme une métaphore du mythe et de la littérature en général. On voit ici que Kunert les considère comme une jouissance et une souffrance : plaisir extatique de la lecture et de l'écriture, nostalgie due au caractère éphémère du bonheur procuré, car l'état de grâce ne perdure pas. N'oublions pas de signaler à quel point la sensualité et l'érotisme suggérés par ce texte sont contraires à l'esthétique socialiste ; on peut en ce sens le considérer comme un poème militant qui exhorte l'individu à ne pas éprouver de honte face au désir, à l'épanouissement du corps, dans une société où la sexualité est constamment diabolisée dans le discours officiel.

³⁴⁹ *Id.*, « Nausikaa I », in : *Warnung vor Spiegeln*, op. cit., p. 29.

³⁵⁰ *Id.*, p. 665 sqq.

Si l'introduction du motif de l'acte sexuel constitue un ajout important au texte homérique, « Nausicaa I » reste dans l'ensemble fidèle à l'esprit de son modèle. Ainsi, contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'aspect du héros doutant de la légitimité de ses actes apparaît déjà chez Homère. Quant à Nausicaa, sa présence n'est que suggérée dans le texte, comme nous le montre l'absence du pronom « elle » au premier vers. À l'instar de son modèle grec, la Nausicaa de Kunert ne fait que traverser le texte telle une ombre. Chez Homère, son rôle est réduit à celui d'intermédiaire auprès de son père Alcinoos, elle disparaît quasiment de la narration à partir du chant IX. Chez Kunert, Nausicaa est élevée au rang d'abstraction, elle devient la représentation du bonheur, si bref qu'on ne peut le saisir que dans les traces qu'il laisse dans notre mémoire. Alors que dans « Orphée III » Kunert s'éloignait considérablement des hypotextes de Virgile et d'Ovide, notamment dans sa description toute personnelle des enfers, l'étude de « Nausikaa I » nous dévoile un rapport intertextuel tout à fait différent avec l'*Odyssée* d'Homère. Tout en exploitant une des ouvertures narratives potentielles laissées par le texte homérique³⁵¹, le texte kunertien dérivé atteste un respect patent envers le texte premier. En ce sens, il ne saurait s'agir d'un détournement parodique de l'*Odyssée*, mais d'une transposition, c'est-à-dire d'une transformation sérieuse, pour reprendre le lexique de Genette.

3.1.5.3. L'art du portrait

Lors de l'élaboration du tableau sur les pratiques intertextuelles de Günter Kunert, il nous est apparu une dernière catégorie de textes dérivés qui forme une véritable galerie de portraits de personnages mythologiques connus. Celle-ci s'étend sur l'ensemble des recueils poétiques de l'auteur est-allemand à partir du milieu des années soixante, c'est-à-dire lorsque se met en place le « regard morphologique » que nous avons évoqué précédemment. Citons les portraits principaux, qui témoignent par ailleurs de la prédilection de Kunert pour la mythologie grecque : « Der Basilisk » (*VdW*), « Orpheus IV » et « Orpheus VI » (*WvS*), « Jonah » (*OA*), « Medusa » (*IwF*), « Atlas » (*UnU*), « Atlas, plebejisch » (*S*), « Sisyphos 1982 » (*S*), « Athene fortzeugend Verhältnis » (*Bb*). La transdiégétisation, c'est-à-dire la transposition des mythes à une époque moderne ou contemporaine, et la transvalorisation ou modification des valeurs traditionnellement reliées au personnage mythologique ciblé sont deux caractéristiques récurrentes de cet art du portrait développé par Kunert.

Précisons avant tout que le genre du portrait textuel ne se cantonne pas à la sphère de la mythologie antique chez Kunert ; il établit également toute une série de portraits de grands écrivains, philosophes et hommes politiques ayant marqué l'Histoire durablement, comme Démocrite (*WvS*), Hérodote (*OA*), E. A. Poe (*OA*), Marx (*WvS*), Alexandre le Grand (« Alexanderschlacht », (*OA*)), Hitler (« Bedauerlicher Hitler », (*WvS*)), Einstein (« Berühmtes Subjekt », (*WvS*)). Si la plus grande partie des portraits d'écrivains constituent des hommages rendus aux intellectuels avec lesquels Kunert ressent une filiation – excepté bien sûr les textes provocateurs sur Brecht et sur Goethe (« Goethe – stark verbessert », (*Bb*)), ces canons littéraires dont Kunert récuse le statut de modèle, on remarque en revanche que les personnages historiques sont porteurs d'une grande négativité. Ces

³⁵¹ La part d'invention de Kunert s'avère minime, il ne fait finalement que réaliser une virtualité qu'Homère laisse en suspens dans son *Odyssée*, dans la mesure où Athéna annonce à Nausicaa qu'elle ne restera plus longtemps vierge : « Vite ! partons laver dès que l'aube poindra, car je m'offre à te suivre pour finir au plus vite ! Tu n'auras plus longtemps, je crois, à rester fille : les plus nobles d'ici, parmi nos Phéaciens dont ta race est parente, se disputent ta main... Sans attendre l'aurore, presse ton noble père de te faire apprêter la voiture et les mules pour emporter les voiles, les draps moirés et ceintures. » (Chant VI, v. 33 sqq.) Homère, *Odyssée, op. cit.*, p. 633.

portraits historiques reflètent en effet la vision très sombre de l'Histoire que Kunert développe à partir du milieu des années soixante, celle d'une spirale descendante se rapprochant peu à peu de son issue fatale, de l'anéantissement de la planète.

Attardons-nous un moment sur le poème « Jonah », publié dans le recueil *Offener Ausgang* (1972), qui témoigne d'un intérêt nouveau pour des thèmes chrétiens, contrairement au recueil précédent, *Warnung vor Spiegeln* (1970), marqué par la profusion de motifs issus de la mythologie grecque. Cette évolution, encore discrète au début des années soixante-dix, va s'accroître au fil des recueils, signalant ainsi le passage à une poésie apocalyptique.

Nach Erkenntnis von Ninives nahem Ende nach Verkehrsunfall und Entführung im U-Boot durch Agenten anonymer Macht schließlich doch noch vorm ehernen Doppeltor entschlossen trotz massenhaft Schuldiger die Stadt der Unschuldigen wegen zu retten abgewiesen von der örtlichen Verwaltung da er seine Stimme erheben will Schweigen wird verhängt überzeugt in Sachen Ninive bestens Bescheid zu wissen vollstrecken die Beherrscher das Urteil an ihrer Ortschaft taub und blind für das Gesetz demzufolge untergeht wer alle

352

Warnung in den Wind des eigenen Besserwissens schlägt.

Afin de pouvoir mesurer l'ampleur des modifications apportées à l'histoire de Jonas rapportée par le « Livre de Jonas » dans l'*Ancien Testament*, il nous paraît nécessaire de rappeler dans les grandes lignes le destin de ce prophète. Envoyé par le Seigneur à Ninive, grande ville de Mésopotamie, pour prêcher le repentir à ses habitants qui vivent dans le péché, le prophète Jonas refuse sa mission et s'embarque pour une autre destination. Le navire essuie une forte tempête et Jonas propose aux marins de le jeter à la mer pour détourner la colère de Dieu de l'embarcation. Il est alors recueilli dans le ventre d'un monstre marin, souvent représenté par une baleine, et commence à réciter un psaume d'action de grâce. Au bout de trois jours et de trois nuits, il est rejeté sur le rivage, avant d'être à nouveau sollicité par le Seigneur. Cette fois, Jonas se rend à Ninive, où il prédit la destruction de la ville et de ses habitants. Le peuple se repent alors et Dieu décide de lui accorder sa miséricorde. Jonas ne comprenant pas ce revirement, il décide de quitter la ville et de rester sous le soleil brûlant. Dieu fait pousser un ricin pour prodiguer de l'ombre à Jonas, reconnaissant. Mais, le lendemain, le ricin se dessèche sous les lamentations du prophète. Dieu tente de montrer à Jonas que si celui-ci se désespère de la mort du ricin, Dieu peut bien s'émouvoir de la mort des habitants de Ninive et revenir sur sa décision. Ce récit écrit à la troisième personne du singulier est traditionnellement interprété comme le signe de la miséricorde divine et du caractère non inéluctable des prophéties bibliques, l'homme disposant de la liberté de se repentir et ainsi d'accéder au salut.

Le poème marque par sa force narrative, il rappelle un véritable film d'espionnage dans lequel les péripéties se succèdent à un rythme soutenu³⁵³. En ce sens, les strophes fonctionnent comme autant de séquences découpant l'action de manière chronologique.

³⁵² Günter Kunert, « Jonah », in : *Offener Ausgang*, op. cit., p. 68.

³⁵³ On connaît l'intérêt de Kunert pour les arts de la photographie et du cinéma, qui lui inspirent dans certains textes un style fondé sur l'enchaînement rapide d'images, comme dans « Film – verkehrt eingespannt », in : *Der ungebundene Gast*, op. cit., p. 92 : « Als ich erwachte, / Erwachte ich im atemlosen Schwarz / Der Kiste. Ich hörte: Die Erde tat sich / Auf zu meinen Häupten. Erdschollen / Flogen flatternd zur Schaufel zurück. / Die teure Schachtel mit mir, dem teuren / Verblichenen, stieg schnell empor. / Der Deckel klappte hoch, und ich / Erhob mich und fühlte gleich: drei / Geschosse führen aus meiner Brust / In die Gewehre der Soldaten, die / Abmarschierten, schnappend / Aus der Luft ein Lied, / Im ruhig festen Tritt / Rückwärts. »

La première strophe semble constituée de flash-backs expliquant le passé du héros, prêt, malgré tous les dangers encourus, à sauver Ninive de l'anéantissement. Suivent alors cinq strophes débutant par un participe II ou un adjectif mettant en avant une action, le parallélisme de structure servant alors à accélérer le rythme de la narration. L'ultime strophe correspondrait dans le langage cinématographique au dernier plan d'un film au cours duquel les « méchants » prendraient conscience de leur erreur fatale. Nous avons donc affaire à un type de portrait particulier, narrativisé, mais tout de même concentré sur un personnage principal et ses adversaires.

Les principales modifications apportées par Kunert à l'hypotexte sont de l'ordre de la transdiégétisation, de la transformation pragmatique (accident de la route, enlèvement en sous-marin, destruction de la ville), de la transmotation et de la transvalorisation. Par transmotation, nous renvoyons au fait que Jonas tente encore de sauver la ville après son enlèvement à bord du sous-marin, tandis que dans l'*Ancien Testament*, il se résout à devenir l'instrument de la colère divine et abandonne la ville à son terrible sort (3 : 3)³⁵⁴. Dans le même sens, Jonas se voit attribuer une dimension héroïque dans le texte kunertien, alors que le texte biblique, même s'il fait état d'un certain courage lorsqu'il refuse dans un premier temps d'accomplir la mission dont il est investi, le présente avant tout comme un être buté, courroucé par les manipulations dont il est l'objet au lieu de se réjouir du sauvetage de Ninive. Il s'agit donc clairement d'une transvalorisation, plus précisément de ce que Genette appelle une valorisation primaire, ou augmentation du mérite et de la valeur symbolique du héros. Le jeu intertextuel témoigne de l'ampleur du travail que Kunert effectue sur l'hypotexte afin de se le réapproprié complètement, faisant preuve ainsi d'une démarche bien plus radicale que dans le poème « Nausikaa I ».

Contrairement à ce dernier texte, dans lequel Kunert exploitait un espace, une virtualité du texte homérique sur la relation entre Nausicaa et Ulysse, le poème cité ci-dessus propose une réinterprétation et une réadaptation complète de l'histoire du prophète à notre monde contemporain. Dans « Nausikaa I », point de transdiégétisation, c'est-à-dire, selon Genette, de transposition d'un texte dans une autre époque, un autre cadre, alors que le texte « Jonah » se déroule à l'ère de la guerre froide, comme le suggère la mention des sous-marins et des agents anonymes. Il s'agit en fait d'un exemple de texte écrit dans le langage codé des esclaves (*Sklavensprache*), d'une dénonciation des méthodes de répression utilisées en RDA pour imposer l'idéologie d'une élite politique. Le recours à la parabole de Jonas s'explique par la volonté de contourner une censure tentaculaire dans un État où chaque écrit est soigneusement examiné avant d'être approuvé ou bien jeté aux oubliettes : la critique ne peut, à cette époque en tout cas, s'exercer de manière directe. Mais le lecteur ne doit pas se tromper sur le sens du message porté par le texte poétique, qui concerne son environnement immédiat, d'où la transdiégétisation qui indique au lecteur-déchiffreur le caractère actuel des aventures du prophète de l'*Ancien Testament*.

Si dans certains portraits comme celui de la déesse Athéna (« Athene fortzeugend Verhältnis³⁵⁵ ») et d'Atlas (« Atlas, plebejisch³⁵⁶ ») la visée parodique et sarcastique de la pratique intertextuelle est dirigée contre l'hypotexte, contre le personnage mythologique,

³⁵⁴ La Bible, *op. cit.*, p. 1197.

³⁵⁵ Günter Kunert, « Athene fortzeugend Verhältnis », in : *Berlin beizeiten*, *op. cit.*, p. 56. La brièveté du poème nous permet de le citer en entier : « Figurierte Vernunft / dem Kopf irgendeines / Zeus entsprungen / entsprang ihrem eigenen / eine Krähe / lauthals und lud / alle Teilnehmer ein / zum Billigflug / nach Arkadien // aus dem entfaltenen Schwingen / aber fielen die schwärzesten / Schatten seit je ».

³⁵⁶ *Id.*, « Atlas, plebejisch », in : *Stilleben*, *op. cit.*, p. 63.

ce n'est pas le cas du poème « Jonah ». Dans ce texte précis, il ne s'agit pas de glorifier ni de brocarder une figure de la mythologie, ni de ridiculiser un texte sacré aux yeux de certains, mais de transformer le matériau initial pour en faire un pamphlet contre la politique autoritaire et autodestructrice menée par Erich Honecker et consorts. Le texte ne propose pas de réflexion sur la validité du mythe de Jonas pour des personnes vivant au XXe siècle, il se veut avant tout un avertissement de Kunert lancé à l'adresse de ses concitoyens. S'il y a effectivement un certain humour qui se dégage de la première strophe, notamment dans l'image au vers 4 du prophète se décidant devant le portail d'airain menant au Paradis de tenter encore une fois de sauver le monde ainsi que dans le motif quelque peu caricatural du sous-marin, le ridicule n'est pas dirigé contre la nature religieuse de l'hypotexte ; il s'avère symptomatique d'un monde dans lequel dominent les manipulations grotesques. « Jonah » révèle ainsi pleinement la fonction antidoxique que Julia Kristeva attribue au texte poétique, dans la mesure où il crée cette pulsion – que nous qualifierons pour l'instant de révolutionnaire – qui permet de faire chanceler l'ordre établi, même si ce vacillement reste de l'ordre du langage et n'a que peu d'impact sur les structures sociales réelles³⁵⁷.

Remarquons à ce point de l'analyse que le matériau biblique et le matériau antique subissent un traitement similaire de la part de notre écrivain. Günter Kunert n'établit pas de hiérarchie entre les deux types textuels, qu'il travaille selon les mêmes modalités (par la transdiégétisation, la transformation pragmatique, la transvalorisation, etc.) en vue de les réinterpréter suivant sa propre vision du monde. Ce texte nous permet enfin de mettre en lumière un paradoxe de la poétique kunertienne, dans la mesure où il affirme d'une part ne pouvoir traiter des thèmes religieux qu'avec une distanciation ironique³⁵⁸, et que d'autre part le je poétique s'érige en prophète à la fin du texte. Nous reviendrons sur ce point dans la partie consacrée à l'étude de la poétique de Kunert, notre propos s'attachant pour l'instant plutôt à démonter et à décrire les mécanismes dans le processus de réappropriation des mythes.

3.2. La poétologie du mythe chez Günter Kunert : actes de résistance

Après avoir procédé au recensement et à la catégorisation des occurrences mythologiques, partie quelque peu fastidieuse de notre travail mais néanmoins nécessaire à l'évaluation des méthodes selon lesquelles Kunert transforme le matériau mythologique dans l'optique d'une comparaison avec les œuvres de Sarah Kirsch et d'Uwe Kolbe, nous souhaitons approfondir à présent la portée interprétative de l'analyse. Aussi allons-nous nous intéresser aux implications théoriques, poétologiques et éthiques qui découlent des modalités du traitement du matériau antique et biblique. Nous nous attacherons particulièrement à mettre en évidence le caractère antidoxique de la poésie kunertienne, sa force explosive et son affirmation en tant qu'acte de résistance.

3.2.1. La place des mythes dans l'existence de Günter Kunert

³⁵⁷ Nous reviendrons sur le caractère adéquat du terme « révolutionnaire » dans la partie 3.2.3.1.

³⁵⁸ Andreas W. Mytze, *Vergangenheit und Zukunft*, op. cit., p. 7.

3.2.1.1. La bibliothèque de Kunert

Comme Günter Kunert l'indique lui-même, c'est par le biais de l'ouvrage *Sagen des klassischen Altertums* de Gustav Schwab, très prisé des enfants des pays de langue germanique, qu'il découvre le monde de la mythologie antique, sans pour autant que cette lecture devienne un moment fondateur de son existence³⁵⁹. Ce n'est qu'à la fin des années cinquante, alors qu'il a une trentaine d'années, que se produit une prise de conscience des possibilités esthétiques infinies que renferme la matière mythologique :

Ce n'est que bien plus tard, alors que je m'étais « établi » depuis longtemps comme écrivain, que les conditions de vie en RDA me firent penser, mais pas à moi seulement, à ces vieilles histoires, qui se révélèrent par hasard très porteuses au niveau des analogies. Je découvris leur caractère parabolique, qui s'accordait parfaitement avec celui de la poésie.³⁶⁰

Il faut attendre encore quelques années avant que cet engouement pour les mythes, que Kunert date d'un séjour sur l'île de Hiddensee à la fin des années cinquante, ne se reflète effectivement dans les recueils *Verkündigung des Wetters* (1966) et surtout *Warnung vor Spiegeln* (1970). Ce décalage s'explique sans doute par le fait que la poésie kunertienne connaît à cette époque une phase de transition désignée par Elke Kasper comme « tournant anthropologique », marquée par l'abandon d'une écriture idéologique et pourtant encore tributaire d'un ton didactique, dialogique, qui s'accommode assez mal du monde irrationnel de la mythologie. Ce n'est qu'à partir de 1966 que Günter Kunert trouve dans le mythe un mode d'expression traduisant parfaitement le « regard morphologique » qu'il pose sur le monde. Dans le même sens, ce n'est que dans les années quatre-vingt-dix que le poète, pourtant prodigue en essais poétologiques, livre ses réflexions sur son rapport au mythe (*Die letzten Indianer Europas*, 1991 et *Der Sturz vom Sockel*, 1992), comme si le recours aux mythes avait d'abord été instinctif, qu'il s'était imposé à Kunert comme une évidence.

Kunert trouve donc dans les mythes un réservoir inépuisable d'analogies avec les conditions d'existence en RDA, et plus généralement, avec le monde de son époque. Il souligne le caractère semblable du genre poétique et de la narration mythologique, deux modes d'expression qui, selon lui, utilisent le langage des images et fonctionnent comme des catalyseurs d'expériences et de connaissances humaines, de ce que vit l'homme comme de ce qu'il subit. Le moment de la découverte du monde mythologique et de ses potentialités en terme d'appropriation esthétique, évoqué dans la citation, correspond chez lui à une prise de conscience, au niveau politique, de la part de mensonge et de manipulation idéologique dans les discours des dirigeants politiques, qui n'ont du socialisme qu'une approche utilitariste et monolithique.

Sur l'île de Hiddensee, le poète dévore dans la solitude la plus totale dictionnaires, ouvrages généralistes et plus spécialisés sur le sujet : *Wörterbuch der Antike*, *Griechische Kulturgeschichte* de Jakob Burckhardt, *Kriege des Altertums*, *Aischylos und Athen* de George Thomson, *Die Wahrheit des Mythos* de Karl Hübner, *Das philosophische Staunen* de Jeanne Hersch, sans oublier l'important *Götterlehre oder Mythologische Dichtung der*

³⁵⁹ Günter Kunert, « Von der Antike eingeholt », in : *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (éd.), Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2002, p. 227.

³⁶⁰ Id. « *Erst sehr viel später, da ich mich längst als Schriftsteller 'etabliert' hatte, brachten mich, aber nicht allein mich, die DDR-Verhältnisse auf die besagten alten Geschichten, welche sich unversehens als analogieträchtig erwiesen. Ich entdeckte den Gleichnischarakter, welcher zu dem der Lyrik wie naturgegeben passte.* »

Alten de Karl Philip Moritz, que Kunert a lu « plusieurs fois »³⁶¹. À ces lectures s'ajoute la découverte des œuvres Des Hommes illustres et La Vie des douze Césars de Suétone, des récits de Plutarque et d'Hérodote, ainsi que l'Odyssée d'Homère. Dans son article sur le traitement du motif de la ville de Berlin dans les écrits de Kunert, Wolfgang Maaz cite également l'encyclopédie Der Kleine Pauly et le Historischer Schul-Atlas de F. W. Putzger³⁶². Mais c'est le livre Zeit Constantins des Großen de Jacob Burckhardt qui dévoile à Kunert les similitudes existant entre son environnement immédiat et la période antique :

[...] et je découvre dans Zeitalter [sic] Konstantins des Großen mon État totalitaire, ce monstre issu d'une troisième Rome nommée Moscou.³⁶³ Et je m'insinue moi-même dans le présent, découvrant ses fondements, en me servant du Zeitalter [sic] Konstantins des Großen comme d'un guide. Le chemin menant de Byzance à Moscou, terme devenu fatidique, est court.³⁶⁴

C'est par cette analogie originelle que se met en place dans l'œuvre de Kunert un jeu de miroir saisissant qui souligne constamment les correspondances entre deux mondes que séparent plusieurs siècles. Kunert ne maîtrise ni le latin ni le grec, pourtant il va s'approprier cet univers lointain, ses rituels et ses légendes, ses mécanismes de pensée et ses rouages socio-historiques pour le façonner à son image. L'intertextualité joue par ailleurs un rôle fondamental dans la formation de sa conception de l'Antiquité, dans la mesure où les auteurs côtoyés depuis l'enfance, dont Kleist, Heine, Kafka, Tucholsky, Werfel, Baudelaire, Bloch, Benjamin et Theodor Lessing, se rejoignent comme les pièces d'un puzzle pour constituer un formidable réseau littéraire dans lequel œuvres et auteurs entrent en résonance. Il va de soi que cette toile serrée de références hétéroclites permettait au jeune Kunert sous le IIIe Reich d'échapper pour un temps à la pauvreté culturelle d'un monde extérieur qui interdisait au *Mischling* l'accès à un enseignement digne de ce nom – sans parler de la terreur à laquelle il était sans cesse confronté. Et l'intertextualité va garder sous le régime de RDA cette fonction salvatrice en permettant au poète de vivre à travers ses poèmes le rêve de la liberté de pensée.

3.2.1.2. Une biographie mythifiée

Comme nous l'avons suggéré plus haut, le recours aux mythes s'impose à Kunert comme une évidence instinctive, dans le sens où ce n'est que bien plus tard, dans ses essais *Die letzten Indianer Europas* (1991) et *Der Sturz vom Sockel* (1992) que cet essayiste prolix ressent le besoin de conceptualiser et d'explicitier son rapport à la mythologie. La découverte du langage mythologique s'apparente en fait à une révélation personnelle, comme si le poète avait trouvé dans le mythe le mode d'expression traduisant au plus près les circonvolutions de son débat intérieur. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que Kunert se livre dans ses essais à teneur autobiographique à la mythisation de sa propre existence. Les exemples figurant ce procédé sont innombrables : il qualifie sa judéité de

³⁶¹ *Ibid.* p. 227-228. Voir aussi Wolfgang Maaz, « Berlin – Kunerts Antike », in : *Mythen in nachmythischer Zeit*, op. cit., p. 231.

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ Günter Kunert, *ibid.* p. 227.

³⁶⁴ Günter Kunert, *Erwachsenenspiele: Erinnerungen*, 1997, p. 187-188. Cité par Wolfgang Maaz, op. cit. p. 231-232, note 12. « Und ich schlängele mich selber in die Gegenwart, ihre Fundamente kennenlernend, indem ich Jakob Burckhardts Zeitalter [sic] Konstantins des Großen als Wegweiser benutze. Die Strecke von Byzanz bis Moskau, fatal gewordenes Wort, ist kurz. » L'ouvrage de Burckhardt s'intitule en fait *Die Zeit Constantins des Großen*.

« cheval de Troie³⁶⁵ » ; l'enfant pyromane, « Héphaïstos près des fourneaux », provoque l'indignation de la famille rassemblée telle un « chœur antique à l'arrière-plan » ; jeune adolescent, il entretient une amourette avec une « silencieuse sylphide », une « Vénus Kallipyge mineure », que vient troubler la mère de la jeune fille qualifiée d'« Érynie » ; plus tard, il tombe sous le charme « d'Evelyn Künnecke, l'ensorceleuse, la belle Circé »³⁶⁶. Si le mythe constitue pour le poète, comme nous l'avons dit plus haut, le langage qui lui est le plus naturel pour exprimer les profondeurs de sa personnalité, il a également la fonction de dévoiler les éléments contingents de sa biographie dans leur dimension universelle, de leur conférer une valeur d'exemplarité qui permet au lecteur de se retrouver lui-même dans la mise en scène de l'individu Kunert, l'écriture et la lecture étant selon ce dernier une perpétuelle quête de soi à travers les liens de communauté tissés entre le lecteur et l'auteur ou le je poétique :

Écrire : parce que le processus de transformation, au cours duquel je deviens texte, est un processus de régénération dialectique : je gagne et je perds à la fois. [...] On part vers une terre inconnue, que l'on est soi-même ; à la découverte de la généralité impersonnelle qui veille au plus profond de son individualité.³⁶⁷

On remarque également l'importance du principe d'intertextualité à l'œuvre dans une telle démarche, puisque le recours à la mythologie permet à Kunert d'établir une relation de communication privilégiée, teintée d'empathie, avec les auteurs et artistes des siècles passés pour lesquels il ressent fascination et respect et qu'il semble ramener à la vie par le dialogue³⁶⁸. C'est le cas de Heine, frère d'armes avec lequel il partage un lourd héritage :

parce qu'en plus de la sympathique muse Erato munie de son présent, la muse Clio s'est également penchée au-dessus de nos berceaux respectifs et que, profitant d'un moment d'inattention générale, elle nous a prestement refilé un autre présent, plus funeste : notre héritage juif.³⁶⁹

Le mythe apparaît donc comme l'élément fondamental du principe d'intertextualité à l'œuvre chez Kunert, un principe qui s'exprime dans sa dualité : en effet, le mythe sert d'interface,

³⁶⁵ La traduction s'efforce de respecter l'allusion à la mythologie grecque présente dans la métaphore kunertienne du « Danaergeschenk ».

³⁶⁶ Références données par Wolfgang Maaz, *op. cit.*, p. 235, qu'il tire de l'essai autobiographique *Erwachsenenspiele: Erinnerungen*, p. 30-31, 38-39 et 55.

³⁶⁷ Günter Kunert, « Warum schreiben? », in : *Die Schreie der Fledermäuse: Geschichten, Gedichte, Aufsätze, München, Wien, Hanser Verlag, 1979, p. 315*: « Schreiben: weil der Umwandlungsprozeß, bei dem ich Text werde, ein dialektischer Regenerationsprozeß ist: ich verliere und gewinne zugleich. [...] Man zieht in die Fremde, die man selber ist; zur Entdeckung des unpersonlich Allgemeinen, das man höchstpersönlich innehat. »

³⁶⁸ Nous pensons notamment au poème « Dialog beim Spazierengehen » du recueil *Unterwegs nach Utopia, op. cit.*, p. 65 : « Montaigne sprach mit Heinrich / von Kleist Kleist mit Proust / und Proust erwiderte unbestimmt / etwas / In unseren Stimmen / der Ton der Toten verklang immerzu:// Das Heben und Senken der Füße / galt den Periphetikern / als Grundlage des Denkens // ». L'utilisation uniforme du prétérit sert à abolir les distances entre les époques, à établir une temporalité transtextuelle unidimensionnelle, totalisante, dans laquelle les auteurs des siècles passés peuvent se croiser sans qu'il y ait de décalage.

³⁶⁹ Günter Kunert, « Heine und ich: Rede zur Verleihung des Heine-Preises der Landeshauptstadt Düsseldorf 1985 », in : *Die letzten Indianer Europas: Kommentare zum Traum, der Leben heißt, München, Wien, Hanser Verlag, 1991, p. 56*. « Eben weil an unseren jeweiligen Wiegen außer der freundlichen Muse Erato mit ihrem Geschenk auch Clio erschien und in einem unbeobachteten Moment die Gelegenheit wahrnahm, uns rasch ein anderes, ein Danaergeschenk zuzuschieben: unser jüdisches Erbteil. »

d'une part entre le narrateur et le lecteur, c'est-à-dire entre le texte et le monde³⁷⁰, d'autre part entre l'auteur et les œuvres du passé. C'est ainsi que le mythe établit des équivalences entre le monde et le texte ; équivalence médiatisée lorsqu'il s'agit de faire communiquer perception du réel et texte, équivalence directe dans le cas de la relation entre le texte kunertien et les textes qui le précèdent³⁷¹. En d'autres termes, c'est prioritairement à travers le mythe que s'élaborent la référentialité (lien entre littérature et réel) et la « référencialité »³⁷² (lien entre littérature et réel par le biais de l'intertextualité) dans les textes poétiques kunertiens et qu'est niée en outre la linéarité de l'Histoire au profit d'une conception du texte comme réseau.

Dans la partie suivante, nous nous attacherons à caractériser le langage du mythe tel que le conçoit et l'utilise Günter Kunert.

3.2.2. Le langage du mythe

3.2.2.1. Un « réalisme réactif » : « Mon domicile s'appelle Ambivalencia »

[Un « réalisme réactif³⁷³ » : « Mon domicile s'appelle Ambivalencia³⁷⁴ »]

Comme nous l'avons dit un peu plus haut, Günter Kunert voit dans les mythes antiques et bibliques un réservoir d'analogies permettant de mettre en parallèle le monde antique et la RDA de la deuxième moitié du XXe siècle :

Ce n'est que bien plus tard, alors que je m'étais « établi » depuis longtemps comme écrivain, que les conditions de vie en RDA me firent penser, mais pas à moi seulement, à ces vieilles histoires, qui se révélèrent par hasard très porteuses au niveau des analogies. Je découvris leur caractère parabolique, qui s'accordait parfaitement avec celui de la poésie. Il se trouve que le poème aussi parlait en images des choses qui, si elles avaient été exprimées de manière directe et immédiate, n'auraient pas rendu justice à l'intention de l'auteur. À l'instar des mythes, les poèmes sont des transpositions admirables d'expérience, de vécu et de souffrance, de prise de conscience et de connaissance. Au sein

³⁷⁰ Nous ne pensons pas à la relation d'intertextualité entre le texte et le monde vu en tant que discours, ensemble de textes, tel que la définissait le structuralisme des années soixante, défendu notamment par Riffaterre, Barthes et Julia Kristeva. Cette position, rejetée par la critique poststructuraliste, nous paraît en effet insoutenable, car le texte littéraire est pris dans un réseau constitué à la fois par d'autres textes, mais aussi par le réel. Comme l'exprime Sophie Rabau dans son étude sur *l'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 32 : « L'intertextualité est un flux entre le réel et le livre plus qu'une fuite du réel dans le livre. »

³⁷¹ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 31. Selon elle, le monde et le texte ne constituent pas deux entités séparées, il existe des équivalences entre les deux. L'équivalence est dite directe lorsque l'on considère que le monde est fait de livres : dans ce cas, la lecture fonctionne comme un mode d'appréhension du réel, le monde est perçu comme un livre à déchiffrer. Elle est médiatisée dans le cas d'une perception du réel filtrée par les livres et, à l'inverse, lorsque l'appréhension d'un univers littéraire est influencée par l'expérience du réel. Notre perception de l'Orient à travers les *1001 Nuits* constitue par exemple une équivalence médiatisée.

³⁷² Terme proposé par Thiphaine Samoyault pour exprimer « la référence de la littérature au réel, mais médiée par la référence proprement intertextuelle ». Thiphaine Samoyault, *l'Intertextualité : Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 83 et 84.

³⁷³ Expression proposée par Marie-Hélène Quéval dans son article « Sisyphes et Orphées ou la réception de l'Antiquité dans l'œuvre de Günter Kunert », in : *Lectures d'une œuvre : Günter Kunert*, Paris, Édition du Temps, 2000, p. 31.

³⁷⁴ Günter Kunert, *Die Botschaft des Hotelzimmers an den Gast: Aufzeichnungen*, München, Wien, Hanser Verlag, 2004, p. 13 : « Mein Wohnort heißt Ambivalencia. »

d'une société répressive interdisant toute critique concrète, c'était encore le poème qui offrait le plus grand espace de liberté. Ce que l'on appelait à tort « langage des esclaves » n'était rien d'autre que le mode d'expression immanent au poème : la transformation de la réalité en une forme esthétique – comme c'était le cas pour les mythes, qui apparaissaient de ce fait comme aisément réutilisables en poésie. Il était alors facile d'établir des liens entre les deux époques et de revêtir le présent du manteau d'un passé lointain.³⁷⁵

Cette citation, que nous avons reproduite partiellement un peu plus haut, nous semble capitale à plus d'un titre pour comprendre les raisons qui ont poussé Günter Kunert non seulement à recourir aux mythes, mais aussi à en faire un des piliers de sa poétologie. On remarque dans un premier temps que l'analogie constitue le principe fondamental et fondateur de la poétologie kunertienne du mythe³⁷⁶. Kunert utilise ce terme à la fois dans son sens strict de rapport établi entre quatre éléments, comme on peut le voir dans le poème « Yannis Ritsos nicht zu vergessen » analysé précédemment, et dans le sens élargi de mise en parallèle de deux époques, deux événements, deux propriétés ou éléments, sens qui regroupe alors les figures de style que sont la métaphore, la comparaison et l'association d'idées. Cette observation, que vient renforcer le constat de l'importance de la transdiégétisation, souligne que la poésie de Kunert est avant tout résolument tournée vers le présent, vers l'actualité la plus immédiate, et que son propos n'est pas de dépeindre la culture ni la société antique, même s'il peut effectivement tenir un discours teinté de nostalgie sur la disparition des mythes, mais de prendre position par rapport à la réalité qui l'entoure. Ainsi écrit-il que la « confrontation avec le monde et toutes ses implications, voilà la tâche du poète³⁷⁷ ».

La citation souligne dans un deuxième temps la proximité de nature entre les mythes et les poèmes, deux types de discours divergents dans leur forme, prose narrative pour l'un, poésie pour l'autre, mais qui se rejoignent dans leur mode d'expression métaphorique, indirect. Ce langage indirect laisse sans aucun doute une plus grande liberté de manœuvre à l'artiste évoluant dans un système autoritaire : le jeu sur la réinterprétation du mythe et sur la polysémie du langage poétique permet l'épanouissement de la liberté créatrice, le contournement de normes stériles imposées par le haut et, par voie de conséquence, l'expression d'une parole quasi libre. On pourrait émettre l'objection que les œuvres en prose peuvent elles aussi endosser une fonction subversive et qu'elles véhiculent de la même façon expérience, vécu et connaissance. Ce que Günter Kunert souhaite mettre en valeur dans ces quelques lignes, c'est l'extraordinaire densité de l'image poétique ou du

³⁷⁵ Günter Kunert, « Von der Antike eingeholt », in : *Mythen in nachmythischer Zeit*, op. cit., p. 227. « Erst sehr viel später, da ich mich längst als Schriftsteller 'etabliert' hatte, brachten mich, aber nicht allein mich, die DDR-Verhältnisse auf die besagten alten Geschichten, welche sich unversehens als analogieträchtig erwiesen. Ich entdeckte den Gleichnischarakter, welcher zu dem der Lyrik wie naturgegeben passte. Auch das Gedicht sprach ja in Bildern von dem, was, direkt und unmittelbar auszudrücken, der Intention nicht gerecht geworden wäre. Wie die Mythen sind Gedichte kunstvolle Übersetzungen von Erfahrungen, von Erlebtem und Erlittenem, von Einsicht und Erkenntnis. Innerhalb eines repressiven Gesellschaftssystems, das jede konkrete Kritik untersagte, bot das Gedicht noch den größten Freiraum. Was Sklavensprache genannt wurde, war die Verkennung der dem Gedicht eingeborenen Sprechweise: die Transformation von Realität in eine ästhetische Form – ähnlich den Mythen, die sich darum für die Dichtung als gut verwertbar zeigten. Die Verbindung ließ sich leicht herstellen und die Gegenwart in den Mantel der fernen Vergangenheit hüllen. »

³⁷⁶ Nous avons montré le mécanisme de l'analogie dans la partie 3.1.4.2. du présent chapitre.

³⁷⁷ Günter Kunert, préface, in : *Lectures d'une œuvre : Günter Kunert*, op. cit., p. 11.

mythème. Tous deux fonctionnent sur le principe a-rationnel d'une expression admettant la validité et la valeur de l'incohérence, du paradoxe, de l'oxymore. Cette caractéristique semble étrangère aux genres de la prose car elle est contraire au principe de la progression dramatique, fondée sur la nécessité de la relation causale, de la succession logique d'une conséquence à une cause ; à l'exception bien sûr de quelques œuvres en prose surréalistes qui n'ont eu *de facto* aucune descendance littéraire³⁷⁸. C'est dans cette densité métaphorique, permettant de fusionner les contraires, que réside sans aucun doute la raison de l'attraction fondamentale qu'exercent sur Günter Kunert le genre poétique et les mythes. À propos de son activité poétique, il déclare :

Ce que j'ai pu écrire d'autre [nouvelles, essais, articles, satires, pièces radiophoniques ; C. F.] tourne autour de ce noyau [poétique ; C. F.], forme autour de lui des cercles plus ou moins éloignés, même si l'intention à l'origine du poème se laisse observer également dans plus d'une œuvre en prose.³⁷⁹

Remarquons ensuite qu'il propose une définition élargie de la notion de « langage des esclaves », qui ne signifie plus seulement l'encodage d'un texte à visée subversive, mais renvoie à la polysémie inhérente au langage poétique, à la pluralité de sens du mot poétique. Le poète s'attache à souligner l'ambiguïté fondamentale du langage poétique, irréductible à une seule fonction critique sous peine d'être stérile : il s'agit de se positionner face au monde et non contre le monde. Il s'agit de prendre comme point de départ la réalité (« la transformation de la réalité »), de travailler cette matière réelle sans la figer dans une interprétation monosémique, la « forme esthétique » étant nécessairement non idéologique, antidoxique selon Kunert. À ce titre, il s'inscrit en faux contre la position de Volker Braun, qui condamne le procédé du langage des esclaves comme moyen simpliste et galvaudé de critiquer les conditions politiques et sociales régnant en RDA par la transposition à l'époque antique ; transposition illégitime puisque les deux époques ne présentent aucun point commun. Braun laisse clairement entendre que les auteurs ayant recours à l'encodage font preuve de lâcheté en se cachant derrière l'ambiguïté du langage et en réutilisant une matière séculaire sans la transformer, sans la malmener. Kunert affirme au contraire que le langage poétique n'est pas rendu ambigu dans le but de servir la critique, mais qu'il l'est intrinsèquement, et que cette polysémie ne travestit pas la réalité des choses, mais au contraire la révèle dans sa complexité. La transformation de la réalité en une forme esthétique qu'il défend n'est pas une trahison, comme le reproche Braun, mais un dévoilement. Au langage officiel, monosémique car déterminé par une idéologie, qui est censé dire La vérité, Kunert oppose la polysémie du langage indirect, seul à pouvoir véhiculer « la vérité », c'est-à-dire l'insaisissabilité essentielle de la vérité, son caractère changeant et relatif.

Naturellement, le langage du poème, ce langage de vérité pour le formuler avec une pointe de pathos, devient de plus en plus incompréhensible, fait que l'on ne saurait lui reprocher et qui repose bien plus sur l'absence de volonté de

³⁷⁸ Il ne s'agit pas de prononcer un jugement négatif envers ce type d'œuvres en prose mais de constater que celles qui appliquent jusqu'au bout le principe de l'a-rationalité (ce qui est par ailleurs quasiment impossible en prose) demeurent stériles en-dehors de la durée du mouvement artistique auquel elles se rattachent.

³⁷⁹ *Günter Kunert in : Lectures d'une oeuvre, op. cit., p. 12. « Was ich ansonsten geschrieben habe, gruppiert sich um diesen Kern, bildet um ihn nähere oder entferntere Kreise, wobei sich die das Gedicht schaffende Intention auch in manch anderen Prosastücken bemerkbar macht. »*

comprendre.³⁸⁰ Au moment où l'on croit posséder une vérité, elle n'en est déjà plus une. Car, à l'instar des créatures de la nature, les vérités ne peuvent être attrapées et enchaînées sans subir par la suite une transformation complète.³⁸¹

Peut-on aller jusqu'à qualifier Kunert d'écrivain réaliste étant donné la transformation qu'il fait subir au réel, notamment à travers l'introduction d'éléments mythologiques ? La question est complexe, d'autant plus que la notion de réalisme nous paraît souvent un fourre-tout conceptuel aux limites très floues. Ce qui nous semble certain, c'est qu'il livre à travers ses poèmes une réflexion sur les rouages politiques et surtout sociaux de son époque. Si le réalisme signifie la reproduction la plus fidèle possible de la réalité, Kunert ne peut être appelé réaliste. Mais nous pensons, à l'instar de Marie-Hélène Quéval, que le réalisme commence dès qu'il y a une prise de position face au réel (et non contre le réel, ce qui caractériserait plutôt la littérature utopique ou idéologique, qui prend pour référence la réalité, mais dans le but de l'abolir) :

[...] Kunert soutient une thèse qui peut sembler plus paradoxale encore : le réalisme se garde bien de « reproduire » la réalité. [...] Être réaliste, cela signifie, à ses yeux, tout simplement se confronter à la réalité. Le réalisme est une manière d'être ; il n'est pas descriptif mais réactif.³⁸²

L'expression d'un réalisme « réactif » nous paraît correspondre tout à fait à la poétologie kunertienne, le poète ayant souvent recours à la métaphore du séismographe pour rendre compte de son activité. Il s'agit de réagir face aux phénomènes politiques, sociaux, artistiques de son époque et, à partir de *Stilleben*, face aux événements anodins du quotidien, puis de les transformer en une matière autre, poétique qui, grâce à la distanciation prise avec le réel, va pouvoir dévoiler une parcelle de vérité. Ainsi, l'intention de vérité du texte poétique est-elle légitimée par l'exigence de référentialité qui le fonde. À ses détracteurs qui le taxent de pessimisme pathologique, il répond que son discours sur l'approche de la fin des temps ne relève pas du fantasme, mais de l'observation des faits, de la prise de conscience des maux que sont les catastrophes écologiques, le surpeuplement, la course à l'armement³⁸³.

La référentialité à l'œuvre dans le texte poétique se manifeste à travers une appréhension empirique du réel qui s'attache à observer l'infiniment petit (comme les fourmis, les insectes, les vers dans le bois...) ainsi que l'infiniment éloigné (c'est-à-dire les planètes, le passé) avant d'en tirer des conclusions existentielles. Exprimé de cette façon, on pourrait penser que sa poétologie est profondément expérimentale. Cela est vrai en partie, mais l'empirisme analytique n'exclut en aucun cas la saisie intuitive du réel : la subjectivité du je poétique, sa conscience et son inconscient si l'on veut, fusionne avec le regard scrutateur

³⁸⁰ Günter Kunert, *Die letzten Indianer Europas*, op. cit., p. 19-20. « *Freilich wird die Sprache des Gedichts, diese Sprache der Wahrheit, um es mit einem Anflug von Pathos zu formulieren, immer unverständlicher, was nun keineswegs ihr eigenes Verschulden ist, sondern an der fehlenden Verständnisbereitschaft liegt.* »

³⁸¹ Günter Kunert, *Die Botschaft des Hotelzimmers an den Gast*, op. cit., p. 28. « *In dem Moment, da man einer Wahrheit habhaft geworden zu sein glaubt, ist sie schon keine mehr. Denn Wahrheiten sind so wenig einzufangen und an Ketten zu legen wie Geschöpfe der Natur, ohne daß sie sich danach gänzlich verändern.* »

³⁸² Marie-Hélène Quéval, op. cit., p. 31.

³⁸³ Günter Kunert, *Die letzten Indianer Europas*, p. 277 et Hartmut Steinecke, *Gewandelte Wirklichkeit - verändertes Schreiben? Zur neuesten deutschen Literatur: Gespräche, Werke, Porträts*, Oldenburg, Igel Verlag, 1999, p. 37.

de l'observateur - témoin³⁸⁴. D'où l'importance et la récurrence de motifs tels que la longue-vue, le microscope, l'appareil photographique traduisant ce double regard d'examineur et de sujet sensible.

Durchblick II Im Fernrohr erscheinen fern brennende Städte: Feuer erlöschen Ruinen bleiben Wer sonst trüge die Schuld wenn nicht Prometheus Unsere Streichholzschachtel festverschlossen so haben wir sie immer gehalten und können jederzeit die Hölzchen vollzählig vorweisen zu unserer Entlastung.³⁸⁵

Les premiers vers de ce poème issu du recueil *Abtötungsverfahren* illustrent assez bien la technique du double regard posé sur le monde à travers un instrument permettant la concentration de la vision. En effet, les villes en flammes aperçues à travers la longue-vue renvoient d'une part à des faits établis (villes allemandes bombardées lors de la Seconde Guerre mondiale) et sont d'autre part l'expression de la subjectivité du je poétique, en l'occurrence d'un je parlant au nom de l'espèce humaine, à travers l'inversion de la métaphore du feu prométhéen. Le mytheme de la possession du feu qui symbolise traditionnellement le progrès technique devient dans le texte symbole de mort, témoignant de la fureur de destruction d'une humanité irresponsable. Kunert souligne que le tragique de notre existence réside dans la condamnation à toujours revivre le même cycle infernal de violences, puisque nous refusons de nous placer face à nos responsabilités. La deuxième strophe du poème se réfère au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle qui développe l'idée que le savoir existentiel et le don de prophétie nous ont été dérobés par Prométhée en échange du don du feu. Le poète est-allemand approfondit la réinterprétation du mythe prométhéen dans ses *Verspätete Monologe*³⁸⁶. D'où que l'on regarde, l'homme est voué à la perte : s'il pouvait voir l'avenir, il ne pourrait échapper à la fatalité de la répétition qu'en s'autodétruisant. Et comme il ne le voit pas, il poursuit aveuglément son œuvre d'anéantissement, s'attaquant à toute forme de vie à l'aide de la technique. Cette métaphore prométhéenne indique que l'homme est en train de perdre la conscience qu'il a de lui-même en tant que sujet historique. Il contemple l'Histoire comme une succession de faits objectifs, distancés, inconscient du fait qu'il participe à sa construction-destruction jour après jour et que sa vie est directement influencée par le passé, qu'il conçoit à tort comme une suite d'actions impersonnelles.

Dans nombre de poèmes kunertiens³⁸⁷, le je poétique prend la posture d'un observateur qui domine ce qu'il contemple. Sa vision, à l'instar de celle de l'entomologiste ou de l'astronome, se trouve décuplée : du témoin au prophète, le pas est vite franchi³⁸⁸. Le regard grossissant, englobant a pour fonction de dévoiler le futur à travers l'appréhension de l'étant, faisant du poème le refuge de la vérité dernière que personne ne veut entendre. La prise de hauteur ou le rapprochement d'avec l'objet étudié ne sont pas nécessairement d'ordre spatial, ils peuvent également être traduits par des métaphores temporelles exprimant l'idée de l'élasticité du temps. Ainsi, dans son étude du poème « Geschichte », Isabelle

³⁸⁴ Marcel Reich-Ranicki ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit à propos de la poésie de Kunert : « La synthèse de l'émotion et de la réflexion font partie des caractéristiques les plus importantes de cette poésie ». Cité par Isabelle Durand-Henriot, « L'étranger dans l'univers poétique de Günter Kunert », in : *Lectures d'une oeuvre, op. cit.*, p. 144.

³⁸⁵ Günter Kunert, « Durchblick II », in : *Abtötungsverfahren: Gedichte, München, Wien, Hanser Verlag, 1980, p. 65.*

³⁸⁶ Günter Kunert, « Prometheus II », *Verspätete Monologe*, München, DTV Verlag, 1984, p. 147-148.

³⁸⁷ Citons entre autres « Ikarus 64 » (VdW), « Optik II » (JwF), « Erinnerung an Babylon » (UnU), « Unterwegs nach Utopia IV » (UnU), « Vor der Sintflut » (Av), « Nature Morte » (S), « Zum Start der 'Columbia' » (S), « Sommergäste » (Bb) qui mêlent l'observation à la thématique mythologique.

³⁸⁸ Il le sera définitivement à partir du recueil *Abtötungsverfahren* (1980).

Durand-Henriot fait remarquer avec raison que l'accumulation de références mythologiques hétéroclites à Sisyphe, Polyphème et Damoclès sert à démontrer le brouillage de l'espace-temps dans lequel se débat le citoyen de RDA auquel la révolution socialiste a promis un avenir radieux³⁸⁹. À cette occasion, elle établit un parallèle intéressant entre la prise de distance du sujet et la volonté d'affirmer l'autonomie de la parole poétique :

Toutes les perceptions semblent se recouvrir et se fondre en un même instant de conscience. De cette fusion naît un point de vue supérieur qui intègre les dysfonctionnements spatio-temporels et accroît la part d'autonomie purement poétique. [...] Les références citées ne racontent pas ; elles mettent en perspective. Les regrouper est un moyen d'élargir le champ de la critique et d'opposer à une aliénation quotidienne l'autonomie croissante de la parole.³⁹⁰

Les références intertextuelles désordonnées soulignent à la fois le brouillard temporel, qui renvoie à un brouillage idéologique, dans lequel le je poétique se débat et la tentative de dépasser ce chaos en se raccrochant à des repères culturels réputés inamovibles. Mais ces derniers sont eux-mêmes marqués du sceau de l'instabilité et de la négativité par la réinterprétation qu'en donne Kunert, comme nous le montre l'extrait suivant du poème « Geschichte » que nous avons analysé d'un point de vue formel :

Die Revolution wo finden wir sie und wieder. Unterm tückischen Marmor liegt siebenmal siebenfach Sisypheos verdammt und unaufweckbar. [...] Aber wahr ist das Ungeheuerliche: Polyphem Vorgeblich überlistet noch furchtbarer in Blindheit Indem seine Höhle sich hinstreckt ins Dunkel Der Zukunft und dort ist kein Zugang zu sehen. Sie ist über den Völkern. An einem Faden. Ein damokleischer Schatten: Deutschland Unaufhörliche Wolke zwifach

³⁹¹

zwieträchtiger Form.

Seule résiste l'intertextualité dans son rôle de passerelle entre le texte et le réel, c'est-à-dire entre le je poétique et le lecteur à travers le recours à l'imaginaire commun que représente le monde de la mythologie. Mais, outre le fait que ces références mythologiques ne sont pas évidentes pour tout un chacun, leur bouleversement produit un désarçonnement du lecteur renvoyé par le caractère spéculaire du texte au désordre de l'Histoire et de son histoire. Ainsi, l'hypotaxe des références intertextuelles sert-elle le propos du texte, qui est de stigmatiser la rupture amenée par la révolution socialiste : rupture entre les deux Allemagne (cf. l'image finale du double nuage), rupture entre la culture et la civilisation, à travers l'idée que la révolution détruit les mythes antiques et bibliques (cf. l'image de Sisyphe enterré sous le marbre), enfin rupture entre les êtres humains dans la mesure où leur socle culturel commun, mythologique, ne repose plus que sur une harmonie de façade et s'effrite sous le poids des manipulations idéologiques. Pour parler en termes kristéviens, les mythes dévoilent la nature manipulatrice d'un théique arbitraire, dont les lois ne reposent pas sur la volonté d'amener l'homme à un état d'épanouissement, mais puisent dans des pulsions sémiotiques régressives destructrices. Nous verrons que Sarah Kirsch et surtout Uwe Kolbe développent des positions très proches sur le sujet.

Dans ce cadre, reste effectivement la parole du je poétique faisant face aux idéologies trompeuses. Ce je ne se laisse nullement embrigader, clamant fièrement sa lucidité. C'est

³⁸⁹ Isabelle Durand-Henriot, *op. cit.*, p. 148-149.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ Günter Kunert, « Geschichte », in : *Verkündigung des Wetters*, *op. cit.*, p. 25.

ainsi que l'on peut également interpréter le jeu avec les références intertextuelles comme une affirmation de sa toute-puissance fantasmée, nécessaire dans un contexte hyper-répressif. Le je poétique s'engage avant tout dans une lutte contre la monosémie du langage, fût-il idéologique ou bien mythologique. Se pose alors la question du statut de vérité que Kunert semble conférer à la parole poétique.

3.2.2.2. Langage des profondeurs et postmodernité

Comme nous l'avons évoqué quelques pages plus haut, Günter Kunert oppose langage idéologique, fonctionnel et fonctionnalisé, et langage poétique. Ainsi appelle-t-il le langage des élites politiques et de la presse officielle « langage des marâtres », par allusion au personnage stéréotypé de la marâtre dans les contes symbolisant la tromperie, la trahison.

Mais le langage fonctionnalisé ne remplace pas seulement la réalité par la fiction, il donne en même temps à cette dernière un caractère grandiose, l'amplifie et attribue à ce qui est quotidien et banal une signification téléologique et historique qui confine au grotesque.³⁹²

Dans ce contexte de manipulation du langage, la parole poétique est le dernier refuge de la vérité, que Kunert conçoit comme relative et plurielle. Le langage poétique est rapproché du langage du rêve, que notre civilisation oppose à la réalité. Kunert, lui, dénonce cette opposition comme un appauvrissement intellectuel³⁹³ et préfère à cette dichotomie l'idée d'une confrontation avec la réalité, comme nous l'avons montré plus haut :

Et cette étonnante proximité du rêve avec le poème, vu comme un système d'antinomies ou encore comme un puzzle assemblé « de travers », comme la tentative d'une autre combinaison de particules de réalité – ce que d'une certaine façon le rêve fait, le poème le fait aussi -, afin de se confronter ainsi à la réalité sur laquelle il s'appuie (ce que le rêve fait aussi, mais en suspendant la conscience) [...].³⁹⁴

Nous reviendrons à la fin de cette partie sur la question de la postmodernité de l'œuvre kunertienne qu'une telle vision du langage poétique semble suggérer. Si le langage onirique exige comme condition préalable à son existence la suspension de la conscience, le langage poétique, quant à lui, peut intégrer celle-ci pour s'épanouir. Cette conscience à l'œuvre dans le poème est double, selon Kunert : à la fois analytique et prélogique. Nous avons insisté dans la partie précédente sur l'aspect analytique de la conscience du poème, que traduit le regard du je poétique observateur. Nous souhaitons à présent expliciter l'autre versant d'une conscience que le poète définit comme une conscience archaïque telle qu'elle existe chez les peuples primitifs et les enfants. Celle-ci doit se comprendre comme une relation au monde vécue sur le mode de l'intuitif, du prélogique, du naïf dans un sens laudatif,

³⁹² Günter Kunert, « Stiefmuttersprache », in : Heinrich v. Berenberg(éd.), *Deutsche Demokratische Reise: Ein literarischer Reiseführer durch die DDR, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1989, p. 77. « Aber die fungierende Sprache ersetzt nicht nur Realität durch Fiktion, sie erhöht letztere zugleich und bläst sie auf und verleiht dem Alltäglich-Banalen eine teleologische und historische Bedeutung, die ins Groteske spielt. »*

³⁹³ Günter Kunert, *Die letzten Indianer Europas*, op. cit., p. 14.

³⁹⁴ *Id.*, p. 16. « Und diese so erstaunliche Nähe von Traum und Gedicht als Komplex von Unvereinbarkeiten oder auch 'falsch' zusammengesetztem Puzzle, als Versuch einer anderen Kombination von Realitätspartikeln – was ja irgendwie der Traum auch macht, das tut das Gedicht auch -, um auf diese Weise mit der Realität, auf die er sich bezieht, sich auseinanderzusetzen (was der Traum ja auch tut, nur eben unter Bewusstseinsabschaltung) [...]. »

c'est-à-dire non souillé par des théories issues de l'intellect et fondées sur la rationalité qui découpent le réel en catégories. Le langage poétique est le seul lieu qui laisse encore affleurer ce mode de la conscience aujourd'hui banni de notre civilisation occidentale.

Car le langage poétique recèle la réfutation inarticulée du soi-disant « progrès », sa négation et sa dévalorisation, qui trouve sa justification dans la sensation forte d'être en harmonie avec les réalités de la nature, dans le sentiment d'une unité cosmique, que l'on ne peut plus éprouver dans les autres moyens de communication. C'est pourquoi chaque poème se lit comme l'expression d'une perte, sans qu'il y ait particulièrement besoin de nommer l'objet perdu.³⁹⁵

Si l'on s'arrête uniquement à cette définition du poème kunertien comme le deuil d'une conscience disparue, comme le deuil également des mythes que notre civilisation a enterrés, on peut comprendre le reproche que fait par exemple Heinz-Peter Preußner à Günter Kunert d'être un chantre de la régression. Mais il nous semble que sa parole poétique est bien plus complexe que cela. La vision qu'il a des mythes est paradoxale : d'une part, il les considère comme des constructions idéologiques qui nous permettent de dépasser l'horreur du non-sens de l'existence par la promesse de salut et par leur approche téléologique de l'Histoire³⁹⁶. Le mythe se met alors au service du religieux. D'autre part, il les place du côté de la conscience archaïque en ce qu'ils permettent une compréhension totale du monde par leur aptitude à transcender le réel. Ils sont donc présentés à la fois comme porteurs d'une vérité prophétique monosémique, doxique, qui masque la vacuité de nos existences et comme lieux d'expression de la conscience archaïque qui appréhende le monde dans sa totalité.

Nous pensons que ce paradoxe conceptuel est à l'origine des malentendus que suscitent les textes poétiques de Kunert, dénoncés par endroits comme régressifs, comme porteurs des élucubrations d'un faux-prophète dépressif et misanthrope. Sans doute faut-il ici prendre ses distances avec son œuvre essayistique tentaculaire, qui, en s'efforçant d'étayer conceptuellement l'œuvre poétique, finit par l'obscurcir. Si l'on se concentre sur les poèmes, on constate que pour les recueils écrits jusqu'en 1989, le discours métaphorique du mythe, discours indirect comme celui de la conscience archaïque, puisqu'il s'exprime en images qui devront ensuite être décodées, garde toujours un lien avec le réel, que ce soit à travers une réflexion sur la politique, sur la société, sur l'environnement, sur la sexualité, sur l'Histoire, sur l'existence humaine ou encore sur le quotidien. Nous affirmons que le langage mythologique ne sert jamais de prétexte chez Kunert à une fuite aux accents romantiques hors du réel et jusqu'aux racines primitives, qui seraient idéalisées, de notre société occidentale.

³⁹⁵ *Id.*, p. 25. « *Denn in der dichterischen Sprache steckt unartikuliert die Widerlegung des sogenannten 'Fortschrittes', seine Leugnung und Mißachtung, welche ihre Berechtigung aus einem starken Empfinden des Einklanges mit den Gegebenheiten der Natur bezieht, aus einem Gefühl kosmischer Einheit, das sonst aus den anderen sprachlichen Medien verschwunden ist. Darum liest sich jedes Gedicht wie eine Verlustanzeige, ohne daß der Gegenstand des Verlustes besonders benannt werden müßte.* »

³⁹⁶ *Id.*, p. 43 : « Ich möchte hier eine Behauptung aufstellen [...], daß Mythen [...] vor allem von einem Umstand gekennzeichnet sind: Sie müssen der Wirklichkeit sowie der menschlichen Erfahrung absolut zuwiderlaufen. » ; p. 45 et p. 52 : « Da wir selber personifizierte Bedeutungslosigkeiten sind, Zufallsprodukte einer Natur, die mit uns nichts besonderes bezweckt hat, brauchen wir metaphysische Krücken, um überhaupt voranzukommen. Daher diese überanstrengte Süchtigkeit nach Daseinssinn, nach Mythos, der dem grundlosen Sein Transzendenz verleiht. »

Aussi, dans la plupart des textes, les éléments mythologiques sont intégrés à notre monde par transdiégétisation, et lorsque le poème se déroule dans une temporalité mythologique, il y a toujours une référence au réel qui permet d'établir un pont entre le monde mythologique et le monde contemporain. Si nous regardons le texte « Orpheus I » par exemple, qui se déroule aux Enfers, l'intrusion du monde réel se fait par le motif presque anodin et pourtant essentiel du bruit des chaussures à talon sur le sol. C'est par ce motif qui paraît complètement secondaire que l'on donne au lecteur la clé du poème, qui n'est autre qu'une parabole de l'artiste est-allemand avançant à tâtons sur le chemin dangereux de l'idéologie du « socialisme réellement existant ». Même un texte comme « Goethe – stark verbessert » (*Bb*), qui traite de la dimension magique de la parole poétique, se lit aussi comme un pied de nez à la canonisation de Goethe par le régime socialiste, ainsi que comme une réflexion sur la valeur du pouvoir de la parole poétique, promesse d'utopie, dans notre monde qui n'éprouve plus d'intérêt pour la poésie :

***Nur Zeichen. Aber kein Gelingen. Ein Wort, das alles das enthält, was du
ersehnt: Sobald es fällt, regt Ikarus erneut die Schwingen.***³⁹⁷

Le monde mythologique n'est jamais convoqué *ad se*, il laisse entrevoir sous la surface du poème les profondeurs de l'imaginaire humain et permet, par la collision de la conscience archaïque et du réel, de l'empirique, de traiter au plus près des problématiques de l'humanité, qu'elles soient éternelles ou plus immédiates, c'est-à-dire découlant de l'époque qui les a vues naître. Le caractère thétique du langage mythologique, s'il affleure dans certains textes, notamment ceux dits apocalyptiques, est toujours contrebalancé dans le texte kunertien à la fois par l'ouverture sur le caractère mouvant, ambigu du réel et, tout naturellement, par la nature polysémique du langage poétique. Nous pouvons donc comprendre que Kunert puisse parler de la vérité du langage poétique sans que ce dernier soit pour autant idéologique et fonctionnalisé comme peut l'être le discours officiel, en considérant que cette vérité est intuitive et protéiforme, évolutive en somme. Contrairement à ce qu'affirme le poète, le mythe ne va pas à contre-courant de l'expérience humaine, bien au contraire, il l'accompagne. Dans ses textes, le mythe ne cache pas la réalité des choses, il la dévoile.

C'est pourquoi nous souhaitons insister sur l'aspect moderne du mythe kunertien. Cette modernité atténue un relatif classicisme formel des textes, qui se manifeste à travers l'intellectualisation du langage poétique, comme l'indiquent le recours fréquent au signe des deux-points et l'importance de l'enjambement, qui permet au phrasé long de se délier en respectant la logique de la langue. Heinz-Peter Preußner va jusqu'à parler d'un « antimodernisme spécifique » à l'œuvre dans les recueils *Stilleben* (1983), *Berlin beizeiten* (1987) et *Fremd daheim* (1990)³⁹⁸. Si cette qualification nous semble exagérer le caractère traditionnel de la langue kunertienne, il est vrai que le travail sur le langage poétique en tant que matériau n'est pas sa préoccupation première :

[...] mon intérêt pour le langage « en lui-même » est extrêmement réduit. Je déteste le concept de « matériau linguistique » [...]. On peut faire parler le langage, mais penser qu'il puisse travailler pour le poète – qui ne fait que guider la main tenant le stylo-plume, c'est se tromper soi-même [...]. On peut dépouiller

³⁹⁷ Günter Kunert, « Goethe – stark verbessert », in : *Berlin beizeiten*, op. cit., p. 101, troisième et dernière strophe du poème.

³⁹⁸ Heinz-Peter Preußner, « Versuchte Modernität: Über einen völlig ungeklärten Begriff und seine rein heuristische Applikation auf einige Texte Günter Kunerts. », in : *Günter Kunert: Text + Kritik*, München, 1991, p. 15.

le langage de sa richesse et de ses potentialités : on obtient alors un squelette, mais lorsqu'on connaît un squelette, on les connaît tous : du moins en tant que non-médecin. En ce sens, je suis absolument arriéré et ce avec plaisir, en fait.³⁹⁹

Signalons entre parenthèses que ce passage entre une fois de plus en contradiction avec deux autres essais, « Rekonstruktionsversuch eines fernen Augenblicks » et « Selbstporträt im Gegenlicht » publiés en 1972 et 1974, qui présentent l'expérience de l'écriture comme une union mystique avec le monde environnant⁴⁰⁰. Qu'importe que l'acte d'écrire soit décrit comme mystique ou dépouillé de toute dimension magique, ce que l'on peut dire avec certitude au regard des textes eux-mêmes, c'est que le fond, le sens semblent effectivement souvent primer sur la recherche formelle, ce en quoi il diffère totalement d'une poétesse comme Sarah Kirsch.

Peut-on pour autant qualifier Kunert d'écrivain antimoderne avec une thématique postmoderne comme le dit Preußner en faisant référence à la dédramatisation de la fin des temps que Kunert aborde avec résignation ? La question est complexe et mériterait sans doute un développement plus conséquent que celui que nous proposons ici, mais nous souhaitons ne pas perdre de vue notre thématique, qui est celle du mythe. Remarquons d'ailleurs que dans son article, Preußner n'aborde à aucun moment cet aspect de la poétique kunertienne, qui nous paraît pourtant fondamentale.

Avant de tenter de répondre à cette question, précisons ce que nous entendons par postmodernité. Il s'agit d'un courant artistique et philosophique qui se comprend comme l'intensification et en même temps la remise en question du courant moderne. Nous analysons plus précisément ce que recouvre ce terme dans notre partie sur Sarah Kirsch, pour laquelle se pose également la question de la postmodernité, mais de manière sans doute encore plus complexe que pour Kunert⁴⁰¹. Si nous résumons drastiquement les caractéristiques de la postmodernité, nous pouvons dire qu'elle se signale par la mise en valeur de l'hétérogénéité du monde à travers une esthétique dite de collage, par la remise en question des institutions et du concept de progrès à travers l'expression d'un état d'esprit apocalyptique, enfin par l'acceptation de l'aspect limité de l'entendement, d'où le fait que chaque œuvre d'art possède en elle la certitude de son échec à rendre compte du réel. À première vue, la poésie de Kunert semble correspondre en de nombreux points avec cette définition de la postmodernité, mais il nous faut interroger son œuvre de manière plus approfondie.

³⁹⁹ Extrait d'une interview avec Hans Richter, in : *Weimarer Beiträge*, H. 5 (1974), p. 59. Cité par Preußner, op. cit. p. 19. « [...] mein Interesse an Sprache 'an sich' ist äußerst gering. Ich hasse den Begriff 'Sprachmaterial' [...]. Man mag die Sprache zum Sprechen bringen, aber glauben, sie würde für den Lyriker – der bloß das Händchen mit dem Füller herleiht – alles Weitere tun, ist Selbstbetrug [...]. Man kann Sprache ihres Reichtums und ihrer Möglichkeiten entkleiden: dann hat man ein Skelett, aber kennt man ein Skelett, kennt man alle: zumindest als Nichtmediziner. Insofern bin ich absolut rückständig und das eigentlich recht gern. »

⁴⁰⁰ Les deux essais de Kunert figurent dans le recueil *Die Schreie der Fledermäuse*, op. cit., p. 354-358 et p. 372-374. Dans « Selbstporträt im Gegenlicht », l'expérience de l'écriture est décrite comme une métamorphose (p. 373) : « in der die ungewisse Psyche des Schreibenden sich mit der Außenwelt glücklich wiedervereinigt und jene Totalität und Deckungsgleichheit von Zeit, Raum, Dasein, Denken, Empfinden sich herstellt, wie sie ausschließlich den Göttern bekannt gewesen sein soll ». L'intellect semble tenir une place peu importante au cours de l'acte de création au profit de l'intuition et du ressenti, ce qui donne l'impression forte d'une écriture puisant dans l'inconscient et dans les sensations du sujet écrivant, autrement dit dans son univers sémiotique.

⁴⁰¹ Nous renvoyons à la partie 4.2.3.3. sur Sarah Kirsch et la postmodernité.

Il faut sans doute distinguer deux phases dans l'emploi du mythe par Kunert jusqu'en 1989. La première débute en 1965 avec le recueil *Der ungebetene Gast* qui marque l'abandon de la poésie didactique, et la deuxième en 1980 avec le recueil *Abtötungsverfahren*, au moment du départ de Kunert pour l'Ouest. Dans la première phase s'élabore cette conscience archaïque qui fouille la réalité au-delà de la frontière du visible, et que Preußner dénonce comme régressive du fait de son exigence de totalité et du rejet qu'elle implique de la notion de progrès de l'humanité⁴⁰². En cela, il ignore le fait que, justement par son recours aux mythes grecs et antiques, le poète introduit dans la société est-allemande des valeurs nouvelles, des courants de pensée propres au XIX^e et au XX^e siècles qui viennent enrichir l'interprétation marxiste-léniniste du monde diffusée par le régime en place. Par exemple, le mythe kunertien importe dans une société corsetée les effluves d'une libération sexuelle avec des textes tels que « Landschaft » (publié en 1966) et « Nausikaa I et II » (1970). À cela s'ajoutent bien évidemment la revendication de la liberté de pensée, le rejet de l'utopie communiste et la dénonciation des abus commis en son nom, pour lesquels les textes « Als unnötigen Luxus » (1965), et le cycle « Orpheus » (1970) font figure de modèles. De la même manière, la modernité de Kunert s'exprime à travers sa dénonciation de la société de consommation dès le poème « Aufbruch eines bedeutenden Tieres » (1966), ou encore de la catastrophe écologique dans « Unterwegs nach Utopia II » (1977). N'oublions pas que les textes sont souvent écrits quelques années avant la date d'édition, étant donné les longs attermoissements du processus éditorial. Si le concept de conscience archaïque peut éventuellement nous apparaître, à nous lecteurs qui avons grandi à l'Ouest, comme porteur d'une idéologie régressive qui récuse le progrès technique, c'est, au contraire, dans le contexte de la RDA, une approche moderne qui s'insurge contre la toute-puissance de la pensée rationaliste, érigée en dogme par Honecker et consorts, et qui laisse place à l'inconscient et à la sensualité. D'autant plus que le mythe kunertien ne reste pas figé dans la sphère du magique, de l'animisme, puisqu'il sert, dans un mouvement spéculaire, à refléter la déformation du monde contemporain. Kunert puise dans notre passé le plus éloigné une forme d'expression forte, car millénaire, dont il adopte le contenu à son époque. C'est sans aucun doute dans ce travail sur un matériau très ancien, dans cette volonté de rendre instables des références qui semblent immuables et qui fonctionnent comme des repères culturels intangibles depuis des siècles, comme nous le dit Marx, que réside la plus grande modernité de la poétologie kunertienne du mythe.

Si la modernité du traitement kunertien des mythes à partir du milieu des années soixante et jusqu'à la fin des années soixante-dix ne fait, selon nous, aucun doute, les choses deviennent plus complexes dans les années quatre-vingt. Avec son départ de l'Allemagne de l'Est, l'ombre menaçante de l'État autoritaire qui planait sur le quotidien de Kunert ayant disparu, il est logique que son approche du mythe évolue. Ce sont justement les trois recueils qui suivent cet exil, *Abtötungsverfahren*, *Stilleben* et *Berlin beizeiten* que Preußner dénonce comme antimodernistes sur le plan formel (présence de la rime, phrase qui garde sa cohérence grammaticale) et esthétique (notamment dans la conception qu'a Kunert d'un je poétique qui assume pleinement sa parole et qui n'est jamais déconstruit). En cela, le critique rejoint les positions de ses confrères Hans-Jürgen Heise et Michael Schneider, qui dénoncent chez le poète un repli sur des positions pré-modernes et régressives, autant au niveau des formes poétiques utilisées que du contenu. Heise et Schneider lui reprochent notamment d'alimenter une utopie négative de la fin des temps et de lire le monde à travers le prisme d'une dépression personnelle née de sa déception face à l'échec du socialisme. Ils critiquent également son attitude jugée misanthrope qui

⁴⁰² Heinz-Peter Preußner, *op. cit.*, p. 16.

l'amènerait à produire une poésie dogmatique, déconnectée des réalités de son époque⁴⁰³. On le voit, leurs jugements négatifs sont liés en grande partie à la problématique de l'utilisation kunertienne du matériau mythologique, ne serait-ce qu'au sujet de la thématique apocalyptique et de la vision animiste pré-moderne véhiculée par un je poétique-prophète. Or, de notre point de vue, Heise et Schneider cèdent eux-mêmes à la tentation d'une dénonciation idéologique d'une œuvre qu'ils condamnent hâtivement. Preußner quant à lui, beaucoup plus nuancé dans son propos et attaché à une véritable interprétation des textes, franchit trop vite selon nous le pas entre pré-modernisme et antimodernisme. Que pouvons-nous dire sur ce sujet complexe au vu des textes poétiques eux-mêmes ?

On ne peut nier dans un premier temps que, dans ces trois recueils, le langage mythologique est au service d'une vision apocalyptique postmoderne d'un monde en déroute, un monde de désillusion courant à sa perte. Parallèlement, le je poétique prend de plus en plus une posture de prophète déchiffrant dans son environnement les signes avant-coureurs de la fin des temps, ce qui signale effectivement une approche pré-moderne de l'instance qui prend en charge la parole poétique, la modernité ayant rejeté l'univocité du je. Qu'il nous suffise de rappeler la formule rimbaldienne du « Je est un autre » ! Chez Kunert, la « prophétisation » de la parole poétique se lit dans l'importance croissante accordée à la figure de Cassandre, qui devient au plus tard avec le recueil *Stilleben* la figure de projection privilégiée du je, détrônant de cette fonction le personnage récurrent d'Icare⁴⁰⁴. Doit-on pour autant voir qualifier cette évolution d'antimoderne ? Il nous semble que Preußner ignore un certain nombre de traits de la poésie kunertienne en procédant à l'amalgame entre pré-modernité et antimodernité et qu'il oublie de prendre en compte dans son interprétation le facteur est-allemand, si l'on peut dire. Tout d'abord, le réel reste le référentiel du langage mythologique kunertien, même sous sa forme apocalyptique : les mythes sont incorporés dans la réalité sous forme d'analogies, de comparaisons ou de métaphores. Le discours du je poétique échappe ainsi au danger d'une parole doxique et dogmatique, monosémique, le réel jouant le rôle de garde-fou en empêchant la parole poétique de dérailler vers l'irréalité, vers le fantasme morbide. Kunert ne part pas du monde mythologique en y intégrant des motifs anachroniques⁴⁰⁵, il procède de manière inverse. Le point de départ (ou d'arrivée) de la vision apocalyptique, donc de la référence mythologique est systématiquement ancré dans le réel. Prenons l'exemple du texte « Mein Troja » du recueil *Stilleben*.

1 Die Tragödie schlief noch in den Steinen der Stadt: Ruhevoll standen die Theater Universitäten und Schlösser 5 Aussichtstürme Museen Kolonnaden Kaufhäuser Kirchen Die Synagogen und Cafés die Rathäuser und Kammergerichte die Fabriken und die Mietskasernen 10 Remisen Lauben und Schuppen und dazwischen gingen die Menschen umher wie in einer Legende

⁴⁰³ Elke Kasper revient en détail sur cette polémique lancée par l'article de Heise « Eiszeit- und Endzeit-Gedichte: Wie depressiv sind unsere Poeten? » publié dans la revue *Zeit* le 20. 08. 1982 à propos du recueil *Abtötungsverfahren* dans son ouvrage *Zwischen Utopie und Apokalypse : Das lyrische Werk Günter Kunerts von 1950 bis 1987, op. cit.*, p. 120-127.

⁴⁰⁴ Cassandre apparaît en fait dès le recueil *Unterwegs nach Utopia* de 1977, dans le poème « Keine Neuigkeit aus Troja » (p. 72), mais symbolise alors le danger lié à la concrétisation de l'utopie : « Wer / einen Traum wahr machen will / zerstört jeden Traum / gestand Cassandra sterbend [...] », vers 1 à 4.

⁴⁰⁵ Certes, cela peut arriver, comme dans le poème « Orpheus I », mais la grande majorité des textes fonctionne sur le principe inverse d'une intégration de motifs mythologiques dans le présent.

**ehe der letzte Satz gesagt ist: Einmal noch leuchteten sie auf 15 in einem
 406
 altertümlichen Glanz um brandig nachzuglühen wie Cassandra gewußt**

Dans un premier temps, les siècles semblent défilier au rythme de l'énumération. Le nom de Troie dans le titre, l'évocation de la tragédie dans le vers liminaire, puis des théâtres (v. 3) ancrent d'abord le texte dans l'Antiquité. Viennent ensuite les châteaux, les universités, les belvédères et les musées⁴⁰⁷, qui évoquent le bas Moyen-âge et surtout la Renaissance. Par la mention des centres commerciaux, des cafés et des fabriques, nous voici au XIXe siècle, et plus particulièrement à Berlin, comme nous l'indique le terme de « Mietskasernen », typiques de l'architecture berlinoise⁴⁰⁸. La fin du poème clôt l'escalade diachronique sur la vision apocalyptique de la ville de Berlin en flammes. Il est difficile de préciser si cette dernière évocation renvoie à la fin de la Seconde Guerre mondiale ou s'il s'agit d'une apocalypse à venir. Nous pensons que le motif de la destruction de Berlin à la fin de la guerre est bien présent mais qu'il fonctionne comme une prolepse historique annonçant un destin funeste universel, du fait de l'emploi du terme religieux de « légende » au vers 12, qui place la vision apocalyptique dans la lignée des eschatologies chrétiennes. La dimension prophétique du poète, qui s'exprime dans la comparaison avec Cassandre, lui permet de se projeter dans le futur et de voir le présent comme passé, d'où l'utilisation du prétérit traduisant l'aspect accompli de la scène au vers 11. Dans ce contexte, le recours ambigu au parfait au vers 13 intrigue, installant un brouillage temporel. À la lecture diachronique de l'énumération succède alors une lecture synthétique qui, à travers l'ambiguïté temporelle des monuments évoqués – après tout, ces monuments sont encore visibles à notre époque – suggère que la véritable préoccupation du poème, c'est l'actualité la plus immédiate. Car le prétérit de la prophétie finale n'est pour l'instant que fantasmé. Le poème souligne l'erreur fatale que font les êtres humains lorsqu'ils s'arrêtent justement à une lecture diachronique de l'Histoire, qui découpe le temps en époques compartimentées, à l'instar des substantifs juxtaposés dans les vers 4 à 10. L'absence de verbe implique une conception muséale de l'évolution historique, qui prend appui sur des emblèmes sans analyser les dynamiques reliant les époques. Cette interprétation est renforcée aux vers 11 et 12 par la métaphore des humains circulant comme des touristes au milieu des monuments privés de vie, figés par la légende, sans saisir leurs potentialités de sens pour l'époque contemporaine. Par sa fonction de paléontologue de l'Histoire, le je poétique fait revivre le passé dans le présent, récusant l'aspect régressif que d'aucuns attachent au regard rétrospectif. « Mein Troja » se lit comme une réponse éclatante au reproche d'antimodernité que l'on fait à Kunert au sujet de son recours à la mythologie antique et biblique. Le poème nous montre que les mythes nous donnent accès à une vision synthétique qui nous permet de mettre en perspective notre époque et d'échapper à notre point de vue borné. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le discours apocalyptique se fait profondément antidogmatique dans la mesure où il intervient avant la condamnation finale, à un moment où l'Histoire de l'homme n'est pas encore fixée, dans cet espoir porté par le temps du parfait qui échappe à l'irrévocabilité du prétérit.

⁴⁰⁶ Günter Kunert, « Mein Troja », in : *Stilleben*, op. cit., p. 39.

⁴⁰⁷ Les musées apparaissent en Italie dès l'époque de la Renaissance, mais c'est au XVIIIe siècle qu'ils deviennent les institutions que nous connaissons aujourd'hui.

⁴⁰⁸ Il existe aussi des *Mietskasernen* en Autriche, mais ces bâtiments y portent le nom de *Zinshäuser*, ainsi qu'à Hambourg ; par ailleurs, la mention des abris de jardin (« Lauben » et « Schuppen ») permettent de situer le texte de façon précise à Berlin.

À partir des années quatre-vingt, la poésie kunertienne s'approprie donc les modes d'expression non rationnels de l'homme et endosse la fonction conférée auparavant au ciel et à ses divinités. En ce sens, Elke Kasper rapproche le poème de la prière :

Cette contradiction que nous constatons dans le poème en tant que forme d'expression la plus subjective, qui porte tout de même en elle l'utopie d'être le porte-parole de nombreux individus, relie ce genre à la prière.⁴⁰⁹

Cette position est sans doute à prendre avec précaution, car il ne peut s'agir au mieux que d'un rapprochement formel, pas de contenu. Ce que l'on peut affirmer, c'est que le poème kunertien s'attache à rassembler la communauté humaine autour de la quête d'une transcendance sécularisée, de nature non religieuse, comme le suggèrent les nombreux textes évoquant la disparition de Dieu. Le discours poétique apocalyptique ne saurait dès lors être qualifié de misanthrope, car malgré tout le pessimisme qui le caractérise, il se comprend comme un avertissement lancé aux humains, une main tendue en leur direction. De plus, il manque au discours prophétique l'aspect dogmatique, ce qui le distingue définitivement du discours religieux. Ainsi, la peur de l'échec semble être intrinsèque aux poèmes composés dans les années quatre-vingt. Sans cesse, ils remettent en doute le pouvoir qu'aurait l'écriture poétique de réveiller la conscience des hommes. Par exemple, le poème « Auf dem Lande⁴¹⁰ » (S) illustre parfaitement le caractère non théologique du discours prophétique à travers la métaphore de la Sibylle de Cumes ayant déserté son antre. Et si certains textes procèdent à une re-mythisation de l'époque contemporaine, ils le font d'une façon distanciée qui empêche d'y voir la régression sur les positions antimodernes dont parlent ses détracteurs, comme nous le montre le poème « Totenbeschwörung », dont nous proposons une analyse dans la dernière partie de ce chapitre.

Si nous concédons finalement à Heinz-Peter Preußner qu'il ya en effet un certain classicisme dans la conception qu'a Kunert du je poétique-prophète, nous pensons néanmoins qu'il a tort de qualifier sa langue poétique d'instrumentalisée et de la rapprocher du langage essayistique⁴¹¹, car elle ne fait aucunement preuve de volonté dogmatique. Le sujet de l'apocalypse lui-même, ainsi que l'hétérogénéité formelle des références intertextuelles, telle qu'elle est visible dans le poème « Totenbeschwörung », portent sans aucun doute les caractéristiques de la postmodernité littéraire. Mais, contrairement à ce que déclare Heise, le discours apocalyptique ne débouche pas sur un repli dans un solipsisme stérile. Lorsque Kunert avoue l'inutilité de la création poétique, c'est qu'il souhaite la protéger de toute tentation dogmatique, après avoir appris à se méfier de « sa propre disposition à céder à la tentation de l'idéologie⁴¹² ». Cela ne signifie pas pour autant qu'il fuit ses responsabilités sociales. Au contraire, nous souhaitons montrer à présent dans quelle mesure on peut parler de sa poésie comme d'une poétique de la résistance⁴¹³.

3.2.3. Le mythe comme acte de résistance

⁴⁰⁹ Elke Kasper, *op. cit.*, p. 154. « *Dieser konstatierte Widerspruch des Gedichts als subjektivste Ausdrucksform, die trotzdem die Utopie in sich trägt, Sprachrohr vieler Individuen zu sein, verbindet diese Gattung mit dem Gebet.* »

⁴¹⁰ Günter Kunert, « Auf dem Lande », in : *Stilleben*, p. 17.

⁴¹¹ Heinz-Peter Preußner, *op. cit.*, p. 15.

⁴¹² Elke Kasper, *op. cit.*, p. 180 : « der eigenen ideologischen Verführbarkeit ».

⁴¹³ L'adjectif « politique » est pris ici dans son acception large qui découle de l'étymologie grecque *polis* renvoyant à la ville, autrement dit il s'agit d'une résistance qui touche tous les domaines liés à l'humain dans son interaction avec la société.

3.2.3.1. Résistance ou révolution ?

On se pose souvent la question de l'engagement politique de Kunert, et les réponses de nature contradictoire apportées par les chercheurs ou par le poète lui-même suggèrent le caractère apparemment paradoxal de sa démarche poétique.

Pour sa part, il souligne à de nombreuses reprises l'incapacité du texte poétique à influencer la sphère des actions concrètes. Comme il l'indique dans un essai de 1970 sur la conscience du texte poétique, la question de la possibilité d'une poésie après Auschwitz n'a selon lui aucun sens car :

la prémisse [d'une telle question ; C. F.] est que les poèmes constituent une sorte de pré-manifestation de l'action, des transformateurs d'énergie, celle-ci étant censée déboucher sur l'acte que le poème a en vue ; la pratique devient ainsi directement la pierre de touche pour quelque chose qui ne peut ni provoquer cette pratique ni l'empêcher. [...] La littérature n'entraîne pas l'action, elle soutient l'étincelle explosive.⁴¹⁴

Il est donc clair qu'il ne considère pas son œuvre poétique comme un acte politique, affirmant ainsi ses distances avec une esthétique de type expressionniste ou encore socialiste qui se veut avant tout engagement, action. Selon lui, le poétique est au mieux concomitant de l'action politique concrète, qu'il désigne par « praxis ». Du point de vue de Julia Kristeva, le texte poétique est en mesure de créer l'étincelle révolutionnaire ; selon Kunert, il ne fait que l'accompagner. Comment peut-on expliquer alors qu'un critique tel que Wolfgang Maaz, qui connaît personnellement Günter Kunert, puisse affirmer : « étant donné cette vie [ponctuée par les grandes étapes du national-socialisme et du socialisme est-allemand (C. F.)], il est probable que chaque ligne que publie Kunert est politique⁴¹⁵ » ?

Sur ce point, nous partageons l'avis de Marie-Hélène Quéval, qui défend l'idée d'une poésie engagée mais non idéologique. Nous pensons qu'il faut comprendre la poésie kunertienne comme politique dans le sens large d'une poétique traitant de la confrontation de l'être humain avec son environnement social, ses liens avec la communauté dans laquelle il vit. Cette communauté peut être traitée dans le texte en tant qu'État, en tant qu'ensemble de classes sociales, en tant que regroupement d'individus en quête de réponses existentielles, etc. Nous pensons qu'il peut être utile pour définir sa poésie de réfléchir à la différence entre résistance et révolution. La première se définit comme le combat dans l'ombre d'une minorité contre une majorité considérée comme oppressante et illégitime tandis que la seconde suppose plutôt une majorité agissant au grand jour dans le but de renverser un gouvernement, des institutions considérés comme l'expression d'une minorité. La résistance s'arrête à la lutte, la révolution s'enclenche pour bouleverser l'ordre et en créer un nouveau. Au vu de cette distinction, il nous semble que chaque poème de Kunert peut être lu comme un acte de résistance, cette dernière notion étant variée à l'infini : résistance face à la barbarie de la guerre, face à l'oppression politique, face à l'oppression morale, face à la dégradation de l'environnement, face à la censure, face à l'omniprésence

⁴¹⁴ Günter Kunert, « Das Bewußtsein des Gedichts », in : *Die Schreie der Fledermäuse* : op. cit., p. 317-318. « *Prämisse ist, Gedichte seien eine Art Vorform von Aktion, Umwandler von Energie, die in vom Gedicht anvisierte Handlung auszubrechen habe; Praxis wird so zum direkten Prüfstein für etwas, das diese Praxis weder auszulösen noch zu verhindern mag. [...] Literatur betätigt nicht, sondern bestätigt die Zündung.* »

⁴¹⁵ Wolfgang Maaz, « Berlin – Kunerts Antike », in : *Mythen in nachmythischer Zeit*, op. cit., p. 236. « *Aufgrund dieser Vita dürfte jede Zeile, die Kunert publiziert, politisch sein.* »

de la violence dans l'Histoire humaine, face à l'oubli qui ensevelit le passé sous une couche de poussière et qui favorise le refoulement des pensées dérangeantes...

Cette résistance doit se comprendre plus comme une attitude intellectuelle que comme un positionnement politique au sens strict du terme. Notre propos n'est en aucun cas d'accoler à Kunert l'étiquette d'écrivain rebelle ou résistant. Ce n'est pas le degré de son engagement politique qui nous intéresse, ni même de savoir s'il a publiquement œuvré pour ou contre le régime est-allemand, et encore moins de l'encenser s'il a pris le parti de l'opposition. Nous nous garderons de formuler un jugement moral sur un sujet aussi complexe que l'engagement d'un écrivain sous un régime autoritaire. Ce que nous souhaitons, c'est définir dans quelle mesure sa poésie peut être qualifiée d'anti-thétique alors que le langage mythologique qu'il manie comporte des caractéristiques thétiques, en ce qu'il s'agit d'un ensemble de narrations avec une structure millénaire, qui témoignent donc de structures de pensée fortes et établies. C'est dans cette optique que nous avons établi une typologie des formes textuelles de résistance qui s'expriment dans son traitement du mythe.

Ce n'est pas pour autant que nous nions à la poésie kunertienne le pouvoir d'influencer son époque. Même si Kunert rejette l'idée d'une poésie à but pratique, il lui reconnaît bien le pouvoir d'aider l'individu à atteindre son plein épanouissement⁴¹⁶, ce qui nous conforte dans l'idée que ses textes ne sauraient être réduits à de simples constats des défaillances de l'ordre établi et des actions concrètes dirigées contre lui. En influençant et en modelant la conscience du lecteur, ils créent les conditions permettant l'éveil d'une conscience critique et d'une attitude de résistance, dont, certes, les potentialités révolutionnaires ne se réaliseront que plusieurs décennies plus tard. En conclusion, l'objectif de Kunert n'est pas la révolution, mais la prise de conscience de la déformation du monde, de ce qu'il a d'insensé. Comme le suggère le poème « Sisyphos 1982 », il s'agit d'ouvrir les yeux au lecteur pour qu'on « laisse enfin redescendre le rocher là où est sa place⁴¹⁷ » et non de tenter de tout détruire avec ce rocher dans le but de créer un ordre nouveau.

3.2.3.2. Typologie des formes de résistance

Étant donné le volume considérable du corpus étudié, nous sommes contrainte de recourir à une logique de classement des phénomènes. Si cette méthode a le mérite de satisfaire une volonté d'exhaustivité analytique, elle exige en contrepartie que l'on aborde les textes de manière ciblée, donc partielle, ce qui peut paraître frustrant. Néanmoins, ce travail de recensement et de classement des formes de résistance à l'œuvre dans le traitement des mythes n'ayant pas encore été effectué sur l'œuvre poétique kunertienne, il nous semble intéressant de procéder ainsi. Certains des éléments que nous proposons dans le cadre d'une typologie de la résistance ont déjà été évoqués précédemment et ne feront l'objet, par conséquent, que d'un bref rappel. Nous analyserons le travail sur le matériau mythologique en séparant les éléments formels des éléments culturels.

1. les éléments formels de la résistance

la citation-installation et la citation-absorption :

Nous avons eu l'occasion au début de ce chapitre, dans la partie 3.1.4.2., d'observer le fonctionnement dans le texte poétique de ces trois types de citation définies par Tiphaine Samoyault. À travers ces trois procédés, le jeu intertextuel peut se développer à l'infini.

⁴¹⁶ Günter Kunert, « Für wen schreiben Sie? », in : *Die Schreie der Fledermäuse*, op. cit., p. 331.

⁴¹⁷ Günter Kunert, « Sisyphos 1982 », in : *Stilleben*, op. cit., p. 85. « Den Stein endlich zurückrollen lassen / wohin er gehört. »

Reprise pure et simple, variation, pastiche, inversion : les possibilités de décliner l'intertexte sont immenses.

Les citations-installations et absorptions restent rares dans l'œuvre kunertienne : seuls 10 textes sur les 110 textes retenus en présentent. Il est d'autant plus facile d'analyser la provenance des intertextes. Il s'agit pour la plupart de citations extraites de la Bible (Genèse, *Josué*, et *Évangiles de Matthieu et de Luc*), mais on trouve aussi des citations non mythologiques issues du *Manifeste du parti communiste* ou du langage idéologique est-allemand, ainsi que des citations des auteurs Goethe (« Goethe – stark verbessert »), Brecht (« Geschichte ») et Schiller (« Orpheus IV »). Pour des raisons pratiques, il nous est impossible de détailler les dix textes concernés, aussi nous proposons de nous limiter à quelques remarques synthétiques.

Les citations-installations et absorptions peuvent prendre un caractère laudatif et instaurer un rapport d'admiration avec le texte source. C'est le cas généralement des citations issues de la Bible. Le texte poétique s'inscrit alors dans une relation de filiation avec l'intertexte, filiation revendiquée, affichée puisque les citations sont facilement reconnaissables. Ce cas est observable dans les textes « Die Verwandlung », « Schofar », « Vorortabend ». Pour autant, le texte kunertien présente des indices de distanciation avec le texte sacré, en le modifiant, en l'inversant. Deux textes présentent ainsi une inversion de la Genèse (« Die Verwandlung » et « Vorortabend ») débouchant sur la création du chaos. On remarque que, dans chacun de ces textes, est rappelée la suprématie de l'acte de création poétique sur la religion et la foi : l'intertextualité ne se limite jamais à un simple rapport épigonal. Au contraire, si les variations font preuve de respect envers le texte biblique, elles n'en constatent pas moins l'aporie définitive des mythes bibliques dans une société qualifiée de rationaliste, pragmatique et consumériste. Il ne s'agit pas pour Kunert de dénoncer par ce biais l'athéisme, le manque de foi de l'homme moderne, mais plutôt de critiquer la pauvreté d'imagination de la créature humaine qui se coupe peu à peu de ses racines spirituelles originelles pour devenir une espèce de mort-vivant désespéré aux automatismes navrants, comme on le voit dans la première strophe de « Kennzeichen des Todes » que suit une allusion à la résurrection de Lazare (*Évangile de Jean*) :

***Als sei der Mund nur zum Schweigen da Augen die nichts erkennen Ohren
die kein Signal mehr vernehmen Steh' auf und wandle umsonst vorgesagt***

Bewegungslosigkeit und leichter Gestank [...]⁴¹⁸

La distanciation prise avec l'intertexte se mue à l'occasion en pastiche, voire en charge satirique à l'encontre du texte-source ou de son auteur. C'est le cas de la plupart des citations-absorptions de type politique et littéraire, marquées du sceau de l'ironie et dépourvues du ton admiratif que nous avons pu constater pour d'autres textes. Le texte « Orpheus IV » nous en livre deux exemples aux vers 5 et 12.

***1 Ein Sänger, und beliebt bei allen Ohren. Kein Vogel, der nicht einstimmt in
den Sang. Kein Krokodil, das Tränen nicht verloren bei seiner Stimme und***

***Gitarre Klang. 5 Sogar der Hades spürt ein menschlich Rühren und zahlt
ein schattenhaftes Honorar. Doch Künste, die zu solcher Rührung führen,
bedeuten eine ernstliche Gefahr. Kunst schafft Genuß und schärft Gewissen,***⁴¹⁹

⁴¹⁸ Id., « Kennzeichen des Todes », in : *Unterwegs nach Utopia*, op. cit., p. 84.

⁴¹⁹ Cette expression renvoie originellement à la ballade « Die Bürgschaft » de Schiller dont le thème central est la fidélité absolue en amitié.

**10 Gewissen aber zeugt nur Leid: Was Wunder, daß Mänaden ihn zerrissen, aus
Einsicht in des Glücks Notwendigkeit.**⁴²⁰

Humour et caricature s'allient dans ce poème qui met en scène un Orphée est-allemand (sans doute le poète-compositeur Wolf Biermann) doté d'un tel talent qu'il parvient à faire pleurer les crocodiles et à émouvoir les Enfers, autrement dit les élites politiques chargées de la culture. Les larmes de crocodile évoquées au vers 3 servent non seulement à moquer gentiment la popularité d'un confrère de Kunert, mais également à indiquer que le poème, à double sens, doit être lu à deux niveaux : sous la réinterprétation ludique du mythe d'Orphée se cache la dénonciation vigoureuse d'un système autoritaire.

En ce qui concerne la première citation reprise de Schiller, nous avons affaire à une expression figée de style soutenu qui est appliquée, comme c'est souvent le cas chez Kunert, à une situation triviale, de manière à créer, par dérision, un écart entre la forme et le fond. En introduisant un élément de la littérature classique dans le contexte satirique de son poème, l'auteur vise à démasquer les mensonges du système culturel de la RDA. En effet, si l'expression renvoyait à une émotion sincère, noble et pure dans la ballade de Schiller, Kunert la transforme en une formule creuse et galvaudée, abaissant la politique culturelle est-allemande à une mascarade grotesque. Cet exemple de citation-absorption satirique, dont on peut voir une variation dans la charge dirigée contre Goethe dans « Goethe stark verbessert », installe clairement la résistance sur le terrain de la politique culturelle. L'anti-citation, comme nous appelons une citation se retournant contre l'auteur de l'hypotexte, devient alors un moyen d'attaquer, au travers de la désacralisation d'écrivains célébrés de toutes parts, une conception hiérarchisée de la littérature.

À la fin du texte « Orpheus IV », tout comme dans le poème « Geschichte » et « Atlas, plebejisch », les citations issues de textes ou de formulations ayant trait au communisme servent cette fois un objectif de résistance politique à l'idéologie communiste. La tournure « Was Wunder », signalant une question rhétorique, pastiche le mode de fonctionnement faussement logique de cette dernière, qui tente d'introduire dans l'esprit des citoyens est-allemands l'idée qu'il est normal de punir celui qui se sert de sa conscience.

· la citation-suggestion :

C'est, on l'a vu, la forme d'intégration de motifs mythologiques la plus fréquente dans les poèmes de Kunert. Elle procède par la référence simple à un nom d'auteur, de mythe, de personnage ou par la mention d'un titre ou encore par allusion. Ce choix du poète n'est pas étonnant, dans la mesure où le matériau mythologique, avec ses variantes multiples, se prête aisément à ce genre de manipulation, à l'éclatement en indices textuels vagues. L'intertexte apparaît donc dans la plupart des cas comme dilué, ce qui nous montre que Kunert ne cherche pas en premier lieu à se positionner par rapport aux versions précédentes d'un mythe dans une perspective de filiation intellectuelle, même si cela peut être exceptionnellement le cas. Le recours à la citation-suggestion est le procédé qui lui confère la plus grande marge de manœuvre dans l'acte de création poétique. Par ce biais, il lui est possible de jouer avec le matériau mythologique, de le renverser, de le tordre pour se l'approprier totalement. Nous voyons dans ce choix une forme de résistance

⁴²⁰ Günter Kunert, « Orpheus IV », in : *Warnung vor Spiegeln*, op. cit., p. 34. Le dernier vers du texte reprend une tournure du marxisme vulgaire de RDA (« *Vulgär-Marxismus* ») qui apparaît dans l'*Anti-Dühring* d'Engels (partie 1, chapitre XI sur la morale et le droit) que ce dernier aurait lui-même repris de Hegel, selon qui la liberté serait « l'intellection de la nécessité » (« *die Einsicht in die Notwendigkeit* »). Cf. Friedrich Engels, *Anti-Dühring* (M. E. Dühring bouleverse la science), trad. Émile Bottigelli, Paris, Éditions sociales, 1956, p. 146.

littéraire plurielle. D'une part, il signale le refus de se plier au discours idéologique en vogue en RDA demandant de respecter la logique originelle d'un mythe, sa cohérence, sa signification traditionnelle, alors que, comme on l'a vu, cette exigence est dépourvue de sens vu l'essence protéiforme du mythe ; d'autre part, il s'oppose à une conception hiérarchisée et compartimentée de la littérature encore en vigueur dans ce pays, où certains auteurs et penseurs sont posés comme des modèles inattaquables (Goethe, Schiller, Marx...) et où des pans entiers de l'histoire de la littérature se trouvent tout simplement occultés pour leur soi-disant non-conformité avec la doctrine socialiste. Le recours récurrent à l'intertextualité place le texte kunertien au cœur d'un vaste réseau littéraire homogène, démultiplié encore grâce au volume textuel que représente le matériau mythologique. Kunert substitue donc à la vision ancienne d'une littérature segmentée celle, résolument moderne, d'une littérature-bibliothèque⁴²¹ dans laquelle tous les ouvrages se valent et peuvent potentiellement entrer en résonance. Parallèlement à cette ouverture moderne de l'œuvre, les citations-suggestions et absorptions peuvent introduire paradoxalement une discontinuité dans le texte et fonctionner comme des îlots hétérogènes. C'est ce que nous proposons d'appeler la technique du patchwork, qui colle côte à côte des références intertextuelles disparates. Si la dilution des références mythologiques intertextuelles suggère une volonté d'ouvrir l'œuvre, l'hétérogénéité la marque comme utopique et reflète avant tout la parcellisation d'un réel déroutant qui, en rejetant les mythes, s'est condamné à l'incohérence. Nous avons analysé ce procédé à partir du texte « Totenbeschwörung », mais on le trouve dès « Geschichte » et « Aufbruch eines bedeutenden Tieres » (VdW, 1966). Soulignons dès à présent que cet aspect est absent de la poésie de Sarah Kirsch.

l'inversion :

Cet élément a d'ores et déjà fait l'objet d'un long développement dans la partie 3.1.5.1 du présent chapitre. Nous rappellerons donc seulement qu'il s'agit d'un acte fort de bouleversement de la structure narrative d'un mythe. Ce procédé est par exemple utilisé dans les poèmes « Orpheus III » et « Atlas ». Au-delà du simple plaisir de se réapproprier un mythe, l'inversion montre qu'une structure narrative séculaire peut être bouleversée, qu'un schéma mental, aussi fortement ancré soit-il dans l'inconscient collectif, peut être perturbé. Il s'agit d'une des manifestations majeures d'une forme de résistance au thétique telle que la conçoit Julia Kristeva, dans la mesure où, par sa seule force, le langage poétique est capable d'ébranler des systèmes de pensée établis qui font figure de lois dans la société occidentale.

Ce que la théorie de l'inconscient cherche, le langage poétique le pratique à l'intérieur et à l'encontre de l'ordre social : moyen ultime de sa mutation ou de sa subversion, condition de sa survie et de sa révolution.⁴²²

Pour Kristeva, la manipulation du symbolique par le langage n'a pas que des répercussions intellectuelles dans une société : il s'agit de s'attaquer à l'ordre, autrement dit à l'État ; les répercussions sont donc également de nature politique.

En effet, avec la bourgeoisie, la poésie s'affronte à l'ordre dans ce qu'il a de plus fondamental : la logique de la langue et le principe de l'État.⁴²³

⁴²¹ Cette métaphore est développée par Sophie Rabau dans son ouvrage *l'Intertextualité*, op. cit., p. 44.

⁴²² Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 79.

⁴²³ Id., p. 78. Le champ d'étude de Kristeva est celui de la société occidentale, c'est pourquoi elle emploie la notion de « bourgeoisie » pour illustrer l'ordre social. Cela dit, nous pensons que ses théories ont également leur place dans une

Il nous semble qu'en manipulant ainsi le langage mythologique, en remettant en cause une structure mythologique forte, Kunert s'attaque en effet à « l'ordre symbolique », au « thétique », à la « *doxa* » pour reprendre les mots de Julia Kristeva. Certes, l'impact réel du poème particulier reste mince, mais il s'agit d'une première brèche dans un système de pensée, une résistance intellectuelle qui contient déjà la potentialité révolutionnaire. Il est intéressant de constater que Kunert utilise finalement l'ordre symbolique contre lui-même en détournant le langage mythologique de sa fonction première, qui est de proposer des structures intellectuelles, voire pratiques lorsqu'on pense au système culturel, aux rites religieux etc. Mais ce n'est pas là une originalité de l'écrivain est-allemand, en ce sens que, par son éminente polysémie et capacité à varier, le mythe contient déjà en lui-même les moyens de sa subversion et donc de la subversion sociale. Kunert ne fait qu'exploiter cette capacité intrinsèque du mythe à détruire toute forme de contrainte, mais comme il est un pionnier en la matière en RDA, du moins en poésie, on peut considérer qu'il fait preuve en cela de modernité. Si cette résistance dans le langage n'a pas de conséquence concrète directe dans le domaine social, elle permet néanmoins d'éduquer l'esprit humain à l'idée que toute norme est évolutive. La pulsion de résistance est ainsi fortement à l'œuvre dans le procédé d'inversion de structures mythiques.

· l'invention linguistique :

De la même manière, le renouvellement linguistique de motifs mythologiques s'inscrit dans une logique de résistance à une langue normée et normative. Cette remise en question ne concerne pas seulement la RDA, il s'agit d'une réflexion beaucoup plus large sur les rapports entre langue, langage idéologique et autorité. Lorsque Julia Kristeva parle de la logique de la langue comme une émanation et un reflet de l'ordre thétique, elle prend en considération l'ensemble de la civilisation occidentale et non les systèmes autoritaires, non démocratiques. Il nous faut reconnaître que la réflexion de Kunert sur la langue comme médium de la loi concerne avant tout le champ du discours officiel des élites, qu'il nomme « langage des marâtres ». Cependant, nous pensons que, peut-être de manière inconsciente, l'invention linguistique à l'œuvre dans son travail sur les mythes marque une manière de renouveler la langue, de la réactualiser, et donc d'en souligner l'évolution incessante, au contraire de la conception rigide et pragmatique défendue par l'art réaliste socialiste qui voit dans la langue avant tout le moyen de délivrer un message idéologique. C'est en quelque sorte l'autonomie de l'art poétique que défend Kunert en jouant avec le langage, par exemple en insufflant une nouvelle vie à des expressions métaphoriques lexicalisées, comme c'est le cas dans le poème « *Ideogramm* » :

Und das unzerreißbare Kabel Marke Ariadne, an dem wir uns vorantasten in den

Rachen, der prompt uns verschlingt : [...] Mächtig ist das Nichtige, [...] ⁴²⁴

Le fil d'Ariane remplacé par un câble : au-delà de l'aspect humoristique de l'invention linguistique, c'est l'idée que la langue appartient à celui qui l'utilise qui transparaît, qu'elle ne se réduit en aucun cas à cette matière servile et univoque, sans vie et sans âme, qu'est le langage du pouvoir. Si la désacralisation du modèle mythologique rappelle ici les pratiques

étude sur la société est-allemande, dans la mesure où, premièrement, ses origines bulgares influencent sa réflexion et la rapprochent des interrogations propres au bloc soviétique, et deuxièmement que l'on peut considérer que l'élite politique est-allemande n'est autre qu'une nouvelle forme de bourgeoisie, c'est-à-dire une classe dominante ayant accès aux privilèges liés à l'exercice du pouvoir.

⁴²⁴ Günter Kunert, « *Ideogramm* », in : *Im weiteren Fortgang*, op. cit., p. 22, vers 8-10 et 14.

d'un humour potache à la Alfred Jarry, l'impertinence, qui serait insignifiante et purement ludique autrement, est corrigée par l'allusion à un contexte apocalyptique.

2. les éléments culturels de la résistance

Nous avons pris le parti de séparer les éléments formels des éléments intellectuels dans la mesure où notre démarche se veut une analyse microstructurale des éléments transformant les mythes en actes de résistance. Il va de soi que, dans le texte, les deux niveaux se rejoignent souvent, l'un venant soutenir l'autre.

Pour définir les éléments culturels de la résistance kunertienne, nous nous sommes appuyée sur les déclarations faites lors du onzième rassemblement du comité central du SED en décembre 1965, qui se livra à une véritable chasse aux sorcières contre les poètes est-allemands jugés indisciplinés. Ces propos nous permettent de comprendre quelles étaient les attentes des élites politiques en matière de politique culturelle et, par conséquent, de mesurer à quel point des prises de position qui auraient pu paraître timides sont en réalité de véritables actes de résistance. Les poètes est-allemands nommément cités lors de cette mascarade de procès furent Wolf Biermann, Sarah Kirsch, Manfred Bieler, Werner Bräunig, Peter Hacks, Günter Kunert, Heiner Müller, Volker Braun et Stefan Heym. Les tendances « modernistes », « sceptiques », « anarchistes », « nihilistes », « libérales » et « pornographiques » à l'œuvre dans les courants artistiques furent pointées du doigt par Erich Honecker, qui trouva utile de rappeler que « notre RDA est un État propre. Elle possède des valeurs éthiques, morales, de bienséance et de bonnes mœurs sur lesquelles on ne saurait transiger⁴²⁵ ». Plus loin furent vilipendés un « scepticisme petit-bourgeois sans fond », la « glorification des paradoxes, du mépris de la dialectique du progrès, la mise en place de situations conflictuelles, que l'on contraint dans un cadre imaginaire »⁴²⁶. Emmerich ajoute que :

la revendication de « propreté » et « de bonnes mœurs », l'aversion vis-à-vis d'un érotisme avec un peu moins de tabous (« pornographie ») et de la spontanéité (« anarchie ») est particulièrement frappante : c'est le signe d'une morale encore largement corsetée, victorienne, qui préfère se référer aux traditions surannées, à l'héritage culturel plutôt que de prendre en compte les manifestations contemporaines.⁴²⁷

· l'encodage :

Nous avons déjà évoqué précédemment l'aspect de l'encodage des textes qui consiste dans l'art de manier le double sens afin d'échapper à la censure en vigueur dans le domaine de l'édition est-allemande. S'il est peu vraisemblable que les correcteurs se soient vraiment laissés bernés par le « langage des esclaves », il est probable qu'ils voyaient plusieurs avantages à la perpétuation de ce système. Ainsi les publications pouvaient-elles être retardées de plusieurs années sous prétexte d'ambiguïtés idéologiques, le délai permettant

⁴²⁵ Erich Honecker cité par Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR : Erweiterte Neuauflage*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000, p. 182. « Unsere DDR ist ein sauberer Staat. In ihr gibt es unverrückbare Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte. »

⁴²⁶ *Ibid.* : « spießbürgerlicher Skeptizismus ohne Ufer », « Verabsolutierung der Widersprüche, der Mißachtung der Dialektik der Entwicklung, konstruierte Konfliktsituationen, die in einen ausgedachten Rahmen gepreßt sind ».

⁴²⁷ *Ibid.* « *Das Pochen auf 'Saubereit' und 'gute Sitte', der Horror vor Erotik mit etwas weniger Tabus ('Pornographie') und Spontaneität ('Anarchie') ist besonders auffällig – Zeichen einer durchaus noch unbefreiten, viktorianischen Moral, die sich lieber am Althergebrachten, dem Kulturerbe, als an zeitgenössischen Erscheinungen orientierte.* »

d'en désamorcer le potentiel polémique, tout en préservant le rôle de soupape de sécurité qu'endossait la littérature dans un système aussi répressif. Et la menace de la censure poussait également les auteurs vers l'autocensure, une forme de mutilation intellectuelle particulièrement perverse. Enfin, l'efficacité de l'encodage dépendait entièrement de la capacité du lectorat à lire le texte entre les lignes et supposait donc un public averti, ce qui restreignait les risques encourus.

C'est sans doute pour cette raison que Günter Kunert, un grand utilisateur de la *Sklavensprache*, recourt autant aux mythes, en ce qu'ils font partie d'un héritage culturel partagé par le plus grand nombre : il s'assurait ainsi de la lisibilité de ses textes. Un des exemples les plus fréquemment cités de texte encodé est l'épigramme « Als unnötigen Luxus » (*DuG*) :

Als unnötigen Luxus Herzustellen verbot, was die Leute Lampen nennen, König Tharsos von Xantos, der Von Geburt Blinde.⁴²⁸

Sous le nom de König Tharsos von Xantos il faut lire bien sûr celui du Secrétaire général du Parti de l'époque, Walter Ulbricht, partisan d'une mise sous tutelle des arts au profit de la sphère politique et économique. La métaphore des lampes est particulièrement bien choisie en ce qu'elle renvoie à la lumière de l'intelligence qui faisait défaut à la classe dirigeante selon Kunert. Il est vrai que les mythes et leur réinterprétation offrent au poète des possibilités infinies en matière d'encodage. Il est à signaler qu'après la chute du socialisme est-allemand, il fait part de sa déception face à la disparition d'un lectorat actif, habitué à s'investir dans le processus de lecture pour reconstruire le sens d'un texte jamais donné immédiatement⁴²⁹. Ainsi, de même que la satire vit de ce qu'elle cherche à détruire, de même, cette poésie encodée suppose le système qu'elle conteste et meurt avec lui.

Cela dit, l'encodage n'est qu'un aspect de l'appropriation du matériau mythologique par Kunert, car, dans le cas contraire, ces motifs auraient disparu de son œuvre avec son départ de RDA en 1979 ou tout le moins après la disparition du bloc communiste. Son engagement dans une résistance intellectuelle ne se limite donc pas à la sphère politique, ce qui explique qu'il n'ait pas connu les mêmes difficultés de création que des auteurs comme Volker Braun et Heiner Müller à la chute du Mur.

· la revendication du plaisir :

Les déclarations du onzième rassemblement du comité central du SED nous permettent de saisir l'impact d'un texte tel que « Nausikaa I » (*WvS*), que nous avons étudié sous l'angle de l'invention narrative dans la partie 3.1.5.2., et de « Nausikaa II » (*WvS*), véritables hymnes à la sensualité et à la sexualité. D'autres textes témoignent de cet épanouissement sensuel qu'inspirent les motifs mythologiques grecs : « Landschaft » (*VdW*), « Wiener Hinterlassenschaft » (*WvS*), « März am Tauentzien » (*Bb*), « Mystifikation » (*Bb*)⁴³⁰.

La revendication du plaisir sexuel relève pratiquement d'un acte politique dans une société où le discours dominant rejette la libération sexuelle. Que l'on ne s'y trompe pas : les études menées dans le domaine montrent de manière incontestable que les habitants

⁴²⁸ Günter Kunert, « Als unnötigen Luxus », in : *Der ungebetene Gast*, op. cit., p. 75.

⁴²⁹ Günter Kunert, « Von der Antike eingeholt », in : *Mythen in nachmythischer Zeit*, op. cit., p. 228.

⁴³⁰ En ce qui concerne les deux derniers textes, les poèmes ayant été publiés après le passage de Kunert à l'Ouest, leur dimension érotique ne participe plus d'un mouvement de résistance à l'ordre, à la loi, mais prend un autre sens dans le processus de métamorphose de Berlin en ville agonisante. La sexualité dans *Berlin beizeiten* est teintée de violence et de vulgarité, et vient renforcer l'image d'un Berlin dégradé, avili, repoussant.

de RDA perdaient plus tôt leur virginité qu'à l'Ouest, qu'ils se mariaient plus jeunes, avaient plus d'enfants, mais aussi qu'ils étaient plus souvent infidèles et recouraient plus facilement au divorce⁴³¹.

[Les statistiques ; C. F.] semblent confirmer que l'ordre social avait des répercussions considérables sur le comportement au sein des relations de couple dans leurs manifestations concrètes. [...] Dans les niches de tendresse à l'intérieur de la dictature s'exprimait une cohésion sociale très intense. [...] En fin de compte, les représentations morales petites-bourgeoises du SED semblent ne plus avoir influencé les comportements au plus tard à partir des années soixante-dix et dans les années quatre-vingt.⁴³²

Si les textes kunertiens reflètent une réalité de la société est-allemande plutôt qu'ils n'y introduisent l'idée de liberté sexuelle, les citoyens de RDA étant particulièrement libérés en la matière, sans doute parce qu'il s'agissait là d'un des seuls espaces privés difficilement contrôlables par le régime, les poèmes ont le mérite de porter sur la place publique un sujet que les autorités préfèrent ignorer, révélant ainsi le décalage entre les citoyens de RDA et leurs dirigeants, attachés à des valeurs d'un autre âge. En s'attaquant à l'hypocrisie généralisée entraînée par le puritanisme exigé par la classe dirigeante, le recours aux mythes grecs se dévoile dans sa dimension autant revendicatrice que réaliste, dans la mesure où les motifs permettent de dépeindre un état de fait et possèdent dès lors la même fonction testimoniale que des documents historiques.

l'ironie :

Nous avons eu l'occasion dans les pages précédentes de traiter d'exemples d'ironie dans « Orpheus IV ». Dans les deux cas, il s'agissait de réutiliser des citations pour tourner en dérision la politique culturelle pro-classique et la politique tout court qui justifie des actes injustifiables sous le prétexte d'agir pour le bien du plus grand nombre. L'ironie au service de la résistance, ce n'est pas une nouveauté en littérature, qu'il nous suffise de penser aux exemples de Voltaire et de Montesquieu. L'intérêt de la démarche kunertienne consiste dans le fait de lutter contre l'idéologie avec ses propres armes en manipulant un discours manipulateur, en singeant un langage idéologiquement marqué pour en dévoiler l'inanité. Par ailleurs, en associant mythe et ironie, Kunert augmente encore l'efficacité de son discours antidoxique en dévoyant un univers structurant, avec ses codes et ses clichés – celui de la mythologie pour notre civilisation occidentale – afin de l'utiliser comme arme contre l'ordre établi. En même temps, l'ironie permet d'instaurer un rapport de distance avec le matériau mythologique qui n'est plus objet de croyance à une époque post-mythologique. Ainsi, puiser dans le réservoir des mythes grecs et bibliques ne signifie pas de la part du poète une fuite régressive dans un monde pré-moderne, celui-ci étant dépeint comme définitivement perdu. Seul le texte poétique en garde encore la trace, mais l'ironie lui donne un statut utopique qui empêche le propos de Kunert de tomber dans la simple

⁴³¹ Stefan Wolle, *Die heile Welt der Diktatur: Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1999, p. 172-173. Wolle se fonde sur l'étude de Konrad Weller *Das Sexuelle in der deutsch-deutschen Vereinigung: Resümee und Ausblick*, Leipzig, Forum Verlag, 1991.

⁴³² Id. « *[Die Statistiken ; C. F.] scheinen zu bestätigen, daß die Gesellschaftsordnung sich gravierend auf das Verhalten in konkreten Partnerschaftsbeziehungen auswirkte. [...] In den Kuschelecken der Diktatur gab es ein sehr intensives menschliches Miteinander. [...] Schließlich scheinen auch die kleinbürgerlichen Moralvorstellungen der SED wenigstens in den siebziger und achtziger Jahren das Verhalten nicht mehr beeinflußt zu haben.* »

célébration, qui serait quelque peu naïve et déconnectée du réel, de l'appréhension animiste du monde.

· l'humour :

L'étude partielle du poème « Orpheus IV » nous a également amenée à parler de l'humour dont sont empreints certains textes. « Salvator mundi » sous-titré « Florenz, Palazzo Pitti » nous montre que la résistance kunertienne dépasse largement le cadre de la critique politique du système hyper-répressif est-allemand. Le discours sur le mythe est en effet souvent dirigé contre une autre manifestation du théique, la religion. Il ne s'agit pas pour nous d'émettre un quelconque jugement de valeur à l'encontre du discours religieux. Nous pensons cependant, et nous partageons en cela l'avis de Julia Kristeva, que la religion est une des manifestations de la loi dans une société donnée en ce qu'elle a de structurant, ne serait-ce que par les rituels qu'elle impose à la communauté de ses fidèles. Kunert prend le parti de résister au discours religieux en tant que représentation d'une autorité.

**1 Ja ich weiß wie man emporsteigt Ist ja auch die Haltung unbequem und ohne
Nägel auf Dauer unmöglich dieser Kopfschmuck 5 verursacht Blessuren später
Gemälde Nur die Übersicht ist besser und so sehe ich jetzt mein Publikum
wie erlöst aufspringen 10 und durch die Türen hinaus und sich in die Ärmel
unterschiedlicher Bemäntelungen stürzen und frage Die verschwindenden Väter
vergeblich warum sie mich jetzt schon 15 verlassen ehe noch Zeitwende und
Zweifel beginnen**⁴³³

Ce texte d'un humour grinçant adopte le point de vue du Christ bénissant le monde du tableau *Salvator mundi* de Fra Bartolomeo exposé à Florence au palais Pitti, comme nous l'indique le titre. Dans un mouvement iconoclaste qui ne manque pas de violence malgré l'humour qui est à l'œuvre, la religion se voit dépouillée de toute sacralité et réduite à un spectacle inspirant le plus grand ennui à un public qui se détourne de ses anciennes croyances. Si le vers liminaire du poème laisse encore planer le doute sur la puissance de la religion à travers l'idée de l'omniscience du Sauveur, notamment en ce qui concerne l'aspect métaphysique de l'Ascension, le vers 2 vient détruire brutalement cette apparente glorification en soulignant le ridicule de la posture affectée du Christ, le pied sur un repose-pied, le bras droit relevé bénissant le monde, la tête penchée vers le bas dans la direction opposée au mouvement de son corps. Le vers 4 poursuit le démantèlement du sacré en jouant avec le sens de l'adjectif « impossible », qui renvoie au caractère improbable de la posture divine et, dans un sens plus trivial et péjoratif, à l'auréole encombrante qui nimbe la tête du Christ. Le sujet du tableau n'est bien évidemment pas choisi par hasard : le genre pictural du *Salvator mundi* représente la portée eschatologique de la domination terrestre du Christ et souligne les aspects temporel et spirituel du pouvoir du christianisme. Ainsi, le poème ne vise pas la parodie d'une peinture précise ou d'un genre pictural mais tourne en dérision les enseignements fondamentaux de l'Église chrétienne que sont les étapes de la Passion avec la crucifixion (v. 3 à 5), l'Ascension (v. 1), la trahison des hommes et de Dieu abandonnant le Christ à son sort (v. 13) ainsi que le dogme de l'omniscience divine (v. 1 et v. 6 à 9).

Si ce poème particulier semble attaquer de front le contenu des enseignements de la foi chrétienne, la plupart des autres poèmes kunertiens sur la religion se lisent avant tout comme autant de constats de la disparition de la religion dans notre société, notamment à travers la métaphore récurrente de l'abandon de Dieu, de son absence. Ce fait, ainsi que les

⁴³³ Günter Kunert, « *Salvator mundi: Florenz, Palazzo Pitti* », in : *Berlin beizeiten*, op. cit., 1987, p. 92.

nombreuses prises de position du poète indiquant qu'il regrette la disparition de la religion en tant que manifestation de la richesse de l'imaginaire humain, nous montre que la résistance ne se résume pas à un rejet pur et simple du discours religieux. En tant que spiritualité essentielle au bon équilibre de l'être humain, autrement dit dans la dimension mythologique du discours religieux, dimension pulsionnelle selon Julia Kristeva, la disparition de la religion est désignée comme une perte immense pour le genre humain. Kunert ne s'attaque à la religion qu'en tant que manifestation du théique, c'est-à-dire lorsqu'elle tente d'imposer une vision particulière du monde comme une vérité globale, valable pour tous et intouchable. Le poème cité souligne ainsi à la fois le ridicule de la revendication d'omniscience du christianisme et, à travers l'image de la fuite lâche des visiteurs désintéressés, l'incapacité de l'homme moderne à faire travailler son imaginaire, à relever le défi de la Culture.

le grotesque :

Cet élément est moins présent dans la poésie kunertienne, mais il prend tout de même une place importante. Le grotesque, qui correspond souvent chez le poète au moment où l'humour devient arme de résistance, se teinte parfois de vulgarité, sans toutefois atteindre la trivialité des textes de Karl Mickel. Dans « Salvator mundi », le grotesque reste encore atténué, alors qu'il irradie un texte comme « Mystifikation⁴³⁴ ». Si les cibles divergent, les textes se rejoignent dans la volonté de fouler aux pieds les valeurs structurantes de la société occidentale, comme le rationalisme (« Athene fortzeugend Verhängnis » (Bb)), l'homme en tant qu'être civilisé (« Todesferne Elegie » (Av), « Götterdämmerung » (S), « Mystifikation » (Bb), « Totenbeschwörung » (Bb)), enfin l'artiste, le je poétique lui-même (« Spiegelblick » (IwF)), « Orpheus II » (WvS)). C'est pourquoi l'homme apparaît maintes fois sous les traits grotesques d'un personnage mythologique avili (comme dans « Totenbeschwörung », « Mystifikation » et « Spiegelblick ») voire d'un animal mythologique monstrueux. Le bestiaire kunertien est des plus variés : le minotaure y côtoie le basilic, les Ménades, les Érinyes, une harpie de la censure est-allemande, des Méduse et gorgones à profusion sans oublier le serpent biblique de la surconsommation moderne⁴³⁵. La désacralisation n'épargne aucun sujet, encore moins tout sujet surmédiatisé dans un but de récupération idéologique, comme c'est le cas avec l'héroïsation des acteurs de la conquête spatiale, auquel s'attaque par exemple le texte « Zum Start der 'Columbia' » (S).

Le but encore une fois n'est pas de révolutionner un monde atteint de démence, mais de constater l'avilissement d'une civilisation qui se rengorge de progrès technique et se dit la plus éclairée de toute l'Histoire de l'humanité, de secouer les fondations d'une société perçue comme défailante. Dans cette perspective, la représentation des hommes en monstres n'est autre qu'une façon de matérialiser l'erreur des idéologies politiques et sociales actuelles, que ce soit dans les anciens blocs de l'Ouest ou de l'Est, que l'homme moderne érige en valeurs absolues, signant lui-même sa condamnation. C'est exactement le sens du poème « Entdeckung » (S) dont nous retranscrivons les strophes 1 à 3 :

Das Gesicht der Macht Gleicht der etruskischen Gorgo es lacht und bleckt die Zunge während wir sterben. Vorher jedoch schien es anders: Besorgt über unsere Gebrechlichkeit und unsere Ängste. Es beugte sich über uns mit den

⁴³⁴ Günter Kunert, « Mystifikation », in : *Berlin beizeiten*, op. cit., p. 21.

⁴³⁵ Respectivement dans les textes « Klassisches Experiment » (S), « Der Basilisk » (VdW), « Orpheus IV » (WvS), « Père Lachaise » (S), « Bitte » (Av), « Medusa » (IwF), « Entdeckung » (S) et « Aufbruch eines bedeutenden Tieres » (VdW).

Zügen des Heiligen das Schwert gezogen um den Mantel zu teilen (unseren eigenen wie wir merkten) und stieß uns die Klinge für alle Zeiten ins Gedärm

436

- le rejet de la société de consommation :

Si la résistance à l'égard de l'idéologie du « socialisme réellement existant » concerne nombre de textes poétiques, elle se généralise par endroits en rejet de la vie moderne en tant que culture de masse. Cette critique s'intensifie au cours des recueils pour supplanter la première à partir du recueil *Stilleben*, fait qui n'est guère surprenant si l'on prend en compte le départ de Kunert à l'Ouest en 1979. Des textes comme « Totenbeschwörung » et « Vom Land » publiés dans *Berlin beizeiten* sont emblématiques de son aversion pour les phénomènes de massification et d'uniformisation de l'individu, qu'il considère comme des corollaires de la société moderne. On reconnaît en cela l'influence du philosophe Herbert Marcuse, qui, dans son *Homme unidimensionnel* (1965), mettait en garde contre l'organisation de tous les domaines de la société selon le principe de la productivité matérielle. Selon Marcuse, l'individu se tourne alors vers des modes de vie uniformes et non contestataires. En précurseur du mouvement de mai 68, il défend l'éclosion des désirs dans une société qu'il dit aliénée par le travail et par l'avènement de technologies nouvelles. Tandis que Freud considère la réalité comme le principe nécessaire permettant la sublimation de désirs primitifs, problématiques car asociaux, Marcuse dénonce l'inhumanité du principe de réalité répressif qui n'est que le principe de réalité de la société en place, c'est-à-dire idéologique et relatif. La démocratie n'apporte donc selon lui que l'illusion de la liberté individuelle et, en émoussant les différences, se montre tout aussi aliénante que les systèmes autoritaires. Kunert rejoint la pensée marcusienne au niveau de la défense du principe de plaisir et de la critique de la réification des relations sociales et de leur massification, mais il considère ce dernier point comme une manifestation de l'époque moderne en général, non comme le seul effet de la démocratie occidentale.

- la pensée prélogique :

Nous avons détaillé précédemment la conception d'une conscience prélogique, que Kunert oppose à la pensée rationnelle et dont il fait l'objet de la quête du texte poétique. Ce mode global d'appréhension du monde, qui admet l'intuition et la naïveté, est selon lui caractéristique des peuples premiers ainsi que des enfants. Le réalisme réactif qui découle de cette approche du réel, que nous avons exposé plus haut, nous paraît entrer dans le cadre de ce que Julia Kristeva décrit comme l'introduction du flot sémiotique, pulsionnel, dans l'ordre symbolique, social, dont fait partie le langage. L'art du réalisme socialiste serait à placer du côté du thétique, du symbolique, encore désigné comme doxique par Kristeva, en ce qu'il est idéologiquement marqué et qu'il ne laisse pas place à l'intuition, au refoulé, à l'inconscient : tout y prend un sens démonstratif par rapport à l'idéologie qui le sous-tend. L'art socialiste ignore en quelque sorte la source pulsionnelle pour s'hypostasier comme vérité, comme dogme. En s'appuyant dans sa poétique sur la polysémie du mythe, en introduisant dans ses textes une pensée prélogique et en redéfinissant un réalisme intuitif, Kunert se détache totalement du réalisme socialiste au service de la doxa et, à notre sens, développe un langage poétique moderne qui met en péril l'ordre symbolique, avec les réserves que nous avons pu émettre au sujet de la concrétisation de cette mise en péril. Mais il s'agit là d'une autre question, celle des limites de l'art engagé. En effet, si la poétique kunertienne s'était voulue révolutionnaire, avec des objectifs politiques concrets, n'aurait-elle pas fait partie de cet ordre symbolique qu'elle souhaite combattre ?

⁴³⁶ Id., « Entdeckung », in : *Stilleben*, op. cit., p. 74.

3.2.3.3. « Totenbeschwörung » : l'échec de la résistance par le mythe ?

1 Die wüsten Städte wurden zahm Geometrie versargt ihr Sein / Untaten bilden den Ausdruck betonierter Depression / Dicht bewohnt 5 weist die Stadt Leere vor / Scheinfülle motorisierter Unrast / vom Abend wie vom Bordstein abrupt gestillt / Erstarrt Metall / Vorgeblich Kraft des Einzelnen / sein ungewußtes Nessuskleid 10 daran er ständig stirbt / Wir unterwegs epigonal Den Meeresrhythmen folgend zwifach des Tags / steigend und verebbend / Hin über Köpfe von Eingheimten oder unter ihren Füßen durch / 15 im tiefsten Grund durch hallende Kavernen Station für Station / Pythia berentet gebeugt über Zigarettenqualm / Schicksals- Verkündigung durch Sichtlichkeit / Verlumpt 20 und leidenskrumm durch eine dafür ursächliche Chronik / Nachts lassen sich die Götter nieder im Staub unterirdischer Passagen / müde vom Fusel und von der Endepoche / 25 zeitungspapierbedeckt harrend Auroras und entgegen der Invasion von Kentaurenherden / Stampede über sie hinweg in die Büros / Solche Nächte sind jetzt traumlos / betäubt bestäubt mit einem pulvrigen Bezug / 30 von Maschinen immer wieder aufgewirbelt und wieder zusammengekehrt in gewinnlosem Spiel / O Staub / unfaßliche Masse der schon Troja erlag / Hotels Kaufhäuser Bahnhöfe Parkplätze und 35 Pissoirs / Vergraute schöne Helena / Ohne Aussicht Auf Wiederbelebung / auf Rückkehr Schliemanns oder daß einer wie er trostvoll unser unerbauliches Trümmerstückwerk / das zunehmend Vergängliche vor 40 den staunenden Augen von Nachwelt auferstehen ließe im

437

fahlen Glanz sinnloser Gerechtigkeit

Nous souhaitons terminer l'analyse de la fonction des mythes dans l'œuvre poétique kunertienne par l'étude du poème « Totenbeschwörung » qui nous semble capital à plus d'un titre pour notre réflexion. Ce texte repose sur la technique que nous avons appelée « patchwork », qui consiste à accoler des éléments mythologiques disparates en en soulignant l'hétérogénéité. Ce procédé, poussé dans ses manifestations extrêmes, est typique de l'esthétique postmoderne qui perçoit le réel comme un ensemble de phénomènes inconciliables. Remarquons d'ores et déjà que la technique du « patchwork » est ancienne chez Kunert : elle est à l'œuvre dès le recueil *Verkündigung des Wetters* (1966) dans les poèmes « Geschichte », « Landschaft » et « Aufbruch eines bedeutenden Tieres », avant de revenir dans « Wunder erleiden » (*Im weiteren Fortgang*, 1974), dans « Biblische Geschichte » (*Unterwegs nach Utopia*, 1977) jusqu'à « Totenbeschwörung » dans son dernier recueil avant la chute du Mur, *Berlin beizeiten*. L'agencement parataxique de métaphores n'est sans doute pas l'apanage de la postmodernité, il caractérise déjà la modernité poétique qu'Hugo Friedrich propose de faire remonter à Baudelaire, mais c'est la banalisation du procédé qui est typique du postmoderne. C'est pourquoi nous pensons que cette qualification convient effectivement à la technique du patchwork.

Dans un premier temps de son utilisation, jusqu'au départ de Kunert en Allemagne de l'Ouest, on peut penser que ce procédé témoigne de la dimension moderne de son écriture poétique, qui entre alors en résistance contre le principe de linéarité, l'un des préceptes fondamentaux du réalisme socialiste. La linéarité littéraire définie par le réalisme socialiste renvoie non seulement à l'idée d'une progression temporelle constante vers un avenir meilleur dans une dynamique de progrès, principe valable également dans le domaine

⁴³⁷ Günter Kunert, « Totenbeschwörung », in : *Berlin beizeiten*, op. cit., p. 42.

historique, mais aussi à une forme de pensée logique, causale, qui veut qu'une action entraîne une ou plusieurs conséquences dans une visée de démonstration. Le hasard, l'incongru, le fragment n'ont pas leur place dans une telle conception de la littérature. Dans les années quatre-vingt, le patchwork prend selon nous un autre sens : il reflète une vision désenchantée d'un monde en train de se disloquer. L'éclatement des motifs renvoie à la fragmentation du réel, qui bannit toute idée de cohérence. La banalisation du procédé montre par ailleurs que cette conception d'un monde fragmenté est une idée intégrée depuis longtemps, acceptée avec une certaine fatalité. Nous verrons plus tard qu'Uwe Kolbe recourt également à l'éclatement des myèmes pour traduire l'impression de chaos que livre l'expérience de la réalité.

Dès le premier regard jeté sur le texte, on s'aperçoit que le principe de l'hétérogénéité est exhibé au moyen des barres obliques disséminées dans le texte. Le patchwork ne concerne donc pas uniquement les myèmes, il s'étend à l'ensemble des métaphores poétiques séparées les unes des autres comme autant de visions isolées. Le texte se trouve visuellement balafré, entaillé par les marqueurs typographiques, suggérant la cruauté du monde postindustriel marqué par un isolement croissant, non seulement des personnes mais aussi des différentes sciences cognitives, ce qui entraîne une vision appauvrie du réel. Ainsi, dès la première strophe, l'image de la « géométrie » comme « tombe de l'être » des villes modernes (v. 1 et 2) ne se résume pas à souligner les conséquences déshumanisantes de l'urbanisation moderne ; elle est à comprendre comme une critique de la pensée rationaliste dominante qui divise le réel en catégories pour le comprendre, au risque de ne pas saisir son essence. Un nihilisme extrême car ultime s'élève de l'image antinomique d'une ville densément peuplée mais vide, que vient renforcer le terme de « profusion apparente » (« Scheinfülle », v. 5). À l'instar des hommes, les villes ont perdu leur individualité en se soumettant au principe de la fonctionnalité, d'où l'idée que le béton est devenu leur tombe. La fin de la strophe nomme l'un des grands fléaux de l'homme moderne : sa soumission totale aux exigences de la technique, qui se traduit dans la métaphore de la voiture comme robe de Nessus de l'individu, qui fait du véhicule le prolongement du corps humain. L'autonomie de la technologie, qui pose cette dernière comme fin en soi au lieu d'en faire un moyen au service de l'homme, a définitivement entraîné la déshumanisation de la civilisation. L'allitération en [ft] (« standig stirbt ») souligne, par la répétition de la sonorité, l'enfermement de l'être humain dans son attitude fatale.

La deuxième strophe dévoile l'ampleur du mouvement de régression enclenché par une civilisation qui se considère orgueilleusement comme l'apogée de l'évolution historique. En effet, les citoyens semblent suivre par leurs allées et venues biquotidiennes le rythme ascendant et descendant de la mer, reliée ainsi à la sphère du sémiotique. Eux qui pensaient s'être affranchis définitivement du déterminisme mythologique depuis leur conversion au rationalisme construisent en réalité leur vie sur des principes thétiques arbitraires, comme

le sont les pulsions. Kunert propose une définition semblable de l'Histoire qu'il voit comme une construction artificielle projetant un sens illusoire sur ce qui n'est qu'une série de hasards insignifiants. « Totenbeschwörung » nous dit qu'avec l'abandon du mythologique commence la véritable aliénation de l'homme, qui se soumet à de nouvelles divinités bien plus dangereuses pour lui. Le néologisme « Eingeheimten » (v. 14) dévoile justement cette aliénation en suggérant d'abord l'étrangeté à soi et en soulignant l'aspect contraint, déterminé de cette nouvelle définition de l'être humain par la dimension passive que suggère la substantivation du participe II « eingeheimt », inventé, qui signifierait « mis de force dans un foyer ». La vie citadine elle-même se révèle aliénante comme on peut le lire par exemple dans la dénonciation de l'illusion du principe de binarité. Ainsi, le mouvement vital des citadins repose sur l'alternance entre haut et bas (v. 12-14). Or, il ne s'agit que de l'inlassable répétition d'un même rituel, qui suppose l'absence de choix et qui ôte à la condition humaine toute espèce de liberté d'autodétermination, ce qu'exprime au vers 16 la reprise anaphorique du terme de « station » (« Station für Station »).

La strophe suivante poursuit le mouvement de re-mythisation de la ville moderne mis en branle à la fin de la première strophe. Ce procédé est par ailleurs repris dans l'ensemble du recueil *Berlin beizeiten*, le je poétique établissant sans cesse des correspondances entre le monde antique et l'époque contemporaine. Il est intéressant de voir que le texte procède au vieillissement et à l'avalissement systématique des figures mythologiques incrustées dans le monde réel. Il s'agit à la fois de montrer le dépérissement de l'imaginaire humain et d'instaurer une distance ironique avec le matériau mythologique, afin de suggérer le caractère utopique d'un retour aux modes de pensée antiques. En effet, faire vieillir les personnages mythologiques n'est pas anodin. Hans Blumenberg rappelle que l'atemporalité des dieux, leur absence d'histoire personnelle correspond à la particularité qu'a le mythe d'être anthropomorphe mais pas anthropocentrique. Les dieux ressemblent aux hommes mais ne partagent pas leurs souffrances, leur angoisse devant la mort.

C'est justement parce que la fonction du mythe est centrée sur la sécurité du monde des humains que le complexe de ses figures et histoires n'est pas anthropocentrique. Le fait que l'homme puisse profiter de ce système est toujours relayé de manière diverse par la qualité du monde, qui est le sujet du mythe.⁴³⁸

Dans la quatrième strophe se poursuit la re-mythisation ironique du monde actuel. Encore une fois est soulignée la régression que signifie la domination de la pensée rationaliste et instrumentale dans la métaphore animalisant les jeunes cadres dynamiques sous les traits d'une horde de centaures. La violence des scènes suggérées, par exemple à travers la clochardisation des dieux païens presque piétinés par les sabots des centaures, renvoie au désenchantement du monde moderne qui, en bannissant l'imaginaire, se condamne à la cruauté d'un monde indifférent et arbitraire. Commence alors ce que nous appelons l'échec du mythe, qui, en disparaissant, enferme l'homme dans une spirale de la stérilité, comme on le voit à l'image de la poussière soulevée puis rassemblée dans un ballet incessant. Selon nous, la poésie kunertienne, en reflétant la répétition stérile des actions humaines, devient elle-même victime d'un processus de ressassement mortifère. Ainsi, l'image de la poussière, leitmotiv de son œuvre suggérant la réification des relations sociales et la stagnation d'un

⁴³⁸ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Sonderausgabe 1996, p. 152.* « Gerade weil die Funktion des Mythos auf die Weltsicherheit des Menschen zentriert ist, ist der Komplex seiner Gestalten und Geschichten nicht anthropozentrisch. Die Nutznießerschaft des Menschen ist immer vielfach vermittelt über die Qualität der Welt, die das Thema des Mythos ist. »

monde agonisant, figure déjà dans le texte « Orpheus III » du recueil *Warnung vor Spiegeln* de 1970.

Mais revenons d'abord à la cinquième strophe qui clôt le poème « Totenbeschwörung ». On remarque à nouveau une proximité thématique avec d'autres textes faisant de Berlin une nécropole pour archéologues comme « Berliner August » (*Bb*), « Trödelkeller » (*Bb*) et bien sûr « Mein Troja » (*S*), qui joue également sur la comparaison avec Troie. Le vers 34 rappelle particulièrement ce dernier poème avec la reprise de la technique d'accumulation parataxique de substantifs évoquant des bâtiments ou lieux urbains. La référence à Heinrich Schliemann, archéologue découvreur de Troie et de Mycènes est intéressante car elle révèle quelle devrait être le sens de la fonction messianique à l'époque contemporaine : celle de débarrasser les strates historiques de leur couche de poussière pour observer la stagnation du monde et pouvoir en tirer des conséquences sur l'illusion qu'a l'homme de progresser dans l'Histoire. À partir du recueil *Berlin beizeiten*, le je poétique se comprend comme un archéologue et paléontologue qui cherche à faire parler la pierre, à la transformer en outil cognitif. La préhistoire et la science de la paléontologie remplacent désormais la pensée téléologique et la théorie de l'évolution. Dans un mouvement spéculaire, le poème se révèle comme une « œuvre en ruines dépourvue de morale » (« unerbauliches Trümmerstückwerk »), qui rappelle son éclatement en fragments hétéroclites et souligne son incapacité à ressouder le monde, à lui redonner une cohérence, et à se faire entendre des hommes en jouant sur le double sens de l'adjectif « édifiant ». L'interdiction de véhiculer une morale ou une utopie que Kunert impose au poème pour le protéger de la manipulation idéologique le condamne en même temps à l'inefficacité. Cela dit, le recueil *Berlin beizeiten* ne se clôt pas encore sur la résignation face à l'échec de la poésie. Si le poème ne transporte plus de contenu utopique, il porte dans son existence même l'espoir utopique d'une prise de conscience par l'humanité du chemin fatal emprunté. Aussi, si tout élan vital a disparu du monde, l'acte d'écrire demeure encore productif. La résistance se poursuit donc comme le montre les derniers vers du poème « Reminiszenz » sur lequel s'achève le recueil, « heb deine Hand und schreib: Wir leben.⁴³⁹ ». Mais, de façon symptomatique, ce texte ne comporte pas de motif mythologique.

Il nous semble que l'on peut poser la question du ressassement dans les textes développant des motifs mythologiques postérieurs au recueil *Berlin beizeiten*. Nous ne voulons absolument pas remettre en cause ses qualités esthétiques et réflexives, seulement souligner le caractère obsessionnel des thèmes abordés, parmi lesquels la fin des temps, la stagnation mortifère de l'Histoire, la fragmentation du réel, l'isolement du je poétique et l'inutilité de la parole poétique. Si nous prenons par exemple le titre du dernier poème du recueil *So und nicht anders* publié en 2002, « Menetekel », nous remarquons que ce terme revient régulièrement sous sa plume depuis *Stilleben*, où figure d'ailleurs un autre poème ayant le même titre. Le dernier « Menetekel » rappelle la conception d'une Histoire fondée sur une succession de crimes que thématise déjà « Wunder erleiden » (*Im weiteren Fortgang*, 1974) et la fonction prophétique de la parole poétique :

Sterne droben. Und an Jacken genäht. Die Geschichte ein Mordfall. Lamento der Täter. Die Armbanduhr zeigt: Ein Jahrtausend vergeht. Und Söhne werden wie ihre Väter. [...] Die Schrift an der Wand, das Gedicht verrät, die Zukunft wird

⁴³⁹ Günter Kunert, « Reminiszenz », in : *Berlin beizeiten*, op. cit., p. 117.

440

keinen verschonen. Zwerghafte Boten der Finsternis zeichnen unsichtbare

441

Menetekel auf einen himmlischen Hintergrund

Par ailleurs, l'étude de la figure d'Icare, qui reflète l'évolution de la poétologie kunertienne depuis les années soixante, montre la progression de l'amertume du je poétique qui semble avoir perdu ses dernières illusions sur le genre humain. Il est intéressant de rappeler que la figure icarienne finit par disparaître de l'œuvre lyrique au cours des années quatre-vingt au profit d'un intérêt accru pour le personnage de la prophétesse Cassandre, condamnée à prêcher le vrai sans jamais être crue : une figure d'identification évidente dans le cadre du cheminement vers une poésie apocalyptique. Mais Icare, évoqué aussi par Wolf Biermann, reste la figure mythologique de prédilection de Günter Kunert comme l'atteste sa réémergence dans les recueils tardifs *Fremd daheim* (1990) et *Mein Golem* (1996). Dans « Eintagsfliegen » (*Fd*), l'observation au microscope de dépouilles de mouches comme vidées de toute substance éveille chez le je poétique l'impression lancinante d'un manque, qui se traduit physiquement par la sensation d'avoir été amputé d'une aile dans le dos (v. 5 à 8) :

[...] Und wie den Schmerz eines Mangels spürst du am eigenen Schulterblatt

442

den ausgerissenen Flügel.

Ces vers semblent poser le constat amer d'une humanité dont la société postindustrielle a extirpé tout rêve, tout idéal, pour ne laisser dans son sillage qu'une carcasse creuse, dépouillée de toute transcendance. Finalement, dans « Ikarus neuerlich » (*MG*), Icare retrouve ses lettres de noblesse en redevenant le symbole d'une aspiration utopique synonyme de liberté (v. 1 et 2) :

443

Da treibt er hin geschwind geflügelt durch den Äther.

Mais il ne représente plus désormais l'humanité à la recherche d'un idéal, l'écart s'est définitivement creusé entre les hommes vils et mesquins, préoccupés uniquement de la satisfaction de besoins matériels, et le héros plein d'espoir et de curiosité tourné vers le ciel, l'espace du rêve et de l'immatériel, de la légèreté, au point d'en faire deux concepts antinomiques (v. 3 à la fin) :

Den stürzen Neider, die sich Götter nennen, wer so hoch steigt. Wir andern ziehen unsre Schleimspur unten und samen ab und zu und ernten Unrat. Dem Himmel hingegeben er erfreut uns durch sein Ende elend.

Günter Kunert semble donc revenir dans ses écrits tardifs sur sa conception négative d'une utopie comme source de fanatisme et de mensonges, point de vue qu'il défend dans les années soixante-dix et quatre-vingt suite à la forte déception qu'avait provoqué chez lui le socialisme réellement existant. Mais la réhabilitation de l'utopie poétique ne va pas de pair avec celle de l'homme, dont la nature apparaît comme fondamentalement mauvaise, vision que l'on pourrait qualifier d'anti-rousseauiste, l'humanité dévoilant son essence nuisible à l'aube du troisième millénaire. Il ne s'agit pas, dans l'image des limaces, de suggérer

⁴⁴⁰ Id., « Menetekel », in : *So und nicht anders: Ausgewählte und neue Gedichte, München, Wien, Hanser Verlag, 2002, p.*

164.

⁴⁴¹ Id., « Sommergäste », in : *Berlin beizeiten, op. cit., p. 64.*

⁴⁴² Id., « Eintagsfliegen », in : *Fremd daheim: Gedichte, München, Wien, Hanser Verlag, 1990, p. 62.*

⁴⁴³ Id., « Ikarus Neuerlich », in : *Mein Golem: Gedichte, München, Wien, Hanser Verlag, 1996, p. 36.*

simplement l'animalité de l'homme, même s'il paraît effectivement dans un premier temps tourné vers l'assouvissement de ses besoins immédiats. En effet, l'homme se distingue de l'animal en ce qu'il précipite lui-même sa propre perte, révélant une propension à l'autodestruction totalement illogique et antinaturelle dont il n'est pas conscient, aveuglé par le sentiment de sa supériorité sur les autres êtres vivants. C'est ainsi que l'homme-dieu, bercé de l'illusion de sa toute-puissance, se condamne lui-même à une existence stérile, affichant au grand jour sa bêtise et sa vanité dans la joie qu'il ressent à détruire, comme le souligne la fin du poème avec une ironie tragique.

À la lecture des recueils *Fremd daheim*, *Mein Golem*, *Nacht Vorstellung* publiés dans les années quatre-vingt-dix, il semble que le ton de la résignation et de l'amertume progressent face à la déception du je poétique qui constate que l'humanité est incapable de s'amender. Reste toujours l'acte de création poétique lui-même comme ultime réponse à la déliquescence du monde. Ces observations nous laissent penser que le traitement des motifs mythologiques chez Kunert débouche en fin de compte sur un ressassement réflexif, non au niveau de la création formelle, mais en ce qui concerne le renouvellement du regard que le je poétique porte sur le monde. Nous insistons sur le fait que nous ne parlons pas de la poésie kunertienne dans son ensemble. Mais au niveau des textes à motifs mythologiques, il nous semble que le mythe n'est plus porteur d'un élan productif tel qu'il a pu l'être dans le passage d'une poésie didactique à une poésie « anthropologique », puis du regard « morphologique » au regard « apocalyptique ». Nous préférons toutefois poser cette observation comme une hypothèse plus que comme une assertion, car elle exige une analyse beaucoup plus approfondie des recueils postérieurs à *Berlin beizeiten* que celle que nous pouvons proposer pour l'instant. Il faudrait par exemple prendre en compte les dix recueils de poèmes publiés ces huit dernières années pour pouvoir mettre en perspective ce ressassement des motifs mythologiques que nous notons pour les recueils des années quatre-vingt-dix. Ces recherches dépassant le cadre de notre réflexion sur la poésie de RDA proprement dite, nous avons pris le parti de ne pas les intégrer à notre étude. En effet, après 1989, et *a fortiori* à la fin des années quatre-vingt-dix, le concept de poésie est-allemande devient problématique, il faut lui substituer selon nous le concept d'une poésie de bilan dans le contexte de la réunification.

3.3. Conclusion

Qu'on nous permette avant toute chose de souligner combien il est difficile de ne pas s'égarer dans l'écheveau complexe que forment les multiples rééditions des recueils de Kunert, entre les ouvrages publiés à l'Est et ceux publiés à l'Ouest qui ne se correspondent pas en tout point, les compilations successives rassemblant deux à trois recueils ou des extraits de l'ensemble des recueils... Étant donné le caractère extrêmement prolifique de la création kunertienne, avec près d'une quarantaine de recueils poétiques publiés à ce jour, sans compter les romans, pièces radiophoniques et autres recueils mêlant essais, poèmes et nouvelles, on comprend que la traversée de cette œuvre considérable puisse poser quelques problèmes d'orientation au chercheur.

Nous nous sommes attachée à réfléchir aux formes d'intégration des motifs mythologiques, puis aux implications poétologiques du recours aux mythes, dans la perspective d'une résistance aux différentes formes que peut prendre l'autorité thétique dans notre civilisation postindustrielle. Nous avons fait le choix de ne pas analyser

individuellement chaque figure mythologique employée, dans la mesure où ce travail a fait l'objet d'une étude approfondie par Marie-Hélène Quéval dans son article « Sisyphe ou La réception de l'Antiquité dans l'œuvre de Günter Kunert », que nous avons eu l'occasion de citer à plusieurs reprises dans ce travail.

Au cours de nos recherches, nous nous sommes aperçue du fait que Günter Kunert procède à une intellectualisation du matériau mythologique, dans le sens où il l'intègre dans une démarche réflexive de type philosophique ayant un objectif cognitif. Cette intellectualisation se marque également au niveau formel dans le recours fréquent à l'analogie, qui se fonde sur un rapprochement de type logique entre un phénomène du réel et un élément mythologique, à la comparaison, à l'association d'idées, à l'illustration, autant de procédés qui concourent à faciliter au lecteur la compréhension des rapports établis entre les motifs mythologiques et le réel. La banalité fréquente des rapprochements effectués participe également de cette démarche qui évite volontairement l'hermétisme malgré la complexité de certaines formules, afin de préserver un contact jugé essentiel avec le lecteur. Cela nous porte à dire que, s'il est évident que le poème kunertien perd à partir du milieu des années soixante sa fonction didactique, jugée idéologique, et son ton démonstratif, que l'utilité même du genre poétique est remise en question, il n'en demeure pas moins une volonté d'intégrer le lecteur dans une démarche de réflexion sur le monde qui l'entoure. En ce sens, il nous semble que la poésie de Kunert lance sans cesse un défi intellectuel au lecteur et qu'elle est porteuse d'une gravité de ton qui le pousse à dépasser le stade du simple plaisir procuré par la lecture.

En outre, nous avons voulu montrer que Günter Kunert utilise l'ensemble de la gamme des pratiques transtextuelles telles que Gérard Genette les a définies et, comme le remarque Hélène Boursicaut⁴⁴⁴, qu'il va jusqu'à dépasser ces catégories, notamment par la citation directe de noms d'auteurs avec lesquels il converse par le biais du texte, mettant ainsi en abyme le principe même de l'intertextualité. La conception de la littérature qui se dégage de cet usage de la transtextualité est celle d'une littérature considérée dans sa globalité, s'enrichissant sans cesse de nouvelles œuvres et étendant son réseau à l'infini. Les notions d'espace et de réseau se substituent à la vision diachronique d'une Histoire littéraire se découpant en époques successives. On comprend l'intérêt qu'a suscité chez Kunert un élément tel que le mythe, capable de jouer à plusieurs niveaux de transtextualité : l'hypertextualité avec l'imitation de la parabole (« Wie ich ein Fisch wurde »), l'intratextualité avec les variations sur Icare, Sisyphe, enfin l'intertextualité avec la référence, souvent vague, aux multiples versions d'un mythe par simple mention d'un nom mythologique par exemple. Le mythe constitue dans cette perspective un terrain de jeu de choix pour proposer une réflexion sur le phénomène littéraire de la transtextualité. À travers le recours au mythe, Kunert nous livre ainsi sa vision de la littérature comme une bibliothèque se renouvelant sans cesse et dans laquelle toutes les œuvres se valent, toute idée de hiérarchie se trouve alors bannie pour laisser la place à un dialogue infini entre les œuvres. S'il est vrai que Kunert affiche à l'occasion des préférences pour tel ou tel auteur, son œuvre n'en délivre pas moins un message d'ouverture qui entre en contradiction avec le concept d'héritage culturel choisi prévalant en RDA. C'est ainsi que son plaidoyer en faveur de la musique populaire⁴⁴⁵, du kitsch⁴⁴⁶, ses références par transtextualité au cinéma⁴⁴⁷ ainsi qu'à des sous-genres

⁴⁴⁴ Hélène Boursicaut, « Jeux de miroir : quelques remarques sur l'intertextualité chez Günter Kunert », in : *Lectures d'une œuvre : Günter Kunert, op. cit.*, p. 94.

⁴⁴⁵ Cf « Orpheus IV et VI » in : *Warnung vor Spiegeln, op. cit.*, p. 34 et 36 ; « Ich möchte so gern Dave Dudley hör'n » et « ... doch AFN ist weit » in : *Verspätete Monologe, op. cit.*, p. 66 et 67.

⁴⁴⁶ Cf « Kitsch I » in : *Verspätete Monologe, op. cit.*, p. 65.

romanesques considérés souvent comme mineurs, à l'instar du roman de science-fiction⁴⁴⁸ prennent tout leur sens, celui de la résistance à une pensée unique en art.

Parallèlement, l'étude de la dimension intertextuelle du matériau mythologique nous a permis de souligner un mouvement inverse à cette ouverture, marqué par l'introduction d'une discontinuité dans le texte poétique. L'accentuation de l'hétérogénéité, qui culmine dans le poème « Totenbeschwörung » avec l'emploi de barres obliques balafrant le texte, se présente comme une constante de l'œuvre poétique de Kunert. Elle se manifeste dès le recueil *Verkündigung des Wetters* de 1966 par le biais de la technique du patchwork. Celle-ci consiste en général à refléter par des moyens textuels la fragmentation du monde réel actuel qui n'est pas perceptible dans son unité par l'homme de la civilisation postindustrielle. En ayant rejeté la pensée mythologique, c'est-à-dire prélogique, et en vouant un culte à la pensée rationaliste et instrumentale telle que la définit Herbert Marcuse, l'être humain se condamne à une vision limitée (d'où l'aspect fragmentaire de la connaissance acquise) d'un monde qui lui apparaît dans sa froide indifférence. D'autres techniques comme l'exhibition de la référence biblique dans le poème « Schofar », qui va jusqu'à indiquer le numéro du verset du livre de Josué sur lequel prend appui le texte, ou l'emploi de la citation-absorption modifiée, qui transforme une citation célèbre, s'inscrivent dans cette démarche de collage répandue dans l'esthétique postmoderne.

Par ailleurs, nous avons montré que sa conception de la poésie se construit dans un premier temps par la confrontation avec le système théétique de la RDA dans sa dimension politique mais aussi sociale et esthétique. Par le biais du mythe, son écriture fait clairement son entrée dans l'ère de la modernité poétique, aussi bien sur le fond, avec l'introduction des théories freudiennes, de la philosophie marcusienne, du rejet partiel de la philosophie nietzschéenne, que dans la forme avec le recours à des techniques poétiques s'opposant au concept de la linéarité et à la canonisation de certains pans de l'Histoire littéraire, typiques de l'esthétique socialiste. En même temps, la désacralisation du matériau mythologique ouvre la voie à des poètes comme Mickel, et plus tard Kolbe. Après son départ de RDA, sa conception du je poétique-prophète peut effectivement être qualifiée de classique, par rapport à des poètes plus expérimentaux comme Hilbig ou Bert Papenfuß-Gorek, mais il n'est en aucun cas un poète antimoderniste ou régressif, comme le montre le traitement ironique des mythes et personnages mythologiques, l'ancrage de ceux-ci dans le monde réel ainsi que le rejet de l'utopie politique. Sa poésie des années quarante porte également les traces de l'esthétique postmoderne par le développement d'un discours apocalyptique et la systématisation de techniques de fragmentation textuelle.

Remarquons pour finir que, dans sa poésie de jeunesse, Kunert s'oppose plus au contenu du dogme du socialisme réellement existant qu'à ses formes. Son langage poétique, encore didactique et idéologique à l'époque, demeure en fait lui-même prisonnier du théétique. C'est en grande partie avec le travail sur le langage mythologique, à partir de la deuxième moitié des années soixante, que l'écriture kunertienne trouve sa voix propre en s'affranchissant des cadres de pensée du socialisme (didactisme, héroïsme, utopie historique etc.), autrement dit c'est le dévoiement du langage mythologique qui lui permet de se détacher des contraintes de l'ordre symbolique et de les mettre en péril. Rappelons que dans ses écrits de jeunesse, le poète n'utilise quasiment pas d'éléments mythologiques : c'est par le mythologique qu'il trouve le moyen de donner voix à une résistance intellectuelle. Enfin, nous avons posé la question du ressassement thématique auquel nous semble

⁴⁴⁷ Cf « Sequenz » in : *Im weiteren Fortgang*, op. cit., p. 79, référence à Chaplin.

⁴⁴⁸ Cf « Gravitationelle Verbannung » avec référence à l'auteur de *2001, l'Odyssée de l'espace* Arthur C. Clark, in : *Im weiteren*

Fortgang, op. cit., p. 57.

aboutir la réception des motifs mythologiques dans la poésie kunertienne des années quatre-vingt-dix, qui paraît être marquée de plus en plus par une certaine résignation empreinte d'amertume, que seule peut surmonter la certitude de la nécessité de l'écriture.

Quatrième partie : Sarah Kirsch

Dans un entretien accordé en 1985, huit ans après son passage en Allemagne de l'Ouest, et reproduit dans l'anthologie *Hundert Gedichte* réunissant des poèmes de ses quatre premiers recueils, Sarah Kirsch s'exprime sur le fait qu'on puisse la désigner comme « auteur de RDA en exil » :

Non, je ne suis pas du tout exilée, ce serait une imposture de dire cela. C'est la même langue. Je n'éprouve pas de grandes difficultés à devoir m'adapter à une nouvelle mentalité. Je me considère comme un écrivain allemand, voilà tout. Il est faux de croire que je vais me sentir écrivain de RDA toute ma vie. Je dois beaucoup à ce pays, un pays qui m'a marquée d'une certaine façon, mais qui m'a aussi poussée à partir. Tout cela ne me semble pas si tragique. Je ne suis pas attristée de ne plus vivre là-bas. Et je n'ai pas du tout l'impression de vivre à l'étranger.⁴⁴⁹

À l'instar de son collègue écrivain Günter Kunert et d'autres écrivains est-allemands, Sarah Kirsch minimise dans les premières années de son installation en RFA la signification de ce qu'elle appelle son « déménagement »⁴⁵⁰. Sans doute souhaite-elle éviter ainsi toute récupération politique de son départ de RDA et échapper à l'héroïsation médiatique qui guette le transfuge politique. Car Sarah Kirsch ne se comprend ni comme une dissidente politique, ni comme une martyre du système socialiste.

Pourtant, la question qui nous occupe ici, à savoir son rapport aux motifs mythologiques issus des traditions antique et biblique, semble livrer au contraire l'image d'une poétesse fortement marquée par son expérience en République Démocratique d'une part, et faisant montre par ailleurs d'un intérêt indéniable aussi bien pour l'Histoire que pour le monde qui l'entoure dans son actualité la plus immédiate. Quelques années auparavant, alors qu'elle vivait en RDA, elle affirmait encore : « Si je n'avais pas d'intérêt pour la politique, je ne pourrais pas écrire un seul vers⁴⁵¹ », et l'étude de la fonction des mythes dans son œuvre poétique confirme que ce moteur de la création poétique chez elle ne disparaît pas avec le départ de « son petit pays plein de chaleur », comme elle le dit dans le poème « Fahrt II » du recueil *Landaufenthalt*. Encore faut-il s'entendre sur le sens de l'« intérêt politique » que

⁴⁴⁹ Hans Ester, Dick van Stekelenburg, « Gespräch mit Sarah Kirsch », in : Sarah Kirsch, *Hundert Gedichte: Eine Auswahl aus den Büchern 'Landaufenthalt', 'Zaubersprüche', 'Rückenwind', 'Drachensteigen' und ein Gespräch über ihre Gedichte*, Ebenhausen, Langewiesche-Brandt, 1985, p. 128. « Nein, ich bin überhaupt nicht im Exil, das wäre doch hochgestapelt. Es ist dieselbe Sprache. Ich habe keine großen Schwierigkeiten, mich in eine andere Mentalität einleben zu müssen. Ich empfinde mich als einen deutschsprachigen Schriftsteller, weiter nichts. Es ist nicht so, daß ich mich nun mein Leben lang als DDR-Dichter fühle. Ich habe dem Land eine Menge zu verdanken, das Land hat mich auch irgendwie geprägt, aber es hat mich auch fortgebracht. Ich sehe das alles nicht so tragisch. Ich bin nicht traurig, daß ich nicht mehr dort lebe. Und ich fühle mich überhaupt nicht im Ausland. »

⁴⁵⁰ Andrea Jäger, *Schriftsteller aus der DDR: Ausbürgerungen und Übersiedlungen von 1961 bis 1989. Studie*, Frankfurt am Main, Lang, 1995, p. 104.

⁴⁵¹ « Hätte ich keine politischen Interesse, ich könnte keinen Vers schreiben », citation figurant sur le rabat de la couverture de son recueil *Zaubersprüche* publié en 1973 à l'Est par le Aufbau-Verlag.

Sarah Kirsch manifeste à travers sa poésie : la voix d'une conscience qui s'efforce de lutter contre toute forme abusive de contrainte et qui reflète, par sa confrontation incessante avec son environnement, l'esprit d'une époque déterminée.

4.1. Typologie des mythes

4.1.1. Analyse du tableau de recensement des motifs mythologiques dans la poésie de Sarah Kirsch

Nous souhaitons commencer ce chapitre par une interprétation des résultats statistiques que nous livre le tableau de recensement des motifs mythologiques dans l'œuvre poétique de Sarah Kirsch présenté en annexe, à l'instar de ce que nous avons pu faire au chapitre précédent.

Signalons avant toutes choses que nous avons utilisé les mêmes catégories et outils que pour Kunert, à l'exception de celles de la réduction et de l'augmentation, dans la mesure où Sarah Kirsch s'éloigne beaucoup plus des hypotextes mythologiques que Kunert, à tel point qu'il est souvent difficile de les identifier. Cette liberté qu'elle prend avec les versions anciennes explique qu'il n'y ait que peu de sens à parler d'augmentation ou de réduction, l'hypotexte mythologique n'étant souvent présent que sous la forme d'un lointain écho, d'une légère réminiscence affleurant à la surface du texte poétique, ce qui n'empêche pas, néanmoins, que l'étude de la dimension mythique garde tout son sens et son utilité.

Nous avons retenu sept recueils poétiques publiés par Sarah Kirsch entre 1967 et 1989. Sont donc exclus de notre étude les recueils postérieurs à la réunification allemande comme *Erkönigs Tochter* (1992) et *Bodenlos* (1996). Dans ce chapitre, nous ferons référence aux recueils par des abréviations pour plus de commodité. En voici la liste :

Landaufenthalt L

Zaubersprüche Z

Rückenwind R

Drachensteigen D

Erdreich E

Katzenleben K

Schneewärme S

Tous les textes que nous citons étant extraits de l'édition en cinq volumes de l'œuvre de Sarah Kirsch chez DTV⁴⁵², nous n'indiquerons entre parenthèses que le numéro du volume en chiffres romains et celui de la page en chiffres arabes.

Sur les 420 poèmes au total, 66 textes présentent des motifs mythologiques⁴⁵³, ce qui représente 15,5% de l'ensemble. Nous remarquons que ce pourcentage correspond

⁴⁵² Sarah Kirsch, *Sarah Kirsch: Werke in fünf Bänden*, Franz-Heinrich Hackel (éd.), München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.

⁴⁵³ Les quelques rares textes que nous avons laissés de côté font référence à des motifs mythologiques de façon si vague qu'ils sont impossibles à déterminer. C'est le cas notamment du poème « Die Dämmerung » qui met en scène une civilisation engloutie

presque exactement à celui que nous avons établi pour Kunert (15,4%). Néanmoins, ne nous y trompons pas : une étude plus fine nous montre que les deux auteurs emploient les motifs mythologiques de manière très différente. Chez Kunert, le repérage des mythes utilisés est aisé, les hypotextes la plupart du temps facilement identifiables, du fait du grand nombre de références aux noms de personnages mythologiques dans le titre ou dans le corps du texte. Chez Sarah Kirsch en revanche, les titres ne laissent apparaître que peu d'indications sur les mythes utilisés. Seuls sept de ses titres font directement référence à un mythe, contre trente et un chez Kunert ! Quel lecteur s'attend à trouver en arrière-plan du texte poétique le mythe de Léo à la lecture du titre « Schneewärme » ou le personnage de Moïse en lisant « Die Erinnerung » ? Les textes de Kirsch exigent de nous une vigilance particulière. De la même manière, les motifs mythologiques ne sont souvent qu'effleurés dans les textes, apparaissant sous forme d'allusions minimales ou laissant s'entrecroiser les hypotextes possibles. Ainsi le poème liminaire « Anziehung » du recueil *Zaubersprüche* a-t-il donné lieu à pas moins de trois interprétations intertextuelles. Si Hans Wagener y décèle le mythe grec de l'amour tragique entre Hérodote et Léandre, Adolf Endler penche pour une réécriture du poème de Rafael Alberti « Der Leuchtturmwächter und seine Braut », Sigrid Damm propose quant à elle la ballade populaire « Von den zwei Königskindern »⁴⁵⁴. Si Kunert est explicite dans l'exposition du travail intertextuel, Sarah Kirsch, elle, en efface le plus possible les traces, comme pour créer une nouvelle matière, fluide et insaisissable.

Sur les 66 poèmes sélectionnés, nous avons recensé 46 textes avec des coprésences de mythes et 20 textes dérivés de mythes, ce qui correspond à un rapport d'environ 70% pour les coprésences et 30% pour les dérivations. Là encore, on pourrait en tirer la conclusion hâtive que Sarah Kirsch tient plus compte de la structure narrative des mythes que Kunert, pour lequel nous avons trouvé 20% de dérivations. La réalité est autre : même lorsque la poétesse centre un texte sur un mythe ou un mytheme, ou encore qu'elle adopte le point de vue d'un personnage mythologique, le résultat nous paraît si éloigné de l'hypotexte que le concept de « dérivation » en devient souvent problématique. Prenons pour exemple le poème « Salome » publié dans *Zaubersprüche* (I, 93) :

1 Das Riesenrad dreht sich nicht, es ist Nacht. Der Wind bewegt die Gondeln, in der obersten Auf einer Holzbank die Tänzerin, die Schuhe Zertanz. Sie ist achtzehn mit allen Diplomen 5 Seit sie den Roten liebt den mit der weißen Haut Er über die Welt spricht Tanzt sie wie eine Feder. Der Rote wiegelt die Leute auf Da steht er am Fenster zählt Flugblätter ab 10 Setzt sich aufs Fahrrad rollt über das Pflaster. Das war das Attentat. Der Rote hat eine Kugel im Kopf und redet Irre. Das Riesenrad dreht sich nicht Salome schaukelt 15 Kommt nicht aus der Gondel, nicht diese Nacht Salome hat sich Eingeschlossen. Später Muß sie gehn und fordert den Kopf. Sie tanzt wie eine Feder 20 Leicht gebogen, den Kopf zurück, auf den Zehn.

Quel rapport y a-t-il encore entre la Salomé de Sarah Kirsch, jeune danseuse instruite, éperdue d'amour pour un activiste socialiste, et la Salomé biblique décrite par Saint Marc

sans qu'il soit possible d'établir un lien avec le mythe de l'Atlantide, de Rungholt ou de Vineta. « Es ist dunkelgrün unter dem Regen / Den alten Gewölben der Eichen / Halshoch das ungeschnittene Gras / Die tiefen schleifenden Wolken / Treffen Menschen die auf dem Grund / Des Meeres in versunkenen Dörfern / Träumerisch umgehn und Hunde schweben / Durch ein widersinniges Dasein / Die schwarzen Algen der treibende Tang / Schwimmenden Vögel fliegenden Fische / Bringen viel Unruhe mit sich / Über den Dächern sehn wir die Kiele / Englischer Kriegsschiffe ziehn. » Sarah Kirsch, « Die Dämmerung », in : *Katzenleben*, vol. 2, p. 187.

⁴⁵⁴ Hans Wagener, *Sarah Kirsch*, Berlin, Colloquium-Verlag, 1989, p. 27 ; Adolf Endler, « Sarah Kirsch und ihre Kritiker », in : *Sinn und Form*, 27 (1975), p. 151 ; Sigrid Damm, « Sarah Kirsch : Rückenwind », in : *Weimarer Beiträge*, 23 (1977), p. 132.

(6 :16-28) ? Certes, le nom de Salomé, les motifs de la tête et de la danse relient bien le texte au mythe, mais par un lien si ténu qu'on serait tenté de parler « d'hyper-dérivation » pour le qualifier. La constellation familiale biblique a complètement disparu, ainsi que la motivation latente du sacrifice de Saint Jean-Baptiste, l'inceste entre Hérode et sa belle-sœur Hérodiade. Bien plus, le mytheme central du mythe, la danse funeste de Salomé qui entraîne la décollation du saint, a été détourné au point qu'il en est méconnaissable.

Le texte de Kirsch nous propose une lecture inédite du mythe, en mettant en scène une Salomé éprise d'un étudiant activiste, sous les traits duquel on reconnaîtra aisément Rudi Dutschke, leader du mouvement étudiant de 1968, qui fut atteint de deux balles dans la tête lors de l'attentat du 11 avril 1968 à Berlin-Ouest⁴⁵⁵. Dans le motif de la grande roue immobilisée, on peut lire l'échec de la marche du socialisme vers le progrès, qui s'incarne également dans la figure de ce « rouge » s'épuisant en actions inutiles : « il se tient là près de la fenêtre, compte les tracts / Enfourche son vélo roule sur le pavé. » Car l'amour de la danseuse pour la cause du socialisme, qui la fait danser telle une plume (v. 7) est à sens unique (v. 5). La parole politique, pleine de promesses, se révèle pervertie par la violence, illusoire : après l'attentat, le « rouge » parle comme un dément. Salomé, élevée au rang d'allégorie de la création poétique à travers l'image de la plume qui fusionne l'art de la danse avec l'écriture, s'est enfermée d'elle-même dans cette croyance passionnée (v. 16-17). Afin de se libérer de son emprise, de retrouver sa force créatrice, elle doit sacrifier une partie de son âme en réclamant la tête de son amour perdu. Ce n'est qu'au prix de cette amputation, de ce désaveu de ce qu'elle a été autrefois, qu'elle parvient à danser à nouveau (v. 19-20). Cependant l'art porte à jamais la trace de cette blessure causée par la vie : Salomé danse telle une plume, mais la tête penchée en arrière, réminiscence de l'acte de décollation, et le corps légèrement courbé, comme sous le poids de la mort de ses espérances politiques.

On mesure donc avec ce texte l'écart entre les hypotextes mythologiques d'une part et la réinterprétation moderne à laquelle procède Sarah Kirsch d'autre part. D'autres textes poussent cette distanciation à l'extrême en rendant l'hypotexte quasi indécélable, comme dans « Die Rückkehr » (S) (III, 58), où nous pensons que le je poétique s'identifie à Ulysse rentrant à Ithaque, alors que Marguerite Gagneur l'interprète comme une projection de la figure d'Eurydice⁴⁵⁶.

Um Mitternacht fuhr ich im Boot Von dort hierher zurück. Der Mond schien das ganze Land Lag da wie zur Pestzeit. Im Traume heulte im Wind noch Ein herrenloser Hund. Und obgleich ich keine Sorgen hatte Machte es mir das Herz schwer.

Les motifs du bateau, rappel du navire des Phéaciens ramenant de nuit Ulysse à Ithaque, et celui du chien privé de maître, tel Argos, le fidèle chien d'Ulysse, qui meurt peu après avoir reconnu son maître sous son déguisement de mendiant, nous semblent accréditer l'hypothèse de l'hypotexte homérique. Toutefois, le mythe n'est plus présent que comme un lointain souvenir, ce qui ouvre le champ à des interprétations multiples et favorise la projection du moi du lecteur sur le texte. Nous avons à nouveau un exemple « d'hyper-dérivation », bien plus fréquent chez Sarah Kirsch que chez Günter Kunert. La distinction entre coprésence et dérivation se révèle ainsi malaisée dans les textes kirschéens, ce qui nous indique que la production de nouvelles variantes mythologiques n'intéresse pas la

⁴⁵⁵ Rudi Dutschke survit à cette tentative d'assassinat et parvient, au bout d'une longue convalescence, à retrouver la faculté de parler, d'où l'allusion aux vers 12 et 13. Il meurt en décembre 1979 d'une crise d'épilepsie, due aux séquelles de l'attentat de 1968.

⁴⁵⁶ Marguerite Gagneur, *Écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA*, thèse soutenue en décembre 2006 à l'Université de Paris 3, p. 195.

poétesse, contrairement à Kunert, chez qui elles sont marquées en tant que telles, comme on le voit dans le choix de titres comme « Orpheus 1, 2, 3... », « Nausikaa 1 et 2 » ou encore « Ikarus 64 ».

Pourcentage des motifs mythologiques par recueil :

- Landaufenthalt* (1967) : 6 textes sur 56 = 11%
- Zaubersprüche* (1973) : 11 textes sur 53 = 21%
- Rückenwind* (1976) : 7 textes sur 63 = 11%
- Drachensteigen* (1979) : 3 textes sur 40 = 7,5%
- Erdreich* (1982) : 13 textes sur 58 = 22,5%
- Katzenleben* (1984) : 16 textes sur 86 = 18,5%
- Schneewärme* (1989) : 10 textes sur 64 = 15,5%

Le tableau nous permet de constater d'emblée que le recours aux mythes est loin d'être un épiphénomène dans la poésie de Sarah Kirsch. Certes, il n'en constitue qu'un aspect, mais il mérite cependant une attention approfondie. En effet, on a souvent voulu résumer l'œuvre poétique de Sarah Kirsch à une poésie de la nature, oscillant entre le désir d'une idéalité inaccessible incarnée dans la nature et le constat sombre d'une réalité qui ne peut que décevoir. Si nous ne remettons absolument pas en cause la validité de cette interprétation, il nous semble cependant que l'étude de la fonction du mythe présente l'avantage d'affiner l'étude de la dimension politique et sociale de l'œuvre, pour substituer au concept de « poésie de la nature » celui, plus adéquat, d'une « poésie de l'environnement⁴⁵⁷ », pensé comme l'ensemble des relations entre un individu et le monde.

Le tableau nous laisse entrevoir dans un premier temps trois grandes périodes dans l'utilisation des mythes par Sarah Kirsch. Les deux premiers recueils, *Landaufenthalt* et *Zaubersprüche*, font état d'une rapide montée en puissance des mythes, phénomène d'autant plus important que, surtout en ce qui concerne *Zaubersprüche*, les poèmes concernés font partie des textes majeurs du recueil. Le recueil *Rückenwind* introduit dans ce processus, même si elle ne se lit pas dans le tableau, une rupture brutale qui met un terme à cette période faste pour les mythes et se confirme par la suite dans le recueil *Drachenwind*. Les références aux mythes y confinent à l'anecdote, exception faite du cycle « Wiepersdorf », qui semble appartenir à plus d'un titre, ne serait-ce que par le traitement romantique de certains motifs, aux thématiques développées dans *Zaubersprüche*. Paradoxalement, cette perte d'influence des mythes confirme l'importance de ces derniers dans l'œuvre kirschéenne, dans la mesure où elle encadre la rupture autobiographique que constitue le départ de Sarah Kirsch pour l'Allemagne de l'Ouest. L'étiollement du matériau mythologique nous paraît entrer en résonance avec une période de questionnement identitaire qui naît de la collision de deux systèmes, Sarah Kirsch évoluant à cette époque entre les blocs de l'Est et de l'Ouest. Avec le recueil *Erdreich* débute la troisième et dernière période, qui marque un retour aux mythes mais dans une nouvelle perspective, métaphysique et existentielle, cette fois.

Nombre de textes à motifs antiques et bibliques par recueil ⁴⁵⁸ :

⁴⁵⁷ Le terme allemand de *Umweltlyrik* proposé par Gerald Stieg lors de la soutenance de thèse de Marguerite Gagneur nous semble plus parlant que le terme français.

⁴⁵⁸ Dans la colonne « Total » figure le nombre de textes par recueil présentant des motifs mythologiques. Certains textes, qui mêlent des motifs d'origine biblique et antique, sont comptabilisés dans les colonnes « Bible » et « Antiquité » et figurent également

	Bible	Antiquité	Synchrétisme	Total
<i>Landaufenthalt</i> (1967)	5	2	1	6
<i>Zaubersprüche</i> (1973)	4	8	1	11
<i>Rückenwind</i> (1976)	1	6	0	7
<i>Drachensteigen</i> (1979)	1	2	0	3
<i>Erdreich</i> (1982)	9	5	1	13
<i>Katzenleben</i> (1984)	9	7	0	16
<i>Schneewärme</i> (1989)	8	6	4	10

Si ces chiffres nous donnent un aperçu d'ensemble de l'origine des motifs mythologiques chez Sarah Kirsch, il faut cependant les manier avec précaution, en ne perdant jamais de vue les textes eux-mêmes. Ainsi, s'il est incontestable que les hypotextes bibliques prennent une importance considérable à partir du recueil *Erdreich*, ils n'en éclipsent pas pour autant les motifs antiques. En effet, nombre de textes classés dans la colonne « Bible » ne présentent qu'une vague mention de Dieu en tant que créateur de la Nature, régnant sur son œuvre depuis le royaume céleste, notamment à travers l'expression récurrente du « trône de Dieu », ou soulignent au contraire son absence. Au niveau de l'importance poétologique, les deux sources se valent largement, et il n'y a guère que dans le recueil *Zaubersprüche* que la tradition antique domine aussi bien au niveau quantitatif que poétologique.

L'analyse des motifs nous permet de signaler la surreprésentation de la mythologie grecque par rapport à la mythologie romaine, mais ce fait est tout à fait secondaire, la plupart des personnages utilisés intervenant dans les deux traditions. En revanche, l'*Ancien Testament* prend le pas sur le *Nouveau*, ce qui semblerait indiquer l'intérêt de la poétesse pour les thèmes de la Création du monde mais aussi de sa fragilité et de sa finitude à travers l'évocation des fléaux dans le livre de l'Exode. En ce sens, les épisodes les plus cités sont ceux de la Genèse, du Déluge et de l'Exode et, pour le *Nouveau Testament*, la trahison de Jésus par Judas et l'extinction des pécheurs dans l'*Apocalypse de Jean*. Au niveau des deux traditions principales, on peut affirmer que Sarah Kirsch puise de préférence dans la *Bible* lorsqu'il s'agit d'épisodes narratifs et favorise la mythologie grecque lorsqu'il s'agit de convoquer des personnages mythologiques. Signalons la proximité de ces procédés avec les phénomènes étudiés chez Kunert, même si ce dernier a recours à une gamme de personnages et d'épisodes plus large. Si les personnages mythologiques grecs et les épisodes narratifs bibliques fondamentaux figurent dans les deux œuvres, la différence se fait au niveau de la galerie des personnages secondaires, Kunert montrant une affection particulière pour les figures monstrueuses tandis que Sarah Kirsch est attachée aux divinités personnifiant la Nature, comme Borée, Zéphyr, Flora et Gaia. Enfin, de façon encore plus marquée que chez Kunert, les deux traditions mythologiques sont clairement séparées, les textes syncrétiques restant exceptionnels. Seul le recueil *Schneewärme* déroge à la règle, mais une lecture plus détaillée montre qu'en fait il y a toujours l'une des deux traditions qui demeure en retrait de l'autre. Les motifs issus des deux univers, même disloqués en myèmes et éparpillés dans le corps du texte poétique, ou affleurant à la surface du texte poétique sous forme d'allusions, disposent apparemment d'une telle force d'évocation intrinsèque qu'il est difficile de les mêler, le fragment renvoyant nécessairement au tout. C'est à ce fait que l'on peut mesurer la virtuosité du traitement kunertien des mythes, qui parvient à manipuler les schémas préconçus, les contraintes narratives que comportent les

dans la colonne intitulée « syncrétisme », ce qui explique que l'addition des deux premières colonnes puisse donner un résultat supérieur au nombre total de textes recensés.

mythes, alors que Sarah Kirsch s'en affranchit presque totalement pour pouvoir s'approprier la matière mythologique.

L'étude de la liste des personnages mythologiques affectionnés par Sarah Kirsch, notamment au niveau du phénomène important de la métamorphose du je poétique en une de ces figures, nous permet de battre en brèche un contresens récurrent de la littérature critique, qui souhaite accoler à son œuvre l'étiquette d'« écriture féminine », voire « féministe ». Il est vrai que son recueil *Zaubersprüche* réfléchit à la part culturelle et idéologique inhérente à la définition sociale des principes masculin et féminin. Mais il nous semble que Sarah Kirsch dépasse le cadre de l'écriture féminine, si tant est qu'elle puisse exister⁴⁵⁹, en élargissant sa réflexion aux rapports de domination à l'œuvre dans l'ensemble des relations reliant le genre humain à son environnement. En ce sens, le je poétique se projette indifféremment dans des figures masculines, féminines et même animales et végétales ! Le plaisir du travestissement reste d'ailleurs identique, que le je apparaisse sous les traits de Jésus, d'Hercule, d'Ulysse, d'Eurydice, de Léto, d'Héro, du phénix ou de Pégase, d'un tigre ou encore ... de la camomille. La focalisation, c'est-à-dire le passage du récit rapporté à la troisième personne du singulier dans les hypotextes mythologiques à un poème écrit en focalisation interne, si elle est due en partie à la nature même du genre poétique, s'explique également par le plaisir évident pris à dire « je », que Franz Fühmann désigne comme une « affirmation du sujet des plus radicales⁴⁶⁰ », et à se travestir en identités multiples.

Un autre fait marquant concerne la quasi-absence de transmotivation, procédé qui consiste à donner d'un fait une explication différente que celle habituellement admise. Seuls les poèmes « Salome » et « Die Verdammung » sont concernés, dans la mesure où ce sont les deux seuls textes qui se rapprochent quelque peu du schéma narratif originel, et on a vu avec quelle liberté pour le mythe de Salomé. La plupart du temps, même dans le cas des dérivations, l'hypotexte est à peine indentifiable, le schéma narratif du mythe l'est *a fortiori* encore moins. Contrairement à ce que nous avons observé pour Günter Kunert, le matériau mythologique en tant que tel, avec ses réseaux narratifs, intéresse peu Sarah Kirsch. Elle transforme à tel point la matière traditionnelle qu'elle en devient méconnaissable. Nous verrons par la suite quelles sont les implications de cet aspect de sa poétologie.

Concernant la transdiégétisation, c'est-à-dire la transposition de la narration à une autre époque ou dans un autre milieu, on peut observer quelques fluctuations au fil des recueils poétiques. Dans les cinq premiers recueils, les allusions au monde contemporain ne manquent pas, que ce soit sous la forme d'objets de la vie quotidienne (voitures, ordinateur, réfrigérateur, téléphone...), de références à des éléments autobiographiques (voyages aux Etats-Unis et en Italie, séjour à Wiepersdorf, mention de son fils...) ou de réflexions sur des problématiques sociales (notamment la complexité des rapports amoureux). Il est à noter que ces *realia* sont utilisés avec parcimonie, fonctionnant comme des incrustations du monde réel dans le texte poétique. Même s'il n'est pas rare qu'il n'y ait qu'un seul élément du texte qui le relie au monde extérieur, son caractère emblématique rend la dimension référentielle du poème incontestable. Ainsi, dans « Die Engel » (I, 97), un des premiers textes apocalyptiques de Sarah Kirsch, le monde réel fait irruption sous la forme de petites

⁴⁵⁹ Selon nous, le concept d'écriture « féminine » est extrêmement problématique, car, au-delà de son caractère flou, il néglige le fait qu'il y a bien plus de différences entre deux auteurs, femme ou homme, qu'entre le genre féminin d'un côté et le genre masculin de l'autre, un peu à l'image de ce que fait le concept de « race » par rapport à celui d'« individu », toutes proportions gardées.

⁴⁶⁰ Franz Fühmann, « Vademezum für Leser von Zaubersprüchen », in : *Sinn und Form*, 27 (1975), p. 392 : « Ich: rigoroseste Subjektsetzung ».

voitures roulant sous un ciel « aux pieds d'argile », une métaphore empruntée au rêve de Nabuchodonosor déchiffré par le prophète Daniel (*Daniel* 2 : 31-45) :

1 Der Himmel auf tönernen Füßen Wir fahren darunter in kleinen Autos Die Brücken Fangen ihn ab eine Zeit lang 5 Wird er blau sein, Vögel Und Nacht und Tag und manchmal Ein Nordlicht in fremden Breiten Einer wird, in verwirrenden Farben, ihn sehn Wenn ihm gut oder nicht ist und der Mond und die 10 Sonne Hineingeschossene Löcher Werden kühlen wärmen bis dann Die letzte Stunde gekommen ist Und die Engel mit eiskalten Augen 15 Die großen Blätter auf denen Geschichte verzeichnet ist Einrollen ein neues Licht anzünden

Pourtant, c'est le monde entier qui se voit concentré dans cette courte métaphore, car quel objet est plus répandu sur terre que la voiture ? Ce seul motif suffit à établir un contrepoint à la thématique de la vision prophétique, annoncée dans le premier vers par la référence au *Livre de Daniel* et se cristallisant dans la métaphore finale des anges enroulant les parchemins de l'Histoire, qui peut rappeler une autre citation biblique de l'*Apocalypse de Jean* : « Le ciel se retira comme un livre qu'on roule⁴⁶¹ » (6 : 14). L'Apocalypse décrite dans ce texte, que l'on devine reliée à des problèmes d'ordre écologique, quitte donc le champ du discours prophétique pour s'ancrer dans la réalité la plus quotidienne, d'où l'importance de ce motif passant presque inaperçu d'une personne « en forme ou pas » (v. 9), d'une banalité écrasante, et pourtant primordial dans le processus de référentialisation de la vision.

Le recueil *Katzenleben* rompt en apparence avec ces procédés, dans la mesure où les *realia*, issus du monde paysan, se font rarissimes. Et pourtant le réel semble toujours présent, comme une toile de fond sur laquelle seraient projetés les « films » et les « diapositives » poétiques. Excursions dans la campagne du nord de l'Allemagne, incursions dans le monde paysan, travaux des champs et travail à la ferme : le réel est bien là, mais les problématiques psychosociales développées dans les premiers recueils restent en retrait. Le recueil suivant, *Schneewärme*, poursuit un mouvement que nous proposons d'appeler « dé-signalisation » du réel, par lequel le monde contemporain est indubitablement désigné, tout en semblant atemporel. Cependant la composante sociale se trouve à nouveau accentuée, notamment de façon négative dans l'affirmation d'un je poétique qui se détache de la communauté humaine. C'est ce que nous apprend par exemple la dernière strophe du poème « Schneewärme » (III, 45), qui met en scène un je poétique transformé en louve prête à mettre bas, nouvelle Léto se mouvant à la marge du monde rural peuplé d'« d'êtres fourchus » dangereux :

Da wurde ich schwerer ich trug Einen Wurf unbeherrschbarer Kinder Wenn die gabelförmigen Wesen Mit Feuer und Flamme hantieren Galts auf der Hut sein.

À quelques exceptions près, on ne retrouve pas chez Sarah Kirsch la volonté d'actualiser la matière mythologique comme on avait pu l'observer pour Kunert, ni de retrouver dans le présent des correspondances avec l'époque antique.

Dans la suite de cette partie consacrée à Sarah Kirsch, nous souhaitons indiquer les différentes formes d'intégration des motifs mythologiques dans la matière poétique, comme nous avons pu le faire pour Günter Kunert.

4.1.2. Modalités de l'insertion des motifs mythologiques dans le texte poétique kirschéen

⁴⁶¹ *La Bible : Édition intégrale*, traduction œcuménique, Paris, Éditions du Cerf, 2004, p. 3061.

Le recensement des différentes formes d'insertion des motifs mythologiques dans le corps du texte poétique révèle une grande variété de procédés, que l'on retrouve d'ailleurs souvent chez Kunert, la différence s'établissant au niveau du poids accordé à chaque forme d'intégration. Nous avons pu distinguer chez Sarah Kirsch :

- des textes sans lexèmes mythologiques ;
- des coprésences par métaphore, invocation, allégorie, personnification, métamorphose identificatoire et sous forme d'objet culturel ;
- quelques dérivations : textes apocalyptiques, textes de vision religieuse ou profane, textes centrés sur un personnage.

Nous sommes consciente du fait que certaines catégories se chevauchent, la métaphore par exemple étant une catégorie formelle, elle peut parfaitement intervenir dans les catégories s'intéressant plus au sens du mythe, comme la dérivation. Mais nous pensons que ces distinctions entre parties génériques et sous-parties permettent d'appréhender notre sujet de la manière la plus détaillée possible.

4.1.2.1. Les textes sans lexèmes mythologiques

Alors que nous avons identifié trois types de textes sans lexèmes mythologiques dans l'œuvre poétique de Günter Kunert, Sarah Kirsch n'en utilise que deux.

- le texte apocalyptique : Type « Galoschen » (E)

Les autres textes appartenant à cette catégorie sont « Ausschnitt » (E) et « Begrenztes Licht » (S). Si l'on souhaite étudier le texte apocalyptique kirschéen en tant que genre, il faut prendre en compte également les textes apocalyptiques dérivés de l'épisode du Déluge dans la *Genèse* ou de l'*Apocalypse de Jean*. La distinction faite entre les deux n'a de valeur que formelle, pour souligner l'ambiguïté de certains textes de Kirsch qui ne font que vaguement écho à un hypotexte mythologique. Mais intéressons-nous au poème en prose « Galoschen » (II, 82), reproduit dans son ensemble :

Der Regen hatte uns aus dem Schlaf getrommelt. Weil wir vermuteten das Wasser würde steigen verließen wir die Wohnung obwohl sie im dritten Stock lag. Auf den Straßen die Menschen kümmerten sich nicht um die Wolkenbrüche trugen Galoschen und gingen ihren Gewohnheiten nach. Nur die Fremdarbeiterkinder fragten wohl nach der Sonne aber wer achtete darauf. Aus den Gullys stiegen erst Blasen dann Ratten hervor, gewaltige Populationen die begriffen hatten und unverzüglich zu wandern begannen. So sahen wir sie in den folgenden Wochen oftmals unseren Weg kreuzen glatte triefende Tiere ohne Hoffnung im Blick.

Notons d'abord que le type apocalyptique imprègne principalement les recueils *Erdreich* et *Schneewärme*, constat qui n'a rien d'étonnant en ce que ces deux recueils datent des années quatre-vingt, qui voient le développement de la littérature dite apocalyptique. Le recueil *Katzenleben*, rédigé entre les deux, fait figure d'exception car il ne propose qu'un texte approchant du style apocalyptique, « Anhaltender Niederschlag » : la vision religieuse ou profane y remplace le thème de la fin des temps. Tous les textes apocalyptiques kirschéens sans lexèmes mythologiques précis sont, sans exception, des variations du thème du Déluge biblique, sans que cette filiation soit vraiment « démontrable ». C'est le cas du poème en prose cité « Galoschen » qui n'a de commun avec le modèle biblique que son sujet, la catastrophe de la montée des eaux due à une pluie incessante. On peut parler pour ce texte d'une sécularisation du matériau biblique car la fin du monde ne se manifeste qu'à travers des phénomènes physiques, dépouillés de toute allusion métaphysique, tels que la

pluie, l'absence de soleil, le dégoût des égouts et la fuite des rats. À l'évocation des citoyens englués dans leur rationalisme pragmatique – quand il pleut, on porte des protège-chaussures – répond en contrepoint la clairvoyance des enfants de travailleurs immigrés et des rats, qui ont en commun de se trouver en marge de la communauté humaine. Le texte établit ainsi deux groupes fortement différenciés, le premier ne faisant que voir le monde sans le regarder, vaquant aveuglément à ses occupations, tandis que le second, ayant su préserver la faculté d'imagination et la relation à l'irrationnel, est apte à la fois à communiquer (les enfants questionnent les passants) et à agir (les rats observent la pluie et en concluent qu'il faut fuir de toute urgence : le fait de pouvoir prévoir des choses irrationnelles est ainsi montré comme une forme de sagesse). Pourquoi des rats ? Peut-être est-ce une réminiscence de la légende du *Joueur de flûte de Hamelin* dans laquelle les rongeurs symbolisent le fourvoiement et l'aveuglement orgueilleux des citoyens ? Ou renvoient-ils plus simplement à l'image traditionnelle des rats qui quittent le navire, ici de manière inversée la Terre, à l'approche de la catastrophe ? Un dernier groupe, désigné par le pronom « nous » qui encadre le texte, demeure mystérieux ; peut-être s'agit-il de poètes, qui, par leur position intermédiaire entre les deux communautés, sont en mesure de décrypter les signes avant-coureurs de la catastrophe. Le lecteur assiste à la scène à travers les yeux et les pensées de ce troisième groupe indéterminé, comme nous le montre la proposition subordonnée de cause au début de la deuxième phrase, qui traduit une focalisation interne : « comme nous supposons que les eaux allaient monter ». Il est possible que le texte poétique se donne à lire comme un avertissement à l'homme du XX^e siècle : en effet, par l'abolition de la ponctuation habituelle, le texte ne se métamorphose-t-il pas lui-même en crue menaçante, présentant un flot de mots interrompu seulement par quelques points parsemant le texte comme d'ultimes bouées de sauvetage ?

- le texte de métamorphose : Type « Katzenkopfpflaster » (Z)

Nous pouvons faire la même remarque pour cette catégorie que pour le texte apocalyptique : le type du texte de métamorphose est transversal, en ce qu'il concerne les trois grandes catégories formelles selon l'importance de son développement dans le texte et l'intensité du lien qui le relie à un hypotexte. Nous ne le détaillons donc qu'une fois et y ferons seulement allusion dans les autres catégories. Dans la catégorie sans lexèmes mythologiques peuvent être cités « Die Anziehung » (Héro) (Z), « Die Rückkehr » (Ulysse) (S) et « Schneewärme » (Léto) (S). Ainsi, le lien avec le mythe y est-il fortement plausible, sans qu'il puisse être qualifié d'indiscutable.

Man sieht es nicht, es liegt unterm Schnee. Der Schnee ist frisch und glänzt in die Sonne. Steinbuckel stoßen gegen die Sohlen. Der Fuß hat Halt, wenn er gleichzeitig auf zwei Steine trifft. Wäre ich auf der Straße mit dem Katzenkopfpflaster, ich begänne zu traben. Mein Haar schlägt die Flügel. Ich trage Schellen hinter den Ohren. Bevor ich stürze, bin ich weiter.⁴⁶²

Ce texte a fait l'objet d'une étude magistrale par Birgit Lermen et Matthias Loewen sur laquelle nous nous appuyons en partie dans le bref commentaire suivant⁴⁶³. « Katzenkopfpflaster » repose clairement sur une structure binaire, antithétique, opposant la réalité, rendue par l'emploi de l'indicatif, au monde de l'imaginaire, de l'affabulation, suggéré par le subjonctif II à valeur de conditionnel (« wäre ich »). Les deux parties sont reliées par l'idée de la possibilité de la chute : dans la première, la chute est évitée, dans la seconde,

⁴⁶² Sarah Kirsch, « Katzenkopfpflaster », in : *Zaubersprüche*, vol. 1, p. 121.

⁴⁶³ Birgit Lermen, Matthias Loewen, *Lyrik aus der DDR: Exemplarische Analysen*, Paderborn, München, Wien, Zürich, Ferdinand Schöningh Verlag, 1987, p. 324-329.

elle est prise en compte mais rendue insignifiante. Forme et fond se correspondent ; ainsi, le vire-langue « Katzenkopfpflaster » imite, au niveau lexical, la difficulté de marcher, de garder l'équilibre sur des petits pavés ronds et lisses, appelés « têtes de chats » en allemand. La dimension poétologique du texte apparaît fondamentale : est-il utile de rappeler que Sarah Kirsch a choisi le chat comme principale projection de son « moi-écrivain » et que le titre du poème est également celui choisi pour l'anthologie de ses textes publiée à Munich en 1978 ? Marcher sur les pavés glissants de l'Allemagne de l'Est, un exercice périlleux comme celui de jongler avec les mots dans un pays où la chute menace le marginal. C'est la transformation en Pégase, cheval ailé de la poésie, incarnant la liberté absolue de la création poétique, qui sauve le poète en l'élevant au-dessus des obstacles du quotidien. Le retour de l'indicatif à la fin du texte signale bien cette toute-puissance de la création poétique, à même de transformer l'imaginaire en réalité tangible. « Le passage d'un état de préoccupation anxieuse à celui d'une confiance en soi pleine d'insouciance⁴⁶⁴ », voilà la promesse enivrante que livre l'art poétique. Mais le rapprochement établi entre Pégase et la figure du fou du roi, par le biais des clochettes qui en ornent l'habit, relativise l'omnipotence poétique en la condamnant à la marginalisation. Par ailleurs, le lecteur doit lui aussi se confronter à l'épreuve des pavés glissants que sont les métaphores poétiques de Sarah Kirsch, risquer la chute en tentant de se frayer un chemin jusqu'au sens du texte.

4.1.2.2. Les textes à coprésences mythologiques

La majorité des textes de Kirsch présentent des motifs mythologiques sous forme de coprésences semées dans le corps du poème, rarement présentes dans le titre, contrairement à ce que fait Günter Kunert. Comme nous l'avons suggéré en début de partie, Sarah Kirsch efface les traces des hypotextes tandis que Kunert les souligne. En ce sens, remarquons qu'il n'y a aucune citation, littérale ou modifiée, d'un hypotexte chez Sarah Kirsch. Nous ne détaillerons pas les processus d'intégration que Kirsch partage avec Kunert, nous préférons insister sur les modes d'intégration qui lui sont propres.

- l'intégration par métaphore : Type « Schneelied » (Z)

C'est la forme principale sous laquelle apparaissent les mythes dans les textes de Kirsch. La comparaison quant à elle est rarissime : tout juste peut-on en trouver une dans le texte « Luftspringerin » (S) où la chienne Laïka, envoyée dans l'espace, est comparée à « une sorte d'ange⁴⁶⁵ ». Rien de notable donc, ce qui souligne la prédilection de la poétesse pour des rapprochements elliptiques que le lecteur doit déchiffrer de lui-même. La rationalité des rapports d'identité entre deux images est gommée d'emblée, alors que chez Günter Kunert on pouvait souvent détecter une certaine logique dans le choix des motifs. Cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas une telle logique chez Kirsch, simplement elle n'est pas exhibée. Ce fait n'est pas étonnant lorsque l'on sait son attachement pour la juxtaposition parataxique des images comme des propositions grammaticales : tout concourt à créer un style fluide, avec un minimum de régulation, que la poétesse elle-même a interprété comme le reflet du rythme de son corps, de sa respiration, le texte poétique devant « toujours être un peu essoufflé⁴⁶⁶ ». Les textes peuvent présenter une métaphore unique, comme le motif du septième jour de la Création dans « Trauriger Tag » (L) et celui de l'arche de Noé dans « Musik auf dem Wasser » (L), des métaphores juxtaposées comme dans

⁴⁶⁴ *Id.*, p. 326.

⁴⁶⁵ Sarah Kirsch, « Luftspringerin », in : *Schneewärme*, vol. 3, p. 76 : « Eine Art Engel ».

⁴⁶⁶ Citation extraite d'une interview avec des élèves datée de 1978, rapportée par Christine Cosentino dans son ouvrage « *Ein Spiegel mit mir darin* » : *Sarah Kirschs Lyrik*, Tübingen, Francke Verlag, 1990, p. 13.

« Schneelied » (L) ou encore reliées ensemble suivant le principe de l'association d'idées, comme dans les poèmes « Lithographie » (Z) et « Schwarzer Spiegel » (S). Elles peuvent bien sûr être explicites, par la référence à un nom mythologique, ou implicites, par l'allusion à un motif, comme le baiser de la trahison dans « Ich wollte meinen König töten » (Z) évoquant le baiser de Judas. Dans le poème « Schneelied » (l, 23), dont nous citons les trois premières strophes, la juxtaposition des métaphores mythologiques imite le principe structurel de l'accumulation des épreuves propre au registre du conte :

1 Um den Berg um den Berg Fliegen sieben Raben Das werden meine Brüder sein Die sich verwandelt haben 5 Sie waren so aufs Essen versessen Sie haben ihre Schwester vergessen Sie flogen weg die Goldkuh schlachten Ach wie sie lachten Eh sie zur Sonne gekommen sind 10 Waren sie blind

Les mythes du Veau d'or (v. 7), du vol d'Icare (v. 9) et l'hypotexte du conte des frères Grimm *Die sieben Raben* semblent fusionner pour créer un nouveau mythe, illustrant en cela le principe d'une écriture kaléidoscopique propre à Sarah Kirsch, dans laquelle des motifs isolés sont recombinaisonnés pour créer une image inédite⁴⁶⁷. Signalons que dans ce texte précis il y a quand même une hiérarchie des hypotextes, le conte constituant clairement le cadre de référence et les deux autres allusions mythologiques étant plus ponctuelles.

Nous avons conscience du fait que la métaphore est une catégorie générique, transversale finalement, que l'on peut mettre en relation avec les sous-catégories qui vont suivre. En effet, une allégorie, une invocation peuvent aussi être désignées comme des métaphores. C'est que nous tenons à dépasser le simple niveau formel en réfléchissant déjà aux fonctions de la métaphore dans le texte kirschéen. Il n'en est pas moins important de garder à l'esprit que la métaphore *in absentia*, qui suppose la disparition de la mention explicite du comparé, est le mode d'intégration de prédilection de Kirsch. Elle demande l'engagement du lecteur dans le processus de déchiffrement du rapport établi entre comparant et comparé, d'autant plus que le comparé est fréquemment éludé.

- l'intégration par invocation : Type « Rufformel » (Z)

L'invocation, liée à la dimension magique de la parole poétique, trouve tout naturellement sa place dans le recueil *Zaubersprüche*, que Sarah Kirsch qualifia en son temps de « littérature à l'usage des sorcières⁴⁶⁸ ». C'est plus précisément dans la dernière partie du recueil que le je poétique convoque les forces de la nature pour retenir l'amant inconstant.

1 Phöbus rotkrachende Wolkenwand Schwimm Ihm unters Lid vermenge dich Mit meinen Haaren 5 Binden ihn daß er nicht weiß Ob Montag ob Freitag ist und Welches Jahrhundert ob er Ovid Gelesen oder gesehen hat ob ich Sein Löffel seine Frau bin oder 10 Nur so ein Wolkentier Quer übern Himmel⁴⁶⁹

La référence à Ovide est loin d'être anodine : elle place « Rufformel » sous l'égide de l'épître XV des *Héroïdes*, dans laquelle la poétesse Sappho, délaissée par son amant Phaon,

⁴⁶⁷ Cet aspect de la poétologie de Sarah Kirsch a d'ailleurs fait l'objet d'une thèse, celle de Céline Da Silva intitulée « La poétique de Sarah Kirsch : une esthétique du kaléidoscope », soutenue en 2009 à l'Université de Strasbourg, qui se consacre toutefois principalement à l'étude de la narration *Allerlei-Rauh* et aborde assez peu les textes poétiques.

⁴⁶⁸ Sarah Kirsch, *Zaubersprüche*, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1973. Sur la couverture du recueil, la poétesse fait état de son espoir que « les sorcières, si elles existent, puissent considérer ces poèmes comme une littérature spécialisée à leur usage ». En allemand : « daß Hexen, gäbe es sie, diese Gedichte als Fachliteratur nutzen könnten. »

⁴⁶⁹ *Id.*, « Rufformel », in : *Zaubersprüche*, vol. 1, p. 123.

somme celui-ci de lui revenir et menace de se suicider en se jetant dans les eaux près de Leucade. Les deux textes se rejoignent dans l'évocation des cheveux dénoués de Sappho, symbole chez Ovide de la perte de soi. Il est possible d'ailleurs d'interpréter le je poétique de « Ruffornel » comme une projection moderne de la poétesse antique. Le texte s'ouvre sur l'invocation du dieu du soleil « Phébus », une épiclèse d'Apollon, dieu grec de la poésie et de la musique. C'est donc sous sa fonction de conducteur du char du soleil qu'il est convoqué, associant à travers l'évocation de l'astre brillant l'idée de l'amour et du danger. On remarque que, comme pour les textes de vision, c'est par la synesthésie, ici la fusion des sens de l'ouïe et de la vue dans la métaphore du « mur de nuages rouge et tonnant » (v. 1), que s'annonce le basculement dans une dimension magique. Le je poétique s'adresse au dieu de la poésie et de l'amour pour ensorceler l'amant indifférent dans un mouvement d'euphorie toute-puissante, comme le suggère l'emballement des vers par l'absence de ponctuation, les enjambements ainsi que la syntaxe elliptique qui semble montrer que le je poétique a perdu toute maîtrise de soi (v. 4 à 5). Le côté incantatoire du texte se voit également dans le fait que le poème peut être lu comme une seule et longue phrase, à l'instar des formules magiques que les sorcières égrènent dans un souffle, dépouillant le langage de toute rationalité pour le réduire à un flux hypnotique. L'objectif est de brouiller chez l'amant tout repère temporel et logique, de l'amener au bord de la folie (v. 6 à la fin du texte), à tel point qu'il ne connaisse plus ni son identité ni celle de son amante. Dans un tourbillon infernal s'accumulent les clichés reliés à la femme (v. 9 et 10) : partenaire sexuelle, épouse, fantasme... Les deux derniers vers referment le poème sur la mention du ciel, soulignant la structure cyclique du texte, redoublée dans l'image du tourbillon ; une mise en abyme qui n'est pas sans suggérer l'enfermement que peut entraîner la passion amoureuse poussée à l'obsession. Si le poème se dévoile comme une rêverie causée par l'observation des nuages, le processus d'ensorcellement persiste malgré tout dans la métamorphose animiste du je poétique en nuage.

- l'intégration par allégorie : Type « Wiepersdorf 5 » (R) (I, 162)

1 Ehrwürdiges schönes Haus Mit dem zwiefachen Dach – doppelt Allein bin ich da und dem Wetter, dem hellen Dem knatternden Hagel, so mildem Mond 5 Ausgesetzt. Ach ich gedenke Der rührenden Zeit, als fast eines Bruders Zärtliche Hand mich morgens geweckt hat und fröhlich Ein Tag der Zwilling des vorigen war. Was bin ich Inzwischen umhergefahren. Und eifrig 10 War ich bemüht, Apollon zu fassen und gleichfalls Ein hübsch klopfendes menschliches Herze erbeuten – Vergebens. Deshalb Hab ich nur mich, einen winzigen Knaben und die sich mehrende 15 Anzahl der Jahre und hin und wieder Schön schwimmendes Wolkengetier

L'allégorie, ou personnification d'un concept, tient une place non négligeable dans la poésie kirschéenne. On la rencontre sous la forme des corneilles messagères de la mort de « Schloßparkklinik » (E), de la chouette athénienne de la raison dans « Luft und Wasser » (S) ou encoresous les traits de Sisyphe incarnant un travail titanique absurde dans « Medaillon » (E) et « Zeitung » (K). Dans le cinquième poème du cycle « Wiepersdorf », qui met en scène un séjour de la poétesse dans la maison familiale des Arnim, devenue un centre culturel pour artistes en RDA, il est fait référence au dieu grec Apollon en tant qu'allégorie de la poésie. La thématique du double qui traverse « Wiepersdorf 5 » oppose en deux pôles antithétiques le moi réel, c'est-à-dire Sarah Kirsch elle-même, et le je poétique, ou métamorphose de son être empirique en matière poétique. En effet, quelques éléments autobiographiques parsèment le texte, comme l'allusion à son petit garçon né en 1969, à ses échecs amoureux et aux voyages entrepris entre autres

en Russie, en Roumanie et en Tchécoslovaquie depuis son installation comme écrivain en 1965. L'allégorie, qui répond en contrepoint à la synecdoque du cœur renvoyant à l'être aimé cherché en vain (v. 10-11), possède un aspect archaïsant qui donne au langage poétique comme un vernis mélancolique et nostalgique. La figure de style s'intègre ainsi parfaitement à la thématique du bilan introspectif engendré par l'immersion dans la maison des Arnim, qui joue la fonction de porte entre le monde actuel empirique et l'époque révolue du Romantisme, d'où la mention de son caractère double (v. 2). On sait la fascination qu'exercent le XIX^e siècle, ses femmes écrivains Bettina von Arnim et Annette Droste-Hülshoff sur Sarah Kirsch, tant au niveau personnel que professionnel, de ce fait il n'est guère étonnant que l'ensemble du cycle à Wiepersdorf soit marqué par l'imbrication de ces deux strates. L'étude de la personnification qui suit nous permet d'enrichir notre réflexion sur la fonction de l'allégorie.

- l'intégration par personnification : Type « Der Morgen » (K)

Cette catégorie rejoint la précédente en ce qu'elle se caractérise par un processus de personnification, cette fois comprise plus largement comme la désignation d'un élément naturel, voire d'un bâtiment par la transformation en personnage mythologique. C'est le cas du Rockefeller Center prométhéen de « Der Eislauf » (E), du brise-glace diabolique de « Schwarzer Spiegel » (S), des arbres comme divinités païennes de « Raben » (K), de la Terre nourricière de Gaïa dans « Fish and Chips » (K)... Le poème « Der Morgen » (II, 201) nous en livre deux exemples :

**1 Zephir haucht Kühlung über die Wiesen Trägt den Geruch frischen Brots
Liederlich mit sich am Anfang Sonnenverbrannter glühender Tage 5 Ich geh
meiner Wege Floras Geschöpfe Ordergemäß mit Wasser versehn allerhand
Finken Treiben mich an leichtbewegliche Kehlen bis Kälber den Grasplatz
erreichen Gähnende Bauern Federn im Haar 10 Ihre Mähmaschinen besteigen
mit Hü und Hott Wie im Traum in die Gemarkungen fahren.**

Zéphyr, personnification du vent d'Ouest, et Flore, déesse romaine des fleurs et du printemps, s'unissent dans cette évocation aux accents bucoliques, idylliques, de la vie à la campagne. Le mélange des deux mythologies antiques nous apprend que Sarah Kirsch ne fait pas de distinction entre les deux traditions, les considérant comme une seule et même source d'inspiration⁴⁷⁰. C'est sans doute ce genre de texte qui a pu donner naissance à l'image de Sarah Kirsch comme poétesse d'une nature atemporelle incarnant un idéal de perfection, pôle opposé d'un monde urbain vécu comme désenchanté. Il est alors fondamental de constater l'importance de la dimension ornementale dans le traitement des motifs mythologiques par Sarah Kirsch, qui se distingue en cela de la poétologie kunertienne. Remarquons la grande banalité de la plupart des allégories et personnifications choisies : la relation entre phore, c'est-à-dire le comparant, et thème se révèle des plus attendues, remontant souvent à l'Antiquité même. L'aspect archaïsant de la poésie kirschéenne, indéniable, se lit également dans le choix du terme de « créatures » (v. 5 « Geschöpfe »), que l'on trouve généralement dans la tournure lexicalisée des « créatures de Dieu ». Nous reviendrons sur les implications poétologiques de la dimension ornementale du traitement des mythes dans la seconde partie de ce chapitre.

- l'intégration par métamorphose identificatoire : Type « Elegie 2 » (Z)

⁴⁷⁰ Dans la mythologie grecque, Zéphyr n'est autre que l'époux de la nymphe Chloris, déesse associée aux fleurs et au printemps et ancêtre de Flore. La fusion des deux traditions relève sans doute pour ce texte de la volonté de la poétesse d'utiliser des motifs facilement déchiffrables par le lecteur, la nymphe Chloris n'étant pas connue du grand public. Le recours à des figures connues renforce ainsi l'impression de simplicité, de naïveté que le poème s'efforce de donner.

Par l'expression « métamorphose identificatoire », nous faisons référence au procédé consistant à transformer un individu, empirique ou poétisé, parfois le je poétique lui-même, en personnage mythologique. Dans « Lithographie » (Z), l'*Énéide* semble prendre vie dans l'évocation du gardien du cimetière juif de Prague apparaissant sous les traits de Charon, tandis que la guide réservée au groupe de touristes dont fait partie le je poétique rappelle la prêtresse accompagnant Énée au royaume des ombres. Le septième poème du cycle « Reisezehrung » (E) dépeint une plongée dans les souvenirs de la poétesse, où ses anciens amis et collègues écrivains, personnes réelles, se voient associés à des figures mythologiques ou à des personnalités d'époques révolues : le poète Heinz Czechowski s'immortalise ainsi en Prométhée, l'écrivain et essayiste Adolf Endler en Orphée. Quant au je poétique, il devient Jésus dans « Aufforderung » (L), Eurydice dans « Elegie 1 » (Z), Hercule et Victoria, la déesse romaine de la victoire, dans « Schwarzer Spiegel » (S) et le phénix dans « Elegie 2 » (I, 96) :

**1 Ich bin der schöne Vogel Phönix Schüttle mich am Morgen, sage Pfeif drauf!
bekomme sie, meine Seele Gänseblümchenweiß 5 Ich bin Der schöne Vogel
Phönix Aber durch das Flieg ich nicht wieder**

La métamorphose en phénix possède la même fonction que dans le poème « Katzenkopfpflaster » analysé précédemment, dans la mesure où elle symbolise l'accession à un état euphorisant de liberté absolue par l'affirmation de la toute-puissance de la création poétique. Cet état se signale par l'abolition de toute forme de frontière et de contrainte, que ce soit celles imposées par le surmoi civilisé, d'où le plaisir de recourir au langage familier (v. 3) ou celles établies entre monde empirique et irrationnel, comme l'indique l'emploi de l'indicatif qui rend réelle l'obtention d'une âme pure. L'image grecque du phénix, oiseau fabuleux capable de se régénérer, idée exprimée par la répétition du vers 1 aux vers 5 et 6, est associée à l'imagerie chrétienne populaire de la survivance des âmes pures, immaculées, au Paradis. Comme souvent chez Kirsch, la fin du poème rétablit le lien avec la réalité, suggérant que les contraintes politiques et sociales évoquées plus haut peuvent mettre sérieusement en danger la liberté créatrice du poète. On se souvient que certains textes de *Zaubersprüche* comme « Schwarze Bohnen » avaient provoqué en 1969 l'ire des instances dédiées à la politique culturelle est-allemande, avant d'obtenir l'absolution, quatre ans plus tard, de ces mêmes institutions⁴⁷¹.

- l'intégration sous forme d'objet culturel : Type cycle « Wiepersdorf » (R)

Nous comprenons cette catégorie comme la transposition des personnages mythologiques dans un art extra-littéraire, autrement dit comme leur matérialisation sous forme de statue, bâtiment, livre ou peinture. Si ce procédé existe aussi dans l'œuvre de Günter Kunert, il y tient une place anecdotique. Nous voyons dans cette dernière forme d'intégration de motifs mythologiques la radicalisation du processus d'ornementalisation des mythes chez Kirsch. Ce processus s'enclenche avec l'écriture du cycle *Wiepersdorf*, probablement entre 1974 et 1975 et se prolonge dans le recours aux personnifications communes dans *Erdreich* (1982) et surtout *Katzenleben* (1984). À titre d'exemple, nous citons le quatrième poème du cycle « Wiepersdorf » (I, 161) :

**1 Der Kuckuck rief den ganzen Tag und die Lerchen Fielen wie Steine herab.
Als die Sonne Hinterm gekrümmten Walde gegangen war Zitternd kam nun ein
Nachtwind auf, der die Gardinen 5 Ordentlich flattern ließ; die zerrissen Am
rauhem Stein der Balustrade. Ich sah die Hecken geschoren und leer Unter
Buchen ziehen, die Bilder Der arm- und kopflosen Götter sehr leuchten 10 Ach**

⁴⁷¹ Adolf Endler, « Sarah Kirsch und ihre Kritiker », *op. cit.*, p. 169.

und der Schloßteich, das grüne Ufer, vergessen Mit seinen Entenhäuschen, den Leichen Der neugeborenen Katzen, ein staubiger Spiegel Sah er mich an. Im Irrgarten steht Jelängerjeliieber und duftet herauf. 15 Hier trink ich das Tränklein Vergessen, hier spiel ich Die Herrin der Bilder und Meubeln bis dann Nach Tagen das Leben im praktischen Hochhaus Mich wieder nimmt, in dem ich wie vorher Bin, nur ein Name im Heidenkalender verstrichen

Nous devons nous excuser de ne présenter qu'une analyse partielle de ce texte, en rapport avec les motifs mythologiques, laissant ainsi de côté des aspects pourtant très riches de ce poème, notamment la problématique de la réinterprétation de topoï romantiques. « Wiepersdorf 4 » thématise le conflit entre je poétique et je empirique. La vision désenchantée d'un je empirique, proche du moi réel de Sarah Kirsch, en proie aux affres du doute encadre le poème : ainsi, les alouettes « tombent comme des pierres » (v. 2), symboles d'une réalité clouant au sol l'aspiration de la poétesse à la liberté. Au vers 5, l'avènement du regard poétique posé sur le monde s'annonce par l'ellipse privant la subordonnée relative de verbe, la rupture syntaxique se voyant mise en valeur par l'utilisation abusive du point-virgule au lieu de la virgule attendue. Le regard poétisant fait coïncider monde intérieur et extérieur dans l'image saisissante du miroir empoussiéré. L'étang-miroir est en effet à la fois le médiateur entre le monde réel et le monde irréel de la création poétique, ainsi que l'œil intérieur de la poétesse si l'on veut, porte ouverte sur son inconscient, symbolisé dans le motif du « labyrinthe » (v. 13). Ce paysage intérieur des plus effrayants, peuplé de visions macabres et chargées d'agressivité (v. 5, 7, 9 et 11) renvoie l'image d'un individu tourmenté. Ces tourments sont peut-être à interpréter comme la position fondamentalement sceptique d'une personnalité artiste tiraillée entre la médiocrité de son existence (fin du poème) et ses aspirations créatrices. D'où la conscience de jouer à un jeu de rôle (v. 15), le monde de la création poétique n'étant accessible que dans l'illusion, dans la tromperie et l'oubli de soi-même, comme le figure le motif du ruisseau apportant l'oubli ; ce dernier est d'ailleurs réduit à n'être qu'une imitation médiocre de son modèle mythologique majeur, le Léthé. Ce poème thématise donc les affres causées par la collision du monde de l'imaginaire poétique avec celui de la médiocrité de l'existence, d'où l'image d'un miroir aveugle, qui ne parvient plus à refléter poétiquement le monde extérieur. À l'instar de ce dernier motif, les statues des dieux grecs dépourvues de tête et de bras fusionnent les différentes strates de sens du texte : statues réelles du parc des Arnim, elles se transforment également en matière poétique, en métaphores au vers 8 dans l'emploi du terme d'« images » avec lesquelles jongle le je poétique (v. 16). Leurs formes amputées, pleines de violence, suggèrent la décadence, la déchéance que la réalité fait subir aux beautés du passé. Mais il ne s'agit pas sans doute d'une condamnation sans appel d'un présent vécu comme avilissant : le poème dénonce également une position artistique maniériste qui s'obstinerait à célébrer les dieux du passé sans voir leurs membres coupés. C'est le sens ultime selon nous de la métaphore du labyrinthe, où, comme l'indique le sens étymologique du chèvrefeuille (« Jelängerjeliieber » v. 14), plus on s'y attarde, plus on a de chance d'y rester enfermé à jamais.

4.1.2.3. Les textes dérivés

- le texte apocalyptique : Type « Erdreich »

Nous ne proposons qu'un commentaire assez court du texte « Erdreich » (II, 99), le thème apocalyptique ayant déjà été abordé au début de notre analyse formelle. Par ailleurs, les textes entrant dans cette catégorie sont : « Die Engel » (Z), « Das schöne Tal » (D), qui propose encore une vision positive du Déluge en ce qu'il permet la création d'un *locus*

amoenus, véritable refuge amoureux pour un couple lors d'un voyage en voiture, « Noah Nemo » (E), « Anhaltender Niederschlag » (K) et « Die Flut » (S).

1 Nachrichten aus dem Leben der Raupen Der Kukuck stottert und die gebackenen Beete Zerreißen sich wenn ich Gießkannen schleppe Die mir überantworteten Gewächse verlausten Gemüse 5 Hilflos betrachte, als ich vor Jahren In meines Vaters Garten ging Gab es die siebfachen Plagen Höllisches Ungeziefer nicht und der Boden Tat noch das Seine, der hier 10 Ist ein Aussteiger niederträchtig und faul Ihn muß man bitten den Dung Vorn und Hinten einblasen sonst bringt er Nicht maln Pfifferling vor was müssen die Menschen Das Erdreich beleidigt haben, mir erscheint 15 Siebenundzwanzig Rosenstöcke zu retten Ein versprengter Engel den gelben Kanister Über die stockfleckigen Flügel geschnallt Der himmlische Daumen im Gummihandschuh Senkt das Ventil und es riecht 20 Für Stunden nach bitteren Mandeln.

« Erdreich » repose sur la mise en parallèle du je poétique, jardinier attentif à l'épanouissement de ses plantations, avec le Dieu de l'*Ancien Testament*, Créateur de la terre et de l'humanité. Ainsi le jardinier pose-t-il un regard attendri, paternel sur ses créations potagères. Le texte dépasse rapidement la thématique créationniste pour s'interroger sur l'avenir de l'humanité, réel sujet d'« Erdreich », sombre et préoccupant, qui se cache sous l'apparente légèreté du ton familier des bavardages et commérages (v. 1 et 13). Sur un ton empli de scepticisme, le jardinier, image également du poète créateur, avoue son inquiétude face à l'ampleur de la tâche à accomplir, celle de sauver le monde – rien de moins ! Le glissement d'un statut de Dieu créateur à celui de Christ sauveur de l'humanité se produit au vers 15 par le biais du motif des vingt-sept rosiers à protéger, nombre renvoyant aux vingt-sept livres que compte le *Nouveau Testament*. Comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail, « Erdreich » peut se lire aussi comme un travail de mémoire sur le passé nazi de l'Allemagne, implicitement évoqué aux vers 5 à 8. Les « sept » fléaux de l'*Apocalypse de Jean* et les dix « plaies » envoyées par Dieu dans l'Exode pour punir Pharaon de ne pas libérer le peuple hébreu de son joug, hypotexte latent auquel fait allusion le terme de « vermine » (Exode 8), ne sont pas associés par hasard à la figure du père du je poétique, qui possède des accents indéniablement autobiographiques. On sait que Sarah Kirsch entretenait une relation problématique, conflictuelle avec son père, qui défendait des idées antisémites, et qu'elle choisit le nom de Sarah Kirsch en signe de protestation contre son père et contre les horreurs dont fut victime le peuple juif sous le régime nazi⁴⁷². Ainsi, le terme ambivalent de « vermine » rappelle-t-il l'image que propageaient les nazis du peuple juif. En outre, l'apparition retardée de l'adverbe de négation « nicht » (v. 8) peut évoquer la difficulté des Allemands à regarder leurs exactions en face, contrairement au je poétique, et à la poétesse, qui affrontent courageusement leur passé. Dans la métaphore finale du texte, complexe, un ange exterminateur au service de Dieu met à mort la Création. Mais il ne faut pas s'y tromper : dans ce texte en vérité profondément agnostique, la terre ne reflète que l'image de l'homme et c'est lui qui est désigné comme le seul responsable de la catastrophe ultime. Le motif du jerrican jaune, comme ces bidons d'eau potable distribués en cas de catastrophe naturelle, allié à l'idée d'empoisonnement laissent à penser que c'est au devant d'une Apocalypse de type écologique que se dirige l'humanité. Nous approfondirons cette interprétation par la suite.

- la vision religieuse ou profane : Type « Die Entrückung » (K)

⁴⁷² Birgit Lermen, Matthias Loewen, *op. cit.*, p. 315.

Pour ce type, nous pensons à des poèmes comme « Die Erinnerung » (K) et « Der Winter » (K) pour la vision religieuse et « Luft und Wasser » (S) pour la vision profane, texte aux accents fantastiques dans lequel le je poétique découvre son double dans les eaux d'un marécage. Ces textes ne sont pas tous des dérivations, dans le sens où la vision peut tenir plus ou moins de place dans le poème, mais comme à chaque fois elle en est un élément fondamental, nous avons tranché en faveur des dérivations. Cette incertitude n'est pas gênante, car, au-delà du fait qu'elle souligne une certaine imperfection du système de classement, elle permet de dire que Sarah Kirsch recourt quelquefois à des formes hybrides d'intégration des motifs mythologiques, qui hésitent entre coprésence et dérivation. Il est évident pour nous que le système proposé par Gérard Genette sur lequel nous nous appuyons dans notre travail est perfectible, sans doute trop générique pour pouvoir prendre en compte l'ensemble des nuances proposées par les textes. Mais il nous permet d'effectuer une première sélection qui suffit à notre propos, dans le sens où nous ne nous consacrons pas uniquement à l'étude des formes, mais aussi au sens donné à l'emploi des mythes par les poètes de RDA.

Signalons qu'un texte de vision ne constitue pas en soi un texte à motif mythologique. Nous n'avons ainsi retenu que les textes ayant un rapport plus ou moins allusif à un mythe ou présentant un lexème mythologique. En ce qui concerne les visions religieuses, elles font toutes référence à Dieu, le texte « Luft und Wasser » quant à lui fait écho, selon nous, au mythe de Narcisse⁴⁷³. Mais revenons au texte « Die Entrückung » (II, 189) :

1 Die Sonne schleudert unbarmherzige Hitze Dem Grabenden auf den gebeugten Rücken Flüche hört er verschollner Gestalten Den uralten Kuckuck und das Gewese 5 Der frommen einfältigen Lerchen er sieht Im weißen brechenden Licht Wolkenlos Gottes Thron, auf den Stufen Die heiligen Ackerpferde stehn Die nun allerorts fehlen.

Les textes de vision sont fortement représentés dans le recueil *Katzenleben*, l'immersion du je poétique dans le monde rural semblant créer les conditions propices à la libération de l'imagination et de l'intuition. Les visions faisant intervenir une imagerie religieuse ne reposent pas toutefois sur des épisodes ou métaphores bibliques précis. « Die Entrückung » débute sur la mise en place des conditions qui vont permettre l'avènement de la vision. En effet, comme c'est le cas pour le texte « Die Erinnerung », c'est par la combinaison d'un travail manuel et d'une immersion dans la nature que naît la vision. Le caractère atemporel de l'action de creuser la terre, geste que l'humanité répète depuis des siècles, et du coucou « très ancien » (v. 4), qui a traversé les siècles, permet au personnage, peut-être un paysan, d'interrompre un moment le cours du temps. Comme dans « Galoschen », c'est paradoxalement par la sollicitation du sens de l'ouïe que s'amorce la vision (v. 3 à 5), procédé qui n'est pas sans rappeler la superposition de l'ouïe et de la vue à l'œuvre dans un passage de l'Exode (20 : 18), alors que Moïse rapporte au peuple les termes de l'alliance proposée par Dieu⁴⁷⁴. Enfin peut s'épanouir l'épiphanie dans toute sa splendeur. Le retour à la réalité au dernier vers, dépourvu de toute brutalité comme le suggèrent l'absence de ponctuation et la correspondance métrique des vers 7 et 9 utilisant l'anapeste, baigne le texte d'une atmosphère mélancolique. La vision révèle les carences, l'appauvrissement

⁴⁷³ Nous avons tenté de montrer ailleurs les résonances du mythe de Narcisse dans l'œuvre de Sarah Kirsch dans un article intitulé : « Dans la profondeur du miroir : Le mythe de Narcisse dans l'œuvre poétique de Sarah Kirsch », in : *Textures*, Université Lumière Lyon 2, vol. 9, 2003, p. 251-269.

⁴⁷⁴ *La Bible : Édition intégrale, op. cit.*, p. 194 : « Tout le peuple percevait les voix, les flamboiements, la voix du cor et la montagne fumante ; le peuple vit, il frémit et se tint à distance. »

de l'époque actuelle en l'opposant à un âge d'or d'abondance, qui demeure indéterminé. En ce sens, les chevaux peuvent renvoyer aux nombreux chevaux de trait qui peuplaient autrefois les campagnes et simplifiaient le travail de labourage, que le paysan effectue seul au début du texte. Mais s'arrêter à cette interprétation reviendrait à se laisser aveugler par l'apparente simplicité du poème, à l'instar du paysan aveuglé par la lumière éblouissante de la vision. Sous la surface du texte se cache un autre sens, rappelant que seule la nature, par sa beauté et sa simplicité, peut prétendre à la sacralisation, comme le laisse entendre la métaphore des alouettes pieuses et simples (v. 5). Le caractère burlesque de la mention des jurons (v.3) qu'entend le paysan et qui le font basculer dans l'irrationnel ainsi que le titre du poème, « l'absence », dans le sens de « avoir une absence », introduisent un ton agnostique dévoilant la vision pour ce qu'elle est, une illusion. D'ailleurs, n'est-ce pas le soleil et sa chaleur impitoyable qui ont donné naissance à cette hallucination ?

- la concentration sur un personnage : Type « Salome » (Z)

Il n'existe que deux textes de ce type chez Sarah Kirsch, « Salome » du recueil *Zaubersprüche* et « Die Verdammung » dans *Katzenleben* centré sur le mythe de Prométhée. Nous renvoyons pour « Salome » au commentaire que nous avons proposé au début de cette partie et reviendrons plus loin sur la réinterprétation du mythe prométhéen.

4.2. Les motifs mythologiques chez Sarah Kirsch : tensions entre ordre et anarchie

L'étude des mythes chez Sarah Kirsch apparaît des plus intéressantes, en ce qu'elle rend justice à une œuvre complexe, qui ne saurait trouver sa définition dans le seul concept de « poésie de la nature ». Le mythe se trouvant à la croisée du naturel et du social, il est un formidable révélateur des tensions entre sémiotique et thétique qui traversent l'œuvre de la poétesse. Dès le premier recueil *Landaufenthalt*, on observe une réaction épidermique à l'ordre, incarné par le système extrêmement rigide et hiérarchisé, compartimenté, qui définit la RDA. Cette réaction de rejet culmine dans le recueil *Zaubersprüche* dans une revendication quasi anarchiste du droit à l'individualité. Jusque là prédomine une relative croyance dans le pouvoir des mythes, dans la mesure où ils servent de contrepoids à une vie sociale vécue comme une entrave. Avec les recueils *Rückenwind* et surtout *Drachensteigen*, l'importance des mythes diminue visiblement. Les poèmes, proches du genre du journal intime, thématisent davantage les séjours et voyages entrepris en Allemagne de l'Ouest, en France et en Italie au travers du prisme des relations amoureuses de Sarah Kirsch. Avec l'installation en Allemagne de l'Ouest, les contraintes imposées de l'extérieur à l'individu disparaissent pour la plupart. Non que la société ouest-allemande soit dépourvue de normes contraignantes, mais celles-ci ont moins d'impact au niveau des espaces de liberté individuelle et poétique, comme le laisse entendre la poétesse dans un entretien avec Mathias Schreiber de 1978 :

Même si je devais faire des expériences négatives à Berlin-Ouest, je peux au moins y travailler et y publier librement. En plus, tout m'intéresse ici. J'ai envie

de découvrir de nouvelles choses, des choses inconnues. J'en ai besoin pour écrire.⁴⁷⁵

Le choix que fait Sarah Kirsch de s'installer au début des années quatre-vingt dans une petite bourgade de cent cinquante habitants du Schleswig-Holstein peut se lire également comme une volonté de fuir toute forme de contraintes sociales, entre autres celles inhérentes au statut de personnalité du monde littéraire. De ce fait, des tensions nouvelles vont faire leur apparition, qui vont se cristalliser notamment dans son appréhension des mythes antiques et bibliques. Les recueils *Erdreich* et *Katzenleben* font état de ces lieux de frictions. Enfin, le dernier recueil étudié, *Schneewärme*, signale un certain retour à l'adhésion avec le monde de la mythologie observée dans *Zaubersprüche*, concomitant avec une plus grande prégnance du fantastique et de l'inconscient. Les mythes y redeviennent les alliées du je poétique, comme on le voit au retour de la métamorphose identificatoire et à la disparition des formulations précieuses. Ainsi, les conflits existentiels et poétologiques ne s'inscrivent plus au cœur du mythe, mais sont rejetés à l'extérieur, d'où l'apparition de la problématisation des thèmes de l'isolement et de l'exclusion volontaire du moi réel et du je poétique hors de la communauté humaine. On peut donc parler d'une évolution quasi cyclique du rapport aux mythes, qui part de l'affirmation de leur pouvoir libérateur dans un système répressif, avant de les considérer comme des lieux de tension entre ordre et désordre, pour revenir à la proclamation de leur dynamique libératrice, cette fois au prix de l'auto-exclusion de la communauté humaine.

Dans la suite de ce travail, nous avons pris le parti de suivre une progression thématique plutôt que chronologique, du fait de certains recoupements entre recueils. Mais l'évolution du traitement des mythes que nous avons esquissée ci-dessus guide tout de même la hiérarchisation des sous-parties. Nous avons choisi de traiter la problématique du mythe sous l'angle de la tension entre l'ordre et la liberté, aussi bien individuelle que poétique, ou encore entre norme et originalité, voire marginalité. Cette approche nous semble en effet rendre compte des différents thèmes liés aux mythes chez Kirsch : ceux d'une réflexion sur la RDA, sur l'Histoire, sur l'actualité, l'environnement, la religion, enfin l'esthétisme.

4.2.1. Les mythes comme résurgence du sémiotique

Nous préférons utiliser le terme de « sémiotique » que celui d'« inconscient » car le premier, plus global, renvoie aussi à la dimension des pulsions et de l'instinct, enfin à tout ce qui définit l'individu en-dehors du processus de socialisation⁴⁷⁶. Nous ne pensons pas comme Julia Kristeva que le sémiotique signale un état présocial sous un angle chronologique, mais plutôt que les deux sphères du sémiotique et du thétiq ue s'imbriquent l'une dans l'autre

⁴⁷⁵ Mathias Schreiber, « In der DDR könnte ich nicht mehr schreiben ». *Plädoyer für eine persönliche und vielstimmige Literatur: Gespräch mit der Lyrikerin Sarah Kirsch*, in : *Kölner Stadt-Anzeiger*, 17. 1. 1978. Cité par Wolfgang Bunzel, « '... dankbar daß ich entkam'. Sarah Kirschs Autorenexistenz im Spannungsfeld von DDR-Bezug und 'Exil'-Erfahrung », p. 17. « Selbst wenn ich in West-Berlin negative Erfahrungen machen sollte, kann ich hier doch arbeiten und unbehindert publizieren. Außerdem interessiert mich hier alles. Ich will das Neue und Fremde kennenlernen. Das brauche ich zum Schreiben. » Article consulté en ligne à l'adresse http://www.bgdv.be/Dokumente/GM-Texte/gm57_bunzel.pdf en juin 2010.

⁴⁷⁶ Rappelons que nous donnons notre propre définition des concepts du sémiotique et du thétiq ue, que nous empruntons à Julia Kristeva, à la fin du point 1.4.2. de notre première partie, dédié à l'exposition des théories du langage que la linguiste développe dans son ouvrage *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

dès les premiers mois de l'enfance. Mais cette réflexion sort du cadre de notre travail et nous nous tiendrons au fait que les catégories du sémiotique et du théorique nous semblent avoir ici une valeur cognitive pertinente.

Cette partie se réfère, pour une grande part, aux recueils *Landaufenthalt* et *Zaubersprüche*, dans la mesure où elle traite des problématiques propres à un individu résidant dans le système autoritaire fortement contraignant prévalant en République Démocratique Allemande. Il ne nous est pas possible, dans le cadre de ce travail, de donner un tableau très détaillé des différentes contraintes pesant sur les citoyens est-allemands, tout au plus y ferons-nous allusion par moments. D'une part, nous serions obligée pour des raisons pratiques de recourir à des simplifications et raccourcis non souhaitables, d'autre part nous pensons que ces phénomènes sont dans leur grande majorité bien connus des cercles scientifiques. Enfin il s'agit là d'un domaine où le sentiment subjectif d'un auteur joue un rôle déterminant.

4.2.1.1. La rencontre entre mythologie et histoire personnelle

Comme c'était le cas pour Kunert, des éléments autobiographiques importants sont mis en relation avec des motifs d'ordre mythologique lors de la transformation de parcelles de la vie réelle en matériau littéraire. Ce processus concerne notamment les personnes de l'entourage familial immédiat de Sarah Kirsch. Quand on sait le peu d'allusions faites à leur propos dans les textes poétiques, on saisit toute la mesure du phénomène. Nous avons déjà évoqué le cas de la figure paternelle, apparaissant dans une constellation idéologique emplie de négativité lors de notre analyse du poème « Erdreich ». Le père y est évoqué en relation avec les sept fléaux de l'Apocalypse et les dix plaies d'Égypte décrites par le Pentateuque dans l'épisode de l'exode du peuple hébreu :

[...] als ich vor Jahren In meines Vaters Garten ging Gab es die siebfachen Plagen Höllisches Ungeziefer nicht [...]

Derrière le renvoi à ces hypotextes apocalyptiques se profile la thématization de la culpabilité personnelle et collective face aux exactions commises par les nazis envers le peuple juif, comme on peut le voir dans l'ambiguïté de la position du négateur « nicht » qui semble refléter toute l'hésitation d'un peuple tiraillé entre le refoulement ou l'acceptation de son crime. Rappelons l'engagement très clair de Sarah Kirsch en faveur de la reconnaissance de la faute du peuple allemand ; aussi, lorsque nous parlons de culpabilité personnelle, nous pensons au poids que devait représenter pour la poétesse à la fois sa nationalité et sa filiation, d'où son changement de prénom. Encore que son véritable nom, « Bernstein », laisse penser qu'elle devait avoir des origines juives, dont son père s'efforça d'effacer toute trace sous le Troisième Reich⁴⁷⁷. Elle troque donc le prénom d'Ingrid, à consonance scandinave, contre celui, emblématique, de Sarah.

Le traitement de la figure maternelle dans le même recueil forme un contrepoint avec la représentation du père. Le long poème en vers libre « Medaillon » met en scène la mère de la poétesse dans son quotidien, occupée à soigner ses plantes, ses animaux et ses proches du matin au soir. L'adoption d'un ton de bavardage anodin permet d'insuffler de la vie à l'évocation de cette femme entièrement dévouée à son prochain, de contrebalancer le mouvement de canonisation enclenché, dès le titre, dans ce portrait d'une sainte pouvant rivaliser avec Saint François d'Assise. Il est intéressant de voir que le mythe, à nouveau, permet de prendre de la distance par rapport au « modèle » parental. Citons un court extrait de la fin de la première et longue strophe, comptant vingt-quatre vers (II, 79) :

⁴⁷⁷ Birgit Lermen, Matthias Loewen, *op. cit.*, p. 315.

***Eine Nadel einfädeln, abends bringt meine Mutter Unsrer verwirrten Tante
zu essen weil dort die Küche Von Gespenstern besetzt ist wildfremde Leute
Kochen ihr Süppchen lümmeln herum meine Mutter Kennt Sisyphe nicht es
nimmt die Arbeit kein Ende***

Par son travail incessant, la mère semble réconcilier le haut et le bas, l'idéal et le trivial, le sacré et le profane, comme le suggère l'expression « Himmel und Erde », quatre vers avant ce passage. Mais c'est un regard à la fois amusé et désabusé que la poétesse porte sur les sacrifices endurés par la mère, qui n'amènent qu'ingratitude, en parlant par exemple des chats errants qui, une fois nourris, lui battent froid (v. 12). La référence au mythe de Sisyphe sert à dévoiler le caractère absurde de l'utopie, non pour elle-même mais en ce qu'elle se révèle inadaptée aux réalités économiques, sociales et environnementales évoquées dans la deuxième et dernière strophe.

C'est encore par le biais du mythe, cette fois shakespearien, que Sarah Kirsch décrit sa relation avec le poète ouest-allemand Christoph Meckel dans le poème « Datum » (I, 171) : « Herzschoener wollen wir Julia und Romeo sein? ». L'inversion de l'ordre de succession traditionnel des prénoms du couple légendaire renvoie évidemment à la volonté de renverser la hiérarchisation habituelle entre sexe fort et sexe faible, typique d'une société patriarcale, idée qui pourra être relativisée dans d'autres textes⁴⁷⁸. Un autre rapprochement marquant concerne le fils de Sarah Kirsch, Moritz, né en 1969, surnommé « Moïse », son « bébé de l'eau⁴⁷⁹ ». D'après la poétesse, Moritz se serait lui-même donné ce surnom à l'époque où il n'arrivait pas encore à prononcer la lettre « r ». Mais la dimension biblique du prénom joue un rôle indéniable, notamment lorsqu'elle l'emploie pour parler de son départ en Allemagne de l'Ouest, stylisée ainsi en Terre promise :

***Ce pays minuscule, il m'a bâillonnée et tourmentée. Je ne peux que prendre mes
distances par rapport à tout ça et me féliciter encore et toujours d'avoir pu en
partir avec Moïse.***⁴⁸⁰

On saisit alors l'implication autobiographique d'un poème tel que « Die Erinnerung » (II, 210), dans lequel le je poétique fait revivre le prophète Moïse, désigné de façon détournée comme « l'ancêtre originel » (« der Urahn »), le temps d'une vision transtemporelle. Entre parenthèses, remarquons comment l'écoulement des années joue sur la perception de sa propre vie : une dizaine d'années plus tôt, Sarah Kirsch refusait de parler d'exil pour son installation à l'Ouest, alors que dans *Das simple Leben*, sorte de journal intime en prose publié en 1994, elle rapproche cet événement, certes de manière très sous-entendue, de l'épisode biblique de l'exode. De manière générale, cette rupture autobiographique est fortement stylisée chez Kirsch, que ce soit par une anacoluthie dans son dernier poème écrit à l'Est, « Trennung », qui coupe brutalement une citation de Marie-Luise Kaschnitz, comme si le je poétique, menacé d'aphasie, n'avait plus la force de prendre en charge l'acte de création poétique⁴⁸¹, ou par le recours au mythe, avec la référence à l'exode ou à la métamorphose animalière :

⁴⁷⁸ C'est Helmut Fuhrmann qui a le premier attiré l'attention sur cette inversion dans son article « Lyrik in der DDR – DDR in der Lyrik. », in : *Wirkendes Wort* 46 (1996), p. 470. Cité par Wolfgang Bunzel, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷⁹ Sarah Kirsch, *Das simple Leben*, vol. 5, p. 283.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 293.

⁴⁸¹ *Id.*, « Datum », in : *Rückenwind*, vol. 1, p. 17. « Wenn ich in einem Haus bin, das keine Tür hat / Geh ich aus dem Fenster. / Mauern, Mauern und nichts als Gardinen / Wo bin ich denn, daß ».

***La mobilité a été mon salut. [...] Des ailes m'ont poussé et un jour, je suis devenue cygne et je me suis envolée.*⁴⁸²**

Le mythe de la métamorphose en cygne se mêle dans cette citation extraite de la narration *Allerlei-Rauh* à l'univers du conte populaire par l'allusion au *Voile dérobé* de Johann Karl August Musäus, qui fut une des sources d'inspiration du livret du *Lac des cygnes*. L'imbrication des deux univers du mythe et du conte est d'ailleurs clairement montrée par Musäus qui établit lui-même une filiation entre son héroïne Zoé capable de se transformer en cygne et son ancêtre grec Zeus, qui fit de même pour séduire Lédä. Peut-être peut-on lire cette sur-motivation de certains événements autobiographiques comme la tentative de déchiffrer le sens caché de son existence, ou, d'un point de vue plus pessimiste, le désir de lui en conférer un *a posteriori* :

***J'avais plusieurs vies, qui se distinguaient fortement les unes des autres.*⁴⁸³**

4.2.1.2. Le chemin vers l'affirmation de soi

Dès le premier recueil *Landaufenthalt*, le traitement des mythes montre des thématiques qui se révéleront fondamentales dans l'œuvre de Sarah Kirsch : révolte de l'individu face à la pression de l'uniformité et de la conformité dans « Aufforderung », désir de réintroduire la magie, l'irrationnel dans un monde étriqué et désenchanté dans « Engel » et « Trauriger Tag », caractère utopique de ce désir dans « Wohin bin ich geraten hin », enfin regard pessimiste sur la course du monde dans « Musik auf dem Wasser ». S'il faut bien sûr garder à l'esprit que le je poétique et le moi réel sont deux entités distinctes, il est difficile de ne pas remarquer ici une grande proximité entre les deux. Ainsi, on peut dire que les poèmes reflètent à cette époque un processus de construction individuelle dans l'opposition avec une société déterminée, qui bien sûr renvoie à la RDA. Il est manifeste qu'à cette époque cette opposition est de type social et non politique. Ce n'est pas le système du « socialisme réellement existant » qui est l'objet de critiques, contrairement à ce que l'on peut voir chez Kunert, mais ses implications sociales dans la construction d'une communauté valorisant l'égalité jusqu'à l'uniformité. Situation intenable pour une sensibilité poétique éprise de liberté, attirée par les horizons lointains, et obligée de trouver sa place dans un quotidien vécu comme lénifiant ou paralysant. L'évasion n'est possible que par l'imaginaire, et l'on comprend l'importance que prend dans ce contexte le thème mythologique de la métamorphose, par exemple en tigre dans « Trauriger Tag » (I, 15).

Ich bin ein Tiger im Regen Wasser scheidet mir das Fell Tropfen tropfen in die Augen [...] Aber es regnet den siebten Tag Da bin ich böß bis in die Wimpern

Les strophes 1 et 5 que nous citons sur les huit que compte le poème soulignent la médiocrité d'une pensée soumise à la contrainte de la conformité, d'où la répétition de « Tropfen » (v. 3) qui signifie « goutter » et « gouttes ». Les gouttes de pluie, symboles d'une monotonie écœurante, tombent dans les yeux du tigre, modifiant sa perception du monde et le menaçant de perdre son identité sauvage. La pluie persiste même le septième et dernier jour de la Création, au moment où, dans la Genèse, s'instaure une pause dans le déroulement narratif : en RDA, la progression de l'uniformisation semble inéluctable. Les larmes finales du tigre s'inscrivent dans l'ambiguïté, en ce qu'elles témoignent à la fois de la fragilité de l'individu qui se rebelle et de sa volonté de se protéger des effets insidieux de la pluie qui déforme son regard :

⁴⁸² *Id.*, *Allerlei-Rauh*, vol. 5, p. 36. Cité par Bunzel, *op. cit.*, p. 24. « *Mobilität ist mein Segen gewesen. [...] Sind mir darüber Flügel gewachsen und eines Tages war ich ein Schwan auf und davon.* »

⁴⁸³ *Id.*, p. 36. Cité par Bunzel, *ibid.* « *Ich hatte mehrere Leben, die sich stark voneinander unterschieden.* »

Und wenn ich gewaltiger Tiger heule Verstehn sie: ich meine es müßte hier Noch andere Tiger geben

Si le tigre peut compter sur une relative compréhension de la part de ses compatriotes, le texte « Aufforderung » (I, 28) pousse à l'extrême le choix de l'isolement.

1 Denk nach Bruder und zähle dein Geld Kauf einen schillernden Hahn verrate mich sag Ich könnte Fische verstehen wüßte wie Gras wächst Auf bitterer Erde erstorbener Dörfer, aber 5 Du hast es gesehn ich verriegle Abends die Türen vertraue dir nicht und keinem Computer Hab einen steifen Rücken ein Maultier das störrisch ist Noch im Kleefeld nicht frißt manchmal 10 Die Peitsche nimmt aber verdorben ist seit diesem Tag Sag Bruder daß du mein Bruder nicht bist Daß deine Fingerabdrücke den meinen fremd sind verwahr dich Und deine zahlreiche Sippe wenn sie dir lieb ist gegen 15 Mein einfältiges Schweigen

Le poème composé de quinze vers libres disposés en cinq strophes de longueur inégale repose sur la variation du chapitre 26 de l'Évangile selon Matthieu, qui rapporte la trahison de Judas et la présentation de Jésus devant les grands-prêtres de Judée, puis, au chapitre 27, devant le gouverneur romain Ponce Pilate. Nombre d'éléments étayent cette filiation textuelle, comme la thématique de la trahison par la parole, les motifs du coq et de l'argent sale reliés respectivement aux apôtres Pierre et Judas, les faux témoignages invoqués pour condamner Jésus (Mt 26 : 59-61), sans oublier le silence éloquent de Jésus face à ses accusateurs (Mt 26 : 63 « Mais Jésus gardait le silence⁴⁸⁴ ») puis devant Ponce Pilate (Mt 27 : 12).

Le texte se construit autour de deux pôles majeurs, reflétés par la structure métrique : la position de défi, annoncée dès le titre et associée au rythme ascendant du vers (v. 1 et 2 par exemple) entre en conflit avec la thématique de la trahison et du mensonge reliée au rythme descendant (v. 3 et 4). La récurrence des verbes à l'impératif, qui imite le parler du Christ, ainsi que la répétition du verbe à l'impératif « dis », qui varie le « Tu l'as dit !⁴⁸⁵ » lancé par Jésus à ses accusateurs et à Judas (Mt 26 : 25) permet d'établir de façon certaine le lien entre le je poétique et la figure du Christ trahi. Deux groupes sont nettement discernables, qui opposent d'un côté la voix isolée d'un je poétique christique accusé à tort, de l'autre un groupe de traîtres se distinguant par son nombre (v. 14). Dès l'ouverture du texte, les deux figures bibliques de Judas et de Pierre, qui ont tous deux renié Jésus, fusionnent par le rapprochement des motifs du coq et de l'argent rappelant les trente deniers offerts à Judas pour l'arrestation de Jésus. La parcellisation des motifs mythologiques sert ainsi à multiplier dans un effet de réfraction le nombre des ennemis de Jésus sous l'apparente unité du terme « frère ».

Il s'agit d'une allusion claire au concert de voix hostiles qui, unies dans la défense des intérêts socialistes, s'élevèrent contre la poétesse lors du « procès » intenté contre les artistes déviants à l'occasion du onzième rassemblement du comité central du SED, à la fin de l'année 1965. D'autres éléments, comme le champ de trèfles, symbole de l'utopie communiste chez Sarah Kirsch dans le poème « Grünes Land » (Z) (I, 129) ou la référence à la révolution technologique dans laquelle s'est engagée la RDA à partir de 1965 par la mise en exergue du terme « ordinateur » (v. 7) confirment l'hypothèse que le texte a pour toile de fond l'Allemagne de l'Est. Par ailleurs, les vers trois et quatre, reliés par un enjambement, soulignent que c'est en tant que poète que le je est attaqué, dans ses liens avec le monde

⁴⁸⁴ La Bible : Édition intégrale, traduction œcuménique, Paris, Éditions du Cerf, 2004, p. 2395.

⁴⁸⁵ *Id.*, p. 2393.

de l'irrationnel, la tendance à négliger le réel étant effectivement un des reproches faits à la poésie de Kirsch par les critiques littéraires socialistes⁴⁸⁶.

C'est une situation de crise individuelle profonde que dépeint « Aufforderung ». Une relation paranoïaque au monde se développe, marquée par le repli sur soi (v. 5-6) et l'incapacité à distinguer entre ami et ennemi, suggérée par la seule accentuation flottante du texte au début du vers 11 : deux syllabes accentuées se suivent pour signifier la confusion du je poétique. Car la parole politique du « frère » socialiste, soucieux du bien de sa communauté, ne correspond pas à ses actes. C'est ainsi que le terme « frère » apparaît trois fois, comme Pierre a renié par trois fois le Christ. Les derniers vers, mis en valeur par son isolement, contiennent toute l'ambiguïté d'une victoire qui se révèle échec. En effet, le silence final, triomphe du je sur la parole trompeuse de ses ennemis, signifie en même temps son aphasie, autrement dit la condamnation la plus cruelle possible pour un poète.

Les motifs mythologiques disséminés dans le poème sous forme de fragments s'assemblent donc au fil du texte pour ne former qu'à la fin une image dans sa complétude. Comme on le voit, ce principe de construction kaléidoscopique, qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre kirschéenne, imprègne son style dès son premier recueil. Le caractère fragmenté des mythes, plurifonctionnel, peut être interprété dans ce texte comme le reflet d'une personnalité menacée d'explosion sous la pression des contraintes extérieures, qui va chercher dans l'acte de création poétique le moyen de sa survie.

4.2.1.3. *Zaubersprüche* : la délivrance poétique

Le recueil *Zaubersprüche* publié en 1973 donne la mesure des contraintes sociales imposées par le haut à l'individu : restriction des déplacements à l'étranger, constante surveillance de la fidélité idéologique, dogme de la pensée rationaliste, rejet de l'originalité sous toutes ses formes comme déviance et refoulement de la sexualité. Bien évidemment, il subsiste des niches de libertés individuelles dans la société est-allemande, et le domaine privé de la sexualité semble avoir été un des derniers bastions non conquis par le SED, malgré ses exhortations régulières au puritanisme. Mais Sarah Kirsch, en tant que personnalité publique, subit une pression autrement plus forte que le simple citoyen. Avec *Zaubersprüche*, elle semble à première vue laisser les polémiques politiques à l'arrière-plan pour se concentrer sur des thèmes d'ordre privé. Ainsi, le processus de délivrance individuelle passe chez elle par le déchaînement du sémiotique, notamment de l'inconscient, dans le thétique. Évidemment, se restreindre à la sphère intime est déjà, en RDA, un acte éminemment politique, et on devine tout l'humour de la poétesse dans le choix du titre du recueil, qui place ses poèmes dans le sillage de la poésie pragmatique de tradition germanique des *Merserburger Zaubersprüche* (*Gebrauchsdichtung* en allemand), manuscrit datant du IX^e siècle proposant des formules incantatoires à adresser aux dieux nordiques : voilà sa contribution à la poésie idéologique appliquée que réclament les dirigeants !

Il est bien sûr difficile de mesurer l'influence de l'inconscient d'un auteur sur ses textes. Pourtant, s'il est un des recueils de Sarah Kirsch qui corresponde à la définition que donne Julia Kristeva de la force révolutionnaire de la poésie comme intrusion du sémiotique dans le thétique, dans l'ordre élevé au rang de dogme, c'est bien celui des *Zaubersprüche*. Et c'est par le biais du mythe que va être introduite la pulsion de vie dans un système mortifère pour le moi empirique comme pour le je poétique. Le recours aux mythes, grecs en grande

⁴⁸⁶ Michael Franz parle ainsi d'« empirisme abstrait » dans son article « Zur Geschichte der DDR-Lyrik », in : *Weimarer Beiträge* 15 (1969), p. 1203. Cité par Bunzel, *op. cit.* p. 12.

majorité, permet l'expression d'une totale liberté pulsionnelle, instinctive. L'animalisation lors de métamorphoses (« Katzenkopfpflaster », « Elegie 2 »), l'affirmation du désir et du plaisir sexuels (« Rufformel », « Ruf- und Fluchformel », « Nachricht aus Lesbos »), l'utilisation jouissive du langage familier, qui échappe au corset du théorique, sont autant de procédés de re-sémiotisation du moi dans le corps du texte poétique. L'analyse de « Ruf- und Fluchformel » (I, 127) nous laisse entrevoir la force des pulsions ainsi désinhibées :

1 Eu Regen Schnee Gewitter Hagelschlangen Steigt aus des Meeres bodenloser Brut Und haltet euch in Lüften eng umfängen Bis er auf meinem roten Sofa ruht. 5 Wenn er den Stab hebt, dürft ihr drau#en toben Je mehr je lieber, schlie#et mir das Haus Und schlagt und dreht euch, ändert Unten, Oben, Der Hof sieht wie ein Jahrmarkt aus Dieweil wir uns in unsrer Lieb erproben.

Le texte se présente donc comme une réinterprétation moderne des textes incantatoires moyenâgeux qui servaient à repousser les démons, à les maudire ou à invoquer l'aide de puissances supérieures⁴⁸⁷. Comme beaucoup de textes du recueil, ce poème s'interroge sur les modalités des relations entre homme et femme dans le contexte du mouvement de libération sexuelle de la fin des années soixante. Les motifs mythologiques, une fois de plus morcelés, ne renvoient pas à un mythe précis mais font intervenir de manière diffuse les éléments naturels divinisés, ainsi que les personnages de Zeus et d'un je poétique féminin devenu sorcière, comme nous l'indique l'invocation de puissances surnaturelles par une femme qui veut s'appropriier son amant.

Le titre du poème, « Invocation et imprécation », souligne l'importance donnée au mot, à la parole magique, ayant valeur d'acte. L'interjection liminaire « Eu », soulignée par une accentuation flottante, joue en ce sens un rôle capital. Par sa fonction phatique, il établit le contact entre les éléments naturels et le je poétique, effaçant toute séparation entre acte et parole. C'est par ce néologisme dialectal que le sémiotique affleure d'emblée à la surface du texte, mêlant une rage menaçante, difficilement contenue, à un étonnement plein de naïveté. Les phénomènes naturels invoqués, la pluie, la neige, l'orage et la grêle, se succèdent dans le vers sans aucune ponctuation jusqu'à fusionner par le jeu des sonorités. Ainsi les sons [gen] de « Regen », [sch] de « Schnee » et [ge] de « Gewitter » sont-ils englobés et inversés dans le dernier terme « Hagelschlangen », évoquant la puissance et la violence latentes des éléments réunis. L'asyndète participe au mouvement généré par le « eu », car les mots sont des appels, des prises de contact lancés avec une virulence croissante. On remarque par ailleurs la prédominance de l'impératif tout au long du texte, qui par sa nature même appelle à la transformation d'une parole en acte. Les phénomènes naturels correspondent tous à des états physiques de l'eau, élément qui signale souvent chez Sarah Kirsch l'intrusion de l'inconscient dans l'acte de création poétique, comme dans « Luft und Wasser » (S).

Dans la première strophe se met en place une atmosphère tendue, qui se charge progressivement de violence et d'érotisme. On observe ainsi que la gradation des phénomènes naturels, qui sont de plus en plus froids et violents, fait grimper la tension dès le premier vers. La composante érotique et sexuelle du texte, qui s'exhibe surtout dans la deuxième strophe, est déjà suggérée par l'opposition de la verticalité des éléments surgissant de la mer horizontale, de la matrice, comme le suggère le terme de « couvée » (« Brut »). On peut mettre en relation ce procédé métaphorique, qui déguise la sexualité en phénomène naturel, avec le principe freudien de la figurabilité (*Darstellbarkeit*), par lequel un contenu inconscient ne peut affleurer dans le rêve que sous une forme figurative, qui sera autorisée par l'instance de censure du surmoi. Dans le poème, la

⁴⁸⁷ Barbara Mabee, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1989, p. 130.

figurabilité se traduit au niveau du schéma métrique, qui établit un lien fort entre les vers deux et cinq, les seuls à présenter un rythme ascendant. Ainsi se trouvent associées l'élévation des éléments naturels hors de l'eau et la métaphorique sexuelle phallique développée au vers cinq.

Le quatrième vers introduit la sphère intime dans le texte en nommant la cause des invocations, l'amant que le je poétique souhaite dominer. La tension accumulée dans les trois premiers vers se concentre donc sur cette tierce personne mystérieuse, dont on sait seulement que c'est un homme. Le sofa rouge sur lequel il est allongé évoque la sensualité : l'Autre est avant tout l'amant. Ce sofa renvoie sans aucun doute au je poétique féminin du poème, car, de même que la mer matricielle, le meuble implique l'horizontalité. On voit déjà à l'œuvre dans cette prolepse de la fusion des amants l'émergence de la problématique de la lutte entre les sexes, que sous-tend le désir de pouvoir et de domination. En effet, remarquons que l'amant est couché sur le sofa, donc soumis à l'horizontalité, tandis que le terme de « couvée », renvoyant à la capacité féminine d'engendrement, constitue une rime masculine.

Le verbe « se reposer » (« ruhen ») qui conclut la strophe joue sur l'ambiguïté entre rêve et réalité, à l'instar du poème qui mêlent éléments magiques (v. 1 à 3) et prosaïques (v. 4). D'après Silvia Volckmann, les métaphores de la nature, vues sous l'angle des relations « naturelles » entre les sexes, se caractérisent chez Sarah Kirsch par une symbiose entre rêve et perception réelle, procédé qui régit l'ensemble du texte⁴⁸⁸. Enfin, le point qui clôt le quatrain tente vainement de contenir toute la tension accumulée, qui risque à tout moment de verser dans l'anarchie.

C'est la métaphore des serpents de grêle qui ouvre la voie aux motifs mythologiques, d'abord par l'animalisation d'un phénomène naturel, ensuite par son lien avec Zeus, le grand maître de la foudre dans le Panthéon hellénique. Une autre interprétation, se fondant sur la tradition grecque qui fait du serpent l'allié de Dionysos, donne un éclairage intéressant qui vient conforter notre thèse du retour du sémiotique dans le théique :

Ainsi, le Grand Libérateur [Dionysos] apparaît historiquement au moment où, avec la perfection de l'écrit, s'instaure dans la cité le triomphe du Logos hellénique. Les extases collectives, les trances, les possessions – insurrections du serpent de l'être – apparaissent dès lors comme une revanche de la nature sur la Loi, fille de la seule raison, qui tend à l'opprimer. C'est, somme toute, un retour à l'harmonie par l'excès, à l'équilibre par une folie transitoire; c'est une thérapeutique du serpent.⁴⁸⁹

Le deuxième quatrain met en scène le déchaînement des phénomènes naturels, renvoyant donc métaphoriquement au déferlement de la tension sexuelle. Le mot « sceptre » (« Stab ») et le verbe « lever » (« heben ») se voient réunis et accentués dans un spondée, mètre très rare dans la poésie allemande, comme pour souligner leur valeur métaphorique. Le sceptre, attribut de Zeus, symbole de son autorité, apparaît ainsi clairement dans sa symbolique phallique, ce qui permet de problématiser la relation entre sexe et pouvoir, jusque-là implicite. Dans ce sens, on remarque que la virgule séparant le vers 5 en deux

⁴⁸⁸ Silvia Volckmann, *Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsliteratur*: Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger, Königstein/ Ts., Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, 1982, pp. 102-103.

⁴⁸⁹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (éd.), *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Seghers, 1973, p. 190.

parties quasi égales sert à mettre en valeur une relation de cause à effet. Comme dans le pentamètre du distique élégiaque, la virgule marque le choc et la séparation entre deux temps forts. C'est l'homme (Zeus ou l'amant) qui permet aux éléments de se déchaîner (« dürft » signifiant ici « avoir le droit de », « pouvoir ») ; il est celui qui orchestre, qui établit les lois. L'affrontement entre la femme-sorcière, prêtresse de l'inconscient, et l'homme-dieu, représentant de la loi patriarcale, paraît inévitable.

L'amour se réduit à la sexualité, elle-même vécue comme une lutte acharnée d'une extrême violence. Il s'agit pour la femme de soumettre l'homme, de l'enfermer dans la maison (v. 6), ce qui peut être lu comme une allusion crue à son infidélité⁴⁹⁰. L'acte sexuel semble par ailleurs se traduire jusque dans le rythme des vers, par exemple dans la succession de trois lexèmes d'une syllabe accentués (« Stab », « hebt » et « dürft », v. 5) suggérant le martèlement. Ensuite, le mouvement harmonieux impliqué par l'alternance régulière de iambes (v. 6 et 7) s'accélère dans la deuxième moitié du vers 7 avec les coupures instaurées par les virgules. Enfin, on peut penser que le décalage de l'accentuation au vers 8, hiatus qui fait porter l'accent métrique sur l'adverbe de comparaison « wie » et non sur le verbe « ressemble » (« sieht aus ») comme le voudrait l'accentuation naturelle de la langue, conjugué à l'assonance en [i], voyelle longue, indiquent l'extase sexuelle finale, prolongée par l'absence de ponctuation en fin de vers et de strophe. On voit jusqu'à quel point Sarah Kirsch pousse la provocation !

Il n'est pas étonnant que la critique officielle de la RDA ait complètement occulté le caractère érotique des *Zaubersprüche*, qu'Endler considère comme l'œuvre la plus libérée de l'ensemble de la poésie féminine allemande⁴⁹¹. Le poème « Ruf- und Fluchformel » se lit comme un juron, comme une provocation formulée à l'encontre du puritanisme prôné par les dirigeants de la RDA. On se souvient de la guerre des instances culturelles officielles contre les tendances pornographiques dans l'art en 1965, et près de dix années plus tard, la rigidité morale est toujours à l'ordre, malgré la célèbre phrase, vite ravalée, d'Erich Honecker sur la naissance d'un art sans tabous⁴⁹². Dans un tel contexte, la puissance subversive du texte est extrême.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le texte ne fait pas l'apologie d'un féminisme triomphant, même si la dimension de l'émancipation féminine est indéniable, ne serait-ce que par le recours à la figure de la sorcière, symbole d'une subjectivité féminine libérée. En effet, le désir d'affirmation du moi féminin se trouve contrebalancé par son désir obsessionnel de posséder l'autre, aveu de sa dépendance. Ce conflit intérieur reflète en réalité un paradoxe inhérent à la société : le système patriarcal, en refoulant le féminin vers le sémiotique, en l'excluant de la construction de la loi, le contraint à la lutte, le pousse vers le désir anarchique de domination, alors que ce qu'il souhaite profondément, c'est la reconnaissance, au niveau thétique, de l'égalité entre les membres du couple, comme le montre l'apparition finale du pronom « nous ». En somme, le poème nous dit que la lutte entre les sexes, loin d'être naturelle, est une construction sociale, le produit du refoulement du sémiotique hors du thétique. La tonalité archaïsante du dernier vers, introduite par

⁴⁹⁰ Adolf Endler, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁹¹ Adolf Endler, *op. cit.*, p. 145.

⁴⁹² Lors de l'assemblée plénière du Comité central du SED en décembre 1971, Honecker prononça la phrase fameuse : « Si l'on part d'une position fermement socialiste, il ne peut y avoir selon moi de tabous dans le domaine de l'art et de la littérature. » Cité par Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR: Erweiterte Neuauflage*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000, p. 247. « Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. »

l'emploi de la conjonction de subordination inusitée « pendant que » (« dieweil »), souligne la pérennité de la représentation sociale de l'amour comme lutte, déjà développée sous l'Antiquité et suggère l'aporie de la thérapie de l'excès. En somme, le mythe antique sert à démasquer un mythe social, qui postule au niveau théorique l'inégalité entre hommes et femmes à partir du faux constat d'une inégalité « naturelle » entre les deux sexes, qui n'est en réalité qu'une différence de type biologique et sémiotique.

« Ruf- und Fluchformel » permet également de mesurer l'importance de l'influence de la pensée du philosophe Herbert Marcuse sur les écrits de Sarah Kirsch. Nous avons déjà évoqué cette filiation philosophique pour Günter Kunert, mais elle est encore plus prégnante pour cette dernière. Sous l'influence des théories du jeune Marx et de Freud, Marcuse développe la conception d'une nature et d'un sujet soumis à des mécanismes de domination et d'uniformisation propres aux sociétés occidentales modernes. Ces sociétés industrialisées, marquées par le culte de la consommation et par la course effrénée au progrès technologique enferment l'homme dans un réseau idéologique complexe, tout en lui donnant l'illusion d'être libre. La domination idéologique, qui utilise les institutions sociales, politiques et médiatiques pour s'exercer, amène le développement d'une pensée unidimensionnelle, faussement démocratique. La réalité est définie comme la standardisation, la restriction et la répression du principe de plaisir et des instincts de l'être humain. Dans un tel système, la liberté est soumise à la condition de l'adhésion à l'ordre dominant : toute critique de cet ordre est ainsi subtilement condamnée d'avance comme atteinte à la liberté, puisque l'ordre dominant s'autoproclame comme le garant des libertés individuelles. L'individu ne dispose donc finalement que d'une « liberté d'adhésion⁴⁹³ ». C'est au travers de l'art et de la libération des instincts que Marcuse voit la possibilité du développement d'une contre-culture libératrice.

L'homme libre définit en toute conscience ses choix, refuse de voir objectiver son corps dans un travail aliénant ou dans une consommation consolante, conçoit la sexualité comme non exclusive et détachée des formes socialement acceptées (liens maritaux et monogamie), participe à la construction d'un langage autre [...].⁴⁹⁴

Si Marcuse voit plutôt dans les principes du socialisme les moyens de parvenir à une libération du sujet et de la nature, position qu'il nuance dans *Le marxisme soviétique*, les œuvres de Günter Kunert et de Sarah Kirsch nous montrent qu'au contraire le socialisme réellement existant conduit aux mêmes excès que le capitalisme avancé. À la lumière des théories marcusiennes, « Ruf- und Fluchformel » peut être lu comme la libération des instincts pulsionnels de l'individu par le biais de l'art poétique dans une société hyper-répressive, ainsi que comme l'affirmation de la complexité de l'individu menacée par des schémas sociaux préconçus tenaces.

4.2.1.4. La tentation de l'anarchie

Le traitement des mythes dans *Zaubersprüche* témoigne d'une tendance fortement marquée à la désocialisation, que l'on ne retrouvera qu'avec le recueil *Schneewärme* de 1989. Ce passage à l'autonomie individuelle est symbolisé chez Kirsch par la projection poétologique du moi dans la figure du chat, son animal de prédilection. Dans « Tilia

⁴⁹³ Jean-Claude Clavet, « Le concept de liberté chez Herbert Marcuse », in : *Philosophiques*, vol. 13, n°2 (1986), p. 209-235.

Ici p. 229. Disponible en ligne à l'adresse <http://id.org/iderudit/203317ar>

⁴⁹⁴ *Id.*, p. 233.

Cordata » (R) (I, 148), le je poétique indique la progression vers l'indépendance de la manière suivante :

Langsam nach Jahren geh ich Vom Sein des Hundes in das der Katze.

On peut souligner à nouveau l'importance du mythe, du thème mythologique de la métamorphose, dans le processus de réalisation de soi, enclenché dès *Landaufenthalt*. Le passage de l'être du chien à celui du chat est à comprendre comme l'affirmation de la prévalence du sémiotique, ou liberté totale de l'être, sur le thétique – on pense à l'obéissance et à la dépendance du chien envers son maître – ou encore comme le signe d'un nécessaire repli sur soi dans une société liberticide. Si le lien entre sémiotique et chat nous semble plausible, il ne faut pas non plus tomber dans l'excès en tentant d'appliquer coûte que coûte la théorie kristévienne à l'ensemble des aspects de l'œuvre de Kirsch. Ainsi, Goedele Proesmans nous semble tomber dans ce travers lorsqu'elle affirme la trinité chat – poésie – sémiotique d'une part et chien – prose – symbolique d'autre part⁴⁹⁵. Pourquoi la prose serait-elle reliée au thétique ? La poésie serait-elle dépourvue de règles alors que la prose serait le terrain d'expression privilégié de l'autorité ? L'interpénétration de la poésie et de la prose chez Sarah Kirsch bat en brèche cette interprétation. On lui oppose entre autres le nombre de poèmes en prose, le rejet du principe de linéarité dans les textes en prose et l'importance des enjambements dans les textes en vers libres qui produisent des unités de sens éloignées du chaos non réglementé supposé par le sémiotique.

Le passage à l'être du chat implique l'autonomisation de l'individu et sa consolidation. Mais, dans une société hyper-répressive, toute affirmation de sa différence apparaît nécessairement comme une déviance et entraîne une marginalisation de soi presque involontaire, dans la mesure où la masse des individus se soumet au système. C'est tout le propos du poème « Nachricht aus Lesbos » (I, 128) :

1 Ich weiche ab und kann mich den Gesetzen Die hierorts walten länger nicht ergeben: Durch einen Zufall oder starren Regen Trat Wandlung ein in meinen grauen Zellen 5 Ich kann nicht wie die Schwestern wollen leben. Nicht liebe ich das Nichts das bei uns herrscht Ich sah den Ast gehalten mich zu halten An anderes Geschlecht ich lieb hinfort Die runden Wangen nicht wie ehgestern 10 Nachts ruht ein Bärtiger auf meinem Bett. Und wenn die Schwestern erst entdecken werden Daß ich leibhaft bin der Taten meines Nachbilds Täterin und ich nicht meine Schranke Muß Feuer mich verzehren und verberg ichs 15 Verrät mich bald die Plumpheit meines Leibes.

Ce poème constitue un cas particulier pour notre étude car il ne développe pas de motif mythologique au sens strict du terme, mais repose sur la variation d'un mythe politique, celui d'une société matriarcale installée sur l'île de Lesbos. Son importance capitale pour notre réflexion explique notre décision de le retenir. Il s'attache en effet à décrire la pression exercée sur les citoyens de RDA de se conformer aux modèles comportementaux décidés en haut lieu. Il s'agit d'un texte écrit en « langage des esclaves » : la transposition à l'époque antique est un moyen fréquent de parler des problèmes les plus actuels tout en échappant à la censure. Mais, chez Sarah Kirsch, les textes transposent habituellement des éléments antiques dans le temps présent, comme dans « Aufforderung » ou « Salome » ; en ce sens, ce texte fait plutôt figure d'exception. L'idée de la contrainte à l'uniformisation absolue se reflète dans la succession régulière quasi parfaite de vers iambiques dans les trois quintils. Seuls les vers 12 et 13, trochaïques, se distinguent par leur non-conformité à ce schéma,

⁴⁹⁵ Goedele Proesmans, *Viel Spreu und wenig Weizen: Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosaabänden*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000, p. 120.

ce qui permet de traduire visuellement la marginalité du je poétique, qui, dans ce passage, évoque la transgression nécessaire de « barrières », tout en reconnaissant sa culpabilité.

« Nachricht aus Lesbos » se présente sous la forme d'un poème narratif entrant dans la catégorie du « poème épistolaire proche du journal intime⁴⁹⁶ », inédit selon Adolf Endler dans la poésie est-allemande. Si ce type poétique kirschéen cède parfois à la tentation du bavardage superficiel et à l'anarchie formelle du fait de l'absence de ponctuation dans *Landaufenthalt*, il témoigne au contraire d'une grande maîtrise formelle dans *Zaubersprüche*⁴⁹⁷. L'utilisation du *Blankvers*, vers iambique à cinq accents, en général non rimé, vers typique du théâtre allemand depuis le *Nathan der Weise* de Lessing, souligne effectivement le caractère dramatique de la composition du texte. Dans le récit pris en charge par une jeune Lesbienne vivant avec d'autres femmes, deux temps forts se distinguent clairement : d'abord un temps de constat de la marginalité rapporté au présent de l'indicatif et entrecoupé de retours temporels décrivant le changement d'orientation sexuelle au prétérit, ensuite, dans le troisième quintil, l'évocation des tortures à venir, au futur de l'indicatif, si la jeune fille venait à être démasquée. La tension dramatique augmente progressivement par des révélations successives jusqu'à culminer dans l'ultime vers de la deuxième strophe avec la révélation de l'hétérosexualité du je poétique.

On remarque toute la subtilité de Sarah Kirsch dans son choix de poser le système marginal du lesbianisme comme norme tandis que l'hétérosexualité devient le signe d'un comportement déviant. Lesbos, la communauté des « sœurs » devient le pendant négatif de la RDA, la communauté des « frères » communistes. L'inversion a pour objectif de souligner la relativité de tout système normé, de toute autorité, en en démontrant le caractère arbitraire et contingent. L'imposition sur l'île de Lesbos de règles autoritaires uniformisatrices est suggérée dès la première strophe par le retour monocorde, harassant de la voyelle [e] dans les cinq rimes, bien sûr féminines. L'utilisation des deux points, rare chez Kirsch, mérite notre attention (v. 2). Le signe de ponctuation semble indiquer que le changement d'identité sexuelle du je poétique procède d'un processus réflexif rationnel. Or les vers 3 à 5 s'empressent de démentir cette impression en insistant sur le caractère fortuit du changement, dû au hasard ou à la pluie, dont on se rappelle qu'elle symbolise l'ennui profond de l'existence en RDA. Ce passage montre que la dimension de revendication politique du texte, dans le sens d'une critique du système socialiste est-allemand, bien qu'indéniable, reste secondaire, dans la mesure où l'intérêt affiché pour l'individu prime sur l'intérêt pour la communauté. Ce qui importe avant tout à Sarah Kirsch, c'est d'exprimer l'impossibilité quasi biologique pour un être humain de s'épanouir dans un système répressif, quel qu'il soit, et de montrer les répercussions des excès de l'idéologie sur l'individu. C'est pour cette raison qu'est utilisé par deux fois le verbe de modalité « pouvoir » (v. 1 et 5) exprimant l'incapacité autant physique que morale de se soumettre à la contrainte, car celle-ci est inhumaine, dans les deux sens du terme. De même s'éclaire la description du passage à l'hétérosexualité au vers 4 comme d'une « transformation des cellules grises ». On reconnaît dans cette étude microscopique des profondeurs psychologiques de l'individu l'empreinte de la formation de biologiste de la poétesse. La métaphore des cellules grises, complexe, fonctionne sur le principe de la condensation freudienne (*Verdichtung*) par laquelle plusieurs représentations s'unissent et se compriment dans une seule image pour échapper à l'interprétation ; il s'agit plus simplement d'un procédé polysémique. Le fait que les cellules soient grises renvoie bien sûr tout d'abord à l'aveuglement idéologique du je poétique ayant accepté les principes

⁴⁹⁶ Adolf Endler, *op. cit.*, p. 154 : « Typ eines tagebuchartigen Briefgedichts ».

⁴⁹⁷ *Id.*, p. 154-155.

monotones du socialisme. Dans son rappel de l'univers carcéral, cette image nous apprend ensuite que la raison peut se transformer en prison lorsqu'elle se contente d'adhérer à l'autorité sans jamais la remettre en cause. Dans un sens proche, par le lien établi avec la religion, elle met en avant le caractère sectaire des spiritualités fondées sur le principe de l'uniformisation. Enfin, dans la conjonction des trois aspects biologique, carcéral et religieux, on peut lire une allusion à la dangerosité des idéologies fondées sur le rejet de la différenciation biologique comme spirituelle, sur l'exclusion arbitraire, qui vit sa pire matérialisation dans le nazisme.

La deuxième strophe introduit l'élément perturbateur à l'origine de la conversion de la jeune fille à l'hétérosexualité. L'homme, puisque c'est de lui qu'il s'agit, n'est pas individualisé, seulement évoqué en tant que principe masculin. Ainsi est-il caractérisé par le symbole phallique de la branche (v. 7) et par sa pilosité (v. 10), symboles de sa virilité, qui forment un contrepoint antithétique avec les joues rondes des femmes (v. 9). L'alternance régulière de rimes masculines et féminines traduit sur le plan formel la confrontation des deux genres. La répétition du verbe « tenir » au vers 7 souligne le double sens, sexuel et salvateur, du motif de la branche tendue qui devient un repère dans le chaos diffus régnant dans la communauté des sœurs (v. 6). L'ambiguïté des vers 8 et 9 entretenue par l'absence de ponctuation, le retardement du négateur « nicht » ainsi que l'enjambement entraîne une hésitation de lecture : on peut lire à la fois « ich lieb hinfort die runden Wangen / nicht wie ehgestern » ou « An anderes Geschlecht ich lieb hinfort / [ich lieb hinfort nicht] die runden Wangen wie ehgestern ». Ce vacillement du sens exprime toute la confusion d'un je poétique en proie au doute. La répétition du négateur « nicht », adverbe et substantif, au vers 6, rappelle le caractère métaphorique du dilemme sexuel, qui transpose à un niveau biologique une interrogation en réalité intellectuelle sur les abus de l'idéologie. On remarque que le principe masculin est évoqué par l'allitération en [b], consonne bilabiale occlusive, renforcée par la bilabiale nasale [m] : « ein Bärtiger auf meinem Bett ». Le son occlusif, par l'explosion sonore qu'il produit, indique la dimension salvatrice de l'introduction du principe masculin, plein de force et de vigueur, dans la monotonie languissante de l'uniformité féminine rendue par la voyelle [e] des rimes féminines.

Dans la dernière strophe se lit l'angoisse du je poétique face à un avenir s'annonçant lourd de menaces. Les vers trochaïques 12 et 13 introduisent la dimension de la reconnaissance de la culpabilité comme de la nécessité de la transgression. Ce dilemme se répercute également dans l'antithèse au vers 12 entre l'adverbe « vraiment » (« leibhaft ») et le substantif de « persistance rétinienne » (« Nachbild »), qui constitue une illusion d'optique : la frontière entre culpabilité réelle et supposée s'affiche dans son ambiguïté. Dans le même sens, le phénomène de la persistance rétinienne, qui consiste par exemple en l'apparition de tâches noires dans notre champ de vision après l'observation d'une source lumineuse vive, par le principe d'inversion du blanc et du noir qu'elle suppose, laisse entendre la relativité de la norme et donc de la conception de faute. Le terme de « barrière » (v. 13) est à souligner, dans la mesure où il dévoile la perfidie d'un système où le moi est lui-même porteur de la norme, devenant complice de sa propre oppression : Marcuse n'est pas loin. Par ailleurs, la schizophrénie suggérée n'est pas sans évoquer le principe insidieux de l'autocensure auquel se restreignent les écrivains pour ne pas tomber sous le coup de la censure éditoriale. L'allusion à la métaphore saphique du feu destructeur de l'amour est à prendre au sens littéral de mort par le feu qui guette la coupable, stigmatisée ainsi en sorcière. Mais le poème se clôt sur l'évocation de la vie avec le retour des bilabiales occlusives et nasale accentuées au vers 15 : « bald die Plumpheit meines Leibes ». Selon nous, il s'agit d'une tournure euphémistique dissimulant l'idée de l'enfantement comme le je poétique dissimule sa grossesse aux yeux des sœurs. Peut-être peut-on aller jusqu'à

lire l'assonance en [ei] comme le dévoilement de cette grossesse en lisant la diphtongue dans le sens d'« œuf ». À la stérilité de l'uniformisation s'opposerait alors la fécondité de la coexistence des principes masculin et féminin, autrement dit de la différenciation. Encore une fois est soulignée l'importance du corps dans le processus de dévoilement des mécanismes perfides de l'idéologie, que ce soit par l'évocation de la procréation ou par la répétition du terme « corps » aux vers 12 et 15 (« leibhaft » et « meines Leibes »). En ce sens, on peut parler de la fonction cathartique de l'introduction du sémiotique (la sphère du corps) dans le thétique (la sphère de l'idéologie), propre à dévoiler les défaillances et les abus d'un système politico-social, celui de la RDA dans le cas présent.

Le texte nous permet d'aborder le problème de la tentation de l'anarchie que connaît l'individu soumis aux pressions d'un système hyper-répressif. À la lumière des textes que nous avons étudiés, nous pouvons effectivement constater une telle tentation dans l'écriture poétique kirschéenne. La pulsion anarchique se manifeste selon nous à travers le rejet partiel des codes grammaticaux, par la quasi-disparition des signes de ponctuation, qui, en allemand, font partie intégrante de la syntaxe et par le rythme de la parole poétique qui se présente comme un flux ininterrompu, *mimesis* du rythme respiratoire biologique. Les mythes témoignent également de cette inclinaison libertaire à travers l'éparpillement des mythèmes, le sentiment euphorisant de la toute-puissance de l'individu au cours du processus de la métamorphose identificatoire, la libération de pulsions agressives, comme on le voit dans « Trauriger Tag », qui poussent le je poétique vers l'isolement et l'exclusion (cf. « Aufforderung »), enfin l'épanouissement d'une fantaisie délirante par le recours à la magie, qui rejette toute rationalité, comme dans « Katzenkopfpflaster » où l'imaginaire, l'irrationnel devient réalité par la seule force de la parole poétique.

La tentation anarchique n'appelle pas de jugement moral de notre part, nous ne faisons que la constater. Doit-on aller jusqu'à parler de poésie anarchiste ? Le texte « Ich wollte meinen König töten » (I, 85) que nous n'étudierons que brièvement, apporte quelques éléments de réponse.

1 Ich wollte meinen König töten Und wieder frei sein. Das Armband Das er mir gab, den einen schönen Namen Legte ich ab und warf die Worte 5 Weg die ich gemacht hatte: Vergleiche Für seine Augen die Stimme die Zunge Ich baute leergetrunkene Flaschen auf Füllte Explosives ein – das sollte ihn Für immer verjagen. Damit 10 Die Rebellion vollständig würde Verschloß ich die Tür, ging Unter Menschen, verbrüdete mich In verschiedenen Häusern – doch Die Freiheit wollte nicht groß werden 15 Das Ding Seele dies bourgeoise Stück Verharrte nicht nur, wurde milder Tanzte wenn ich den Kopf An gegen Mauern rannte. Ich ging Den Gerüchten nach im Land die 20 Gegen ihn sprachen, sammelte Drei Bände Verfehlungen eine Mappe Ungerechtigkeiten, selbst Lügen Führte ich auf. Ganz zuletzt Wollte ich ihn einfach verraten 25 Ich suchte ihn, den Plan zu vollenden Küßte den andern, daß meinem König nichts widerführe

Ce poème d'une seule strophe thématise la tentation anarchique, aussi bien dans la forme de la narration, une narration continue à peine contenue par quatre points, que dans la réflexion sur le désir régicide. Quel est ce roi que le je poétique souhaite supprimer ? Est-ce un ami, un amant, un concept, une croyance, un système politique ? Le poème ne permet pas de trancher en faveur d'une interprétation. La seule certitude concerne le caractère d'autorité qui auréole ce roi, sa dimension normative qui, autrefois pleinement acceptée, apparaît aujourd'hui comme une contrainte (v. 2). La « rébellion » (v. 10) s'organise en quatre grandes étapes séparées les unes des autres par un point : à l'attentat (v. 7-9) succède la

tentative de se soustraire à l'influence du roi en le remplaçant par d'autres idoles (v. 10-13), puis le recours à la calomnie (v. 19-23), enfin la délation (v. 24-26).

Plus le mouvement anarchique prend de l'ampleur, moins la libération devient réalité. Si le texte confirme l'idée marcusienne d'un embourgeoisement du prolétariat moderne (v. 15), il se détache en revanche de la position défendue par le philosophe d'une possibilité de libération totale de l'individu par la création de « modèles contre-culturels incitatifs⁴⁹⁸ ». En effet, dans le dernier mouvement du texte, le je poétique s'identifie à Judas, traître parmi les traîtres, dans l'espoir de porter le coup de grâce à son roi. Or, au moment fatidique, le je se détourne et en embrasse un autre. L'inversion d'un mytheme aussi illustre que celui du baiser de Judas, qui aurait pu constituer un des modèles contre-culturels demandé par Marcuse, se conclut au contraire par le sauvetage de l'autorité. Le texte nous signifie le caractère utopique de la position anarchique qui se fonde sur l'idée illusoire que la liberté individuelle totale est compatible avec la vie en communauté. Car l'individu se nourrit de la tension sans cesse renouvelée entre norme et désir de transgression, entre contrainte et affirmation de sa liberté. C'est le sens du baiser salvateur par lequel le je poétique sauve autant le roi que lui-même. Franz Fühmann exprime magistralement la nécessité de cette tension : « Résoudre la contradiction de ma vie, c'est renouveler sans cesse la vie de sa contradiction⁴⁹⁹ ». Autrement dit, on ne peut vivre sans constamment se confronter au monde. Ainsi, la disparition pure et simple de la norme thétique s'avère profondément mortifère, ce qui est vital, c'est d'en combattre le caractère dogmatique, absolu. On remarque le chemin parcouru entre « Aufforderung », marqué par le repli quelque peu naïf et puéril dans une position de défi empreint d'une pureté toute christique, et « Ich wollte meinen König töten » avec le choix de s'identifier à la figure honnie de Judas afin de donner corps à la complexité de la psychologie humaine.

Il n'y a guère que le recueil *Schneewärme* qui repose avec vigueur le problème de l'anarchie, mais dans des conditions tout à fait différentes de celles de *Zaubersprüche*. Si l'on considère l'anarchie comme l'état de l'absence d'autorité et de règles, c'est bien ce à quoi aspire le je poétique par son retour dans la nature, vécu comme retour chez soi. Dans cet environnement naturel, parfois idyllique, parfois menacé par l'intrusion de la civilisation moderne, le je poétique se pose en seul maître (cf « Eremitage »). La fuite hors du monde réel se saisit donc comme une libération des contraintes sociales, moins pesantes qu'en RDA mais tout de même présentes, ainsi que comme un rejet de l'Histoire en tant que succession de tromperies et de violences (cf « Demetrius »). La nature joue le rôle de refuge et de surface de projection pour la libération de l'imaginaire du je poétique, d'où la référence récurrente à Hölderlin (« Eichbäume », « Die Ebene ») qui finit sa vie coupé des hommes, dans l'ombre de la folie. Mais l'état de liberté absolue conséquente à l'autoexclusion de la communauté humaine n'entraîne pas pour autant l'avènement d'un désordre chaotique, tel que le suggère le terme d'anarchie. Le je poétique, fort de sa mission de « chroniqueur d'une fin des temps », crée un musée poétique où la nature se voit préservée de l'action mortifère de l'homme. Sarah Kirsch livre en effet dans une interview son désir de « cartographier » la nature, parce que « cette nature disparaîtra peut-être bientôt. Et c'est pour cette raison que je souhaite encore une fois nommer tout cela⁵⁰⁰ ». La nature dans sa magnificence et sa cruauté s'épanouit dans l'antithèse avec un monde civilisé en ruines, victime de ses propres pulsions destructrices. La renaissance du je poétique, quelque peu léthargique

⁴⁹⁸ Jean-Claude Clavet, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁹⁹ Franz Fühmann, « Vademecum für Leser von Zaubersprüchen », in : *Sinn und Form* 27 (1975), p. 403. « Den Widerspruch meines Lebens lösen heißt das Leben seines Widerspruchs immer wieder erneuern. »

⁵⁰⁰ Hans Wagener, *Sarah Kirsch*, Berlin, Colloquium-Verlag, 1989, p. 59.

dans *Katzenleben*, s'effectue au prix de l'auto-exclusion de la communauté humaine et du recentrement sur le moi, avec pour seules contraintes celles d'une relation symbiotique à la nature.

***Keiner weiß viel und weise Ist niemand unter den Menschen Jung war ich
vor langer Zeit Eine Abtrünnige lebe ich Zwischen den Meeren schlafe Auf
Birkenblättern während der Eisvogel beharrlich nach Beute taucht vor ihm der
Frost Den Schnabel versiegelt niemand Kennt mein Haus meinen Viehstall. [...]
Gott hat eigenen Honig süße Äpfel und Schlehenschnaps Klappernde Nüsse.
[...]***⁵⁰¹

Mais l'exclusion ne correspond pas à une fuite dans une utopie idyllique car le monde civilisé demeure présent au cœur de la nature, même si c'est sous la forme d'un lointain écho : le je poétique souverain n'est point apolitique.

4.2.2. Les mythes et la quête du sens de l'Histoire

S'il est vrai qu'étudier une œuvre poétique sous l'unique angle du traitement des motifs mythologiques risque d'avoir un effet réducteur, cette démarche n'en apporte pas moins un éclairage original, qui permet sans aucun doute d'enrichir des regards plus traditionnels portés sur l'œuvre en question. En ce sens, l'étude des mythes chez Sarah Kirsch amène à repenser le problème complexe du positionnement du je poétique face à la civilisation, et, comme nous le verrons dans une troisième partie, face à la nature.

4.2.2.1. Les mythes comme passerelle temporelle

Les mythes antiques et bibliques apparaissent chez Sarah Kirsch comme le moyen privilégié d'observer l'Histoire dans sa globalité, d'échapper à la vision nécessairement limitée de l'individu englué dans son actualité. Ce regard fonctionne comme une passerelle temporelle reliant les différentes époques de l'Histoire et permet de penser cette dernière dans sa continuité. À ce sujet, le poème « Die Erinnerung » (K)(II, 210) montre de façon exemplaire le processus d'élaboration du regard transhistorique.

***1 Eine dreibeinige schwangere Katze Humpelt über den Weg Und Elstern
chinesische Seidenpapiere Spreizen sich in der Luft 5 Wenn ich Milch in die
Kannen schöpfe Seh ich durchs Spinnengitter Der Urahn auf sonniger Heide
schnitt Kraut für das Schaf Gras für die Ziege. In den Taschen nur Donnerkeile
10 Dachte er angesichts dieser Armut Das Land erreichen hinter den Wassern.
Das Dreibein die Vögel durchkreuzen den Blick. Ich gehe im Regen über die
Wiesen.***

Trois temps forts marquent le texte : la mise en place du regard englobant (v. 1 à 6) précède la vision transhistorique elle-même (v. 7 à 11) avant que ne s'amorce le retour à la réalité (v. 12 et 13). Nous avons vu dans la partie sur l'étude formelle des motifs mythologiques le fonctionnement de la vision religieuse à travers l'étude du poème « Die Entrückung ». À partir du recueil *Erdreich*, le regard transhistorique se déclenche suivant des modalités proches, souvent par la conjonction d'une immersion dans la nature et d'une activité (travail manuel, promenade...). Il se signale également par une fusion des sens dans une perspective synesthésique. Dans « Die Erinnerung », plusieurs éléments concourent à son avènement : la rencontre de la terre (le chat) et du ciel (les oiseaux), le remplissage des

⁵⁰¹ Sarah Kirsch, « Eremitage », in : *Schneewärme*, vol. 3, p. 68, strophe 1 et début de la strophe 3.

brocs de lait, la démarche clopinante du chat signalant un déséquilibre, enfin la métaphore des pies comme pliages en papier de soie qui suggère la fusion de la vue et du toucher. Les éléments de l'air ou de l'eau ont une importance fondamentale dans la symbolique kirschéenne. L'eau se trouve souvent reliée à la sphère de l'inconscient, à la profondeur du moi et, par sa surface réfléchissante, à une réflexion sur l'interpénétration de l'extérieur et de l'intérieur. L'air quant à lui renvoie fréquemment à l'idée d'envolée euphorique de la création poétique, au déclenchement de l'imaginaire poétique tout-puissant. Notre texte n'échappe pas à la règle dans la mesure où la métaphore des pies en papier de soie volant dans les airs suggère la transformation du réel en papier lors de l'acte de création poétique ; le mouvement ascendant est donné au vers 3 par le passage aux iambes et aux anapestes, alors que le reste de l'avènement du regard transhistorique se caractérise par un rythme descendant. De la même manière, Sarah Kirsch utilise plusieurs fois l'image des cornilles noires pour symboliser les lettres tracées sur le papier, comme dans « Ermitage » (S). Signalons d'emblée l'importance du chiffre trois et du symbole de la croix qui procure à l'expérience d'atemporalité que va vivre le je poétique une dimension sacrée. Les trois étapes du texte, les trois pattes du chat, les trois éléments de la vision totale au vers 12 (les trois pattes, les oiseaux et le regard) ; l'idée de croix contenue dans le verbe « traverser » (« durchkreuzen » v. 12) et dans le motif de la toile d'araignée (v. 6) : tous ces motifs évoquent la religion et plus précisément la trinité divine chrétienne. C'est que le poème oscille entre Histoire et mythe à travers l'allusion au patriarche Moïse. Nous avons néanmoins pris le parti de parler d'un regard transhistorique parce que le personnage de Moïse n'apparaît pas en sa qualité de prophète mais en tant que berger et qu'ancêtre de l'humanité.

Seule une lecture attentive permet de saisir l'allusion à Moïse, personnage central de l'Exoderapportée par le Pentateuque. Nous voyons à nouveau à l'œuvre l'esthétique kaléidoscopique dans l'éparpillement des motifs, qui, pris un à un, paraissent anodins, et, une fois rassemblés, donnent une image mythologique cohérente. Ces motifs ne sont même pas des myèmes : le lecteur doit les tisser ensemble pour obtenir le canevas complet. Dans le texte, ce sont les éléments du lait, de l'activité de berger, des pointes de la foudre, de la pauvreté et de la terre au-delà des eaux qui, mis bout à bout, évoquent indiscutablement Moïse. Ainsi, la Bible situe-t-elle la Terre promise, où coulent le lait et le miel (Exode3 : 17) au-delà de la Mer rouge ; c'est en gardant le troupeau de son beau-père Jéthro que Dieu apparaît à Moïse dans un buisson ardent ; la Bible signale sans cesse la pauvreté des Hébreux soumis au joug cruel de Pharaon ; enfin, la grêle et le tonnerre constituent la septième plaie envoyée au peuple égyptien (Exode9 : 23). La toile d'araignée et son motif en quadrillage est à comprendre comme une mise en abyme du procédé d'écriture kaléidoscopique qui découpe la réalité en parcelles et les recombine en une nouvelle image, ici celle de Moïse comme patriarche de l'humanité entière et pas seulement du peuple juif. Malgré l'importance de l'idée de trinité, le texte procède plus à un mouvement de désacralisation que de sacralisation, la dimension religieuse restant en arrière-plan. C'est pourquoi Moïse est présenté comme simple berger, effectuant des tâches triviales ; l'arme divine de la foudre se transforme quant à elle en outil (« In den Taschen nur Donnerkeile », v. 9). Rappelons que Moïse et l'épisode de l'exode tiennent une place de choix dans la poésie et dans la biographie de Sarah Kirsch, notamment par le surnom de « Moïse » donné à son fils, Moritz. On ressent toute la tendresse du regard que le je poétique pose sur l'ancêtre dans l'évocation harmonieuse de ses gestes maintes fois répétés par le parallélisme de structure au vers 8.

La vision s'interrompt de manière claire par un point au vers 11. Profitons-en pour souligner la clarté de la composition du texte alors que le peu de ponctuation peut donner

l'impression trompeuse d'un discours poétique anarchique. L'alternance entre présent et prétérit de l'indicatif marque clairement le passage de l'actualité du je poétique au passé de la vision. De même, les vers correspondent à des unités sémantiques précises (sujet aux vers 1 et 3, verbe et complément aux vers 2 et 4, ou subordonnée au vers 5 et principale au vers 6) et des points séparent les moments de la vision, de la transition et du retour à la réalité. Enfin, les sonorités participent à la cohérence sémantique, comme nous l'avons vu plus haut. Seul le passage évoquant la Terre promise (v. 9-11) installe une relative confusion avec le retardement du complément du verbe « penser » (« dachte er [...] das Land erreichen ») et le point au vers 8 qui semble couper abusivement le moment de la vision. Ces éléments servent en réalité à souligner le caractère utopique de la vision de la Terre promise, illusion d'optique comme mise entre parenthèses. La mise en abyme du regard utopique crée un lien supplémentaire entre Moïse et son descendant, tous deux capables l'espace d'un instant de s'extirper du flot du temps dans un moment de perception intense, faisant l'expérience de l'absolu.

Le regard transhistorique culmine une dernière fois au vers 12 dans l'expérience d'une perception totale, suggérée par le feuilletage du texte et le recours à un maximum de sonorités différentes :

Das Dreibein die Vögel durchkreuzen den Blick.

Toutes les voyelles sont représentées, quant aux consonnes, les labio-dentales [d], [z], [n] et [v] côtoient la bilabiale [b], les vélares [k] et [g], et l'alvéolaire [l] ; cette exubérance sonore semble suggérer le caractère absolu, totalisant de l'instant de la rencontre entre deux temporalités, celle du mythe et celle de l'homme. En un seul vers se trouvent aussi réunis la terre (le chat), le ciel (les oiseaux), le je poétique (le regard), la trinité et le motif de la croix, une véritable épiphanie poétique. Mais cette dernière contient déjà en elle son impossibilité, son caractère utopique, puisque les animaux, en rappelant le début du texte, mettent un terme à la perfection de la vision cyclique et annoncent le retour brutal à la réalité. Le caractère éphémère de l'expérience atemporelle se traduit dans la brièveté sèche du vers.

Enfin, le je poétique repart sous la pluie, mais il garde le souvenir du court instant de plénitude. Ainsi, il se met lui aussi à boiter, ou plutôt à sautiller, comme le suggère l'alternance rythmique de l'iambe et de l'anapeste. Le rythme ascendant ainsi produit participe de l'impression générale de légèreté. Le pluriel et le son [w] des « prairies » (« Wiesen ») sont un rappel des eaux bibliques utopiques (« Wassern »), tandis que le terme de pluie (« Regen ») introduit un son inédit dans le texte, le [r] uvulaire en début de mot, comme pour signifier que la création poétique garde un impact jusque dans le réel. C'est d'une filiation de cœur dont nous parle « Die Erinnerung », celle reliant la poétesse Sarah Kirsch au peuple juif, dont elle choisit de partager le destin en changeant de nom. En même temps, l'éclatement du mythe, qui tend à effacer toute trace de l'hypotexte biblique, nous apprend que le destin de Moïse et de la communauté juive est celui de l'humanité : la quête désespérée, par-delà les souffrances, d'un avenir meilleur. Ainsi, l'éclat de mythologie contient une vision totalisante, le fragment renvoie à un tout.

Dans « Die Erinnerung », le mythe permet au je de s'extirper du flot du temps et de sa condition limitée d'humain. En fait, le texte met en scène ce que Sarah Kirsch décrit dans sa « philosophie du marais » (*Moorphilosophie*) comme la rencontre entre la nature archaïque du monde et la nature momentanée, finie de l'homme dans un moment de plénitude absolue⁵⁰². Lors de ce choc entre nature et civilisation, le moi est élevé au-dessus de lui-même, capable d'avoir une vision d'ensemble du monde et de ses règles, de sa course et de

⁵⁰² Sarah Kirsch, *Allerlei-Rauh*, vol. 5, p. 98.

sa finitude. Dans un sens proche, le regard transhistorique peut également se doubler d'un regard transgéographique, comme dans le septième poème du cycle « Reisezehrung » (E) (II, 91). Sarah Kirsch y évoque un retour imaginaire en RDA, lors d'une traversée de la zone de transit, l'accès au reste du territoire lui étant interdit. La mémoire du moi empirique et les mythes constituent deux pôles opposés, dont la mise en tension autorise le je poétique à circuler entre le réel et l'imaginaire. Ses anciens collègues et amis réels sont évoqués dans des poses ou en relation avec des motifs, des personnages symbolisant leurs spécificités stylistiques.

Czechowski kam klagend den Hauptweg entlang O meine Leber rief er fressen die Geier Ich weiß nicht wo ich fürderhin bin Aus der Harfe des kopflosen Orpheus Hörte Edi das Sirren und nickte.

Le mythe va jusqu'à effacer l'ultime frontière entre morts et vivants, en faisant revenir à la vie Grabbe, Bobrowski, Brockes, Bettina von Arnim, tous illustres représentants d'un mouvement littéraire spécifique, respectivement le *Vormärz*, la modernité poétique du XXe siècle, l'époque baroque, enfin le Romantisme.

[...] Grabbe Hatte den Finger ins Windlicht gesteckt Und machte Elke eine lange Erklärung. [...]

Les mythes offrent donc au je poétique l'accès à une vision globalisante, qui efface les discontinuités temporelles et géographiques et replace l'individu au centre d'un univers perçu comme réseau. Mais cette prise de hauteur suppose le risque du fourvoiement dans l'utopie idyllique. Or le texte kirschéen ne cède jamais à cette tentation, sauf à quelques rares occasions dans les recueils de « jeunesse » *Landaufenthalt* et *Zaubersprüche*. En règle générale, le je poétique est rappelé à sa condition empirique par un retour au réel, ne serait-ce que sous forme fragmentaire. Ainsi, dans l'ultime vers de « Reisezehrung 7 », les ombres des amis réels et littéraires s'éparpillent aux quatre vents. La vision globalisante implique donc nécessairement la confrontation avec le réel, d'où va naître une réflexion sur les modalités de la relation du moi réel et du je poétique au monde.

4.2.2.2. Les mythes et le dévoilement des idéologies

Les mythes fonctionnent souvent chez Kirsch comme des révélateurs de tromperies idéologiques. Nous avons abordé le sujet lors de l'étude de clichés sociaux sur la lutte des sexes dans « Ruf- und Fluchformel ». Le je poétique fait état à maintes reprises d'une volonté de responsabilisation. C'est le cas dans sa dénonciation des exactions nazies, sujet latent du poème « Erdreich » (II, 99), que nous citons entièrement de nouveau :

1 Nachrichten aus dem Leben der Raupen Der Kuckuck stottert und die gebackenen Beete Zerreißen sich wenn ich Gießkannen schleppe Die mir überantworteten Gewächse verlausten Gemüse 5 Hilflös betrachte, als ich vor Jahren In meines Vaters Garten ging Gab es die siebfachen Plagen Höllisches Ungeziefer nicht und der Boden Tat noch das Seine, der hier 10 Ist ein Aussteiger niederträchtig und faul Ihn muß man bitten den Dung Vorn und Hinten einblasen sonst bringt er Nicht maln Pfifferling vor was müssen die Menschen Das Erdreich beleidigt haben, mir erscheint 15 Siebenundzwanzig Rosenstöcke zu retten Ein versprengter Engel den gelben Kanister Über die stockfleckigen Flügel geschnallt Der himmlische Daumen im Gummihandschuh Senkt das Ventil und es riecht 20 Für Stunden nach bitteren Mandeln.

Nous ne revenons pas sur les détails de la filiation du texte avec l'épisode de l'Exode et le texte de l'*Apocalypse*, que nous avons détaillée dans la partie 4.1.2.3. sur les textes kirschéens dérivés. Ce qui est intéressant, c'est la fonction de révélateur du mythe biblique. En effet, à première vue, le texte met en scène un jardinier débordé par les parasites attaquant son potager, désespéré de ne pas voir fructifier la terre à laquelle il apporte tant de soins. Le recours à un niveau de langue familier (v. 11 à 13) propice à la caricature (v. 13) et la narration de l'anecdote familiale (v. 5 à 8) donnent à première vue une légèreté de ton suggérant l'attendrissement. Mais quel rôle peut donc jouer la référence apocalyptique dans ce contexte ? Pourquoi faire intervenir l'Exode dans une métaphore potagère ? C'est que la clé du texte réside dans les hypotextes mythologiques.

Le texte recouvre en effet plusieurs couches sémantiques, qu'il faut creuser pour faire remonter le sens profond à la surface. La lecture fait ainsi partie d'un processus psychanalytique thérapeutique de dévoilement du refoulé. La référence à l'Exode permet de comprendre le retour dans le jardin paternel comme une descente dans l'enfer de l'idéologie nazie. Cette plongée dans les profondeurs nauséabondes de l'âme humaine est annoncée au vers 2 et 3 dans l'image des carrés du potager qui se fendent sous l'effet de la sécheresse. L'ombre du père qui se déploie sous l'effet du souvenir donne sens aux motifs bibliques qui suivent : dans le langage idéologique nazi, la « vermine » (v. 8) désigne le peuple juif, considéré comme le parasite du monde civilisé aryen. Les sept fléaux renvoient sans doute à l'ensemble des moyens de torture mis en place dans le processus d'extermination des Juifs, le procédé d'abstraction rappelant celui de la formulation euphémistique nazie, à l'œuvre par exemple dans le concept de « solution finale ». Le retardement dans la place du négateur « nicht » (v. 8) qui met à jour une hésitation, comme on peut en avoir lorsqu'on fait appel à la mémoire, sert en réalité à souligner le dilemme du peuple allemand, tiraillé entre déni et responsabilisation, aussi bien sous le régime nazi que dans la période d'après-guerre. La métaphore filée se poursuit au vers 10 lorsque le je poétique qualifie le sol de « marginal », d'« ignoble », de « paresseux », autant d'allusions incompréhensibles si l'on ne prend pas conscience du parallèle avec le peuple juif. On sait l'attachement des nazis à l'idéologie du travail productif – que l'on songe à la formule surplombant la porte principale du camp de concentration d'Auschwitz, « le travail rend libre » – et leur vision de la personne juive comme être vil et inutile, improductif car vivant de l'exploitation des autres. Rappelons également que les prisonniers des camps de concentration n'étaient épargnés que s'ils avaient assez de force pour travailler.

Cette interprétation éclaire sous un jour nouveau la fin du texte. Nous avons évoqué précédemment l'hypothèse d'une apocalypse future provoquée par des catastrophes écologiques, comme le suggèrent les motifs des produits toxiques et du bidon d'eau jaune. Si cette lecture reste plausible, elle s'enrichit du rapprochement avec le nazisme. Ainsi, cet ange de laboratoire gazant les vingt-sept rosiers ne pourrait-il être une métaphore du nazi exterminant le peuple juif, le chiffre vingt-sept rappelant les vingt-sept livres du *Nouveau Testament* centré sur Jésus, lui-même hébreu ? Cela expliquerait que le je poétique, qui se pose en sauveur des rosiers (v. 15), n'est pas l'ange exterminateur évoqué à la troisième personne du singulier (v. 16). « Erdreich » nous signifie que la pire menace pour l'humanité et pour le royaume terrestre se trouve en l'homme lui-même, dans les errements du dévoiement idéologique.

Si le rejet de l'idéologie nazie s'opère très tôt chez Sarah Kirsch, la confrontation avec l'idéologie est-allemande après l'installation en RFA suit des chemins plus tortueux. En effet, malgré les nombreux aspects intolérables de la vie en RDA, la poétesse associe à ce « petit pays », comme elle l'appelle, quantité de souvenirs heureux d'amitiés collégiales, de

passions amoureuses, sans parler de son amour pour la campagne est-allemande, rappelé avec émotion dans *Allerlei-Rauh* :

[...] mais bientôt les allées rêveuses de tilleuls commencèrent comme deux cents ans auparavant à nous attirer à la campagne, l'ombre accueillante et vacillante du feuillage raviva des souvenirs très anciens tout comme les rues pavées qui existaient toujours, et l'immense paysage me rendit complètement folle, me plongea dans un état d'exubérante excitation, et je dis que c'était exactement ça, mon pays, tout était ok.⁵⁰³

Avant de quitter la RDA, Sarah Kirsch fait montre d'une conscience politique sans que l'on puisse parler chez elle d'un véritable engagement militant, ni en faveur du socialisme, ni dans le camp des dissidents. Elle ne semble s'intéresser à la politique que sous l'aspect de son impact sur l'individu. Son engagement est social plus que politique, encore moins idéologique. Dans le débat initié par la revue *Forum* autour de la question de l'impact de la poésie sur la société et sur les conséquences de la révolution technologique sur la poésie, elle explique qu'elle a « cessé de considérer comme un problème le fait de ne pas parler de problèmes économiques dans mes poèmes [...] ». Elle regrette avant tout le fait qu'il « n'y ait que 24 heures dans une journée et qu'on ne trouve pas de bon cognac ni de papier carbone à Halle » ; il est « en conséquence aussi difficile [...] d'écrire de bons poèmes qu'avant la révolution technologique »⁵⁰⁴. Dans ses deux premiers recueils écrits en RDA, le mythe sert avant tout à résister aux mécanismes oppressifs plus qu'à dénoncer véritablement un système idéologique précis, aussi Sarah Kirsch peut-elle recourir au mythe d'Icare pour soutenir l'engagement est-allemand contre la guerre au Vietnam dans « Schneelied ». La matière mythologique, comme celle des contes, semble correspondre à sa sensibilité artistique et s'intégrer parfaitement à son projet poétologique, notamment par sa capacité à se morceler, par son lien avec la sphère de l'irrationnel et par le plaisir qu'il procure de jouer avec des modèles contraignants, établis depuis des millénaires et appartenant à l'inconscient populaire.

C'est une fois qu'elle est installée à l'Ouest que le mythe joue à plein sa fonction de révélateur d'idéologies, qu'il permet d'articuler la réflexion autour des notions de croyance, de manipulation, d'utopie et de s'interroger sur les différentes conceptions que l'on peut avoir de l'Histoire. Nous avons vu que les recueils composés à l'époque du passage d'une Allemagne à une autre, *Rückenwind* et *Drachensteigen*, contiennent peu d'éléments mythologiques, comme si la poétesse n'avait pas encore pris assez de recul à ce moment de sa vie pour travailler des problématiques d'ordre métaphysique. Le recueil *Erdreich* va lui en fournir l'occasion, notamment au travers de la description de son séjour aux Etats-Unis, terre de tous les maux selon les communistes, en 1981. Le recueil livre un véritable processus de délivrance intellectuelle, qui se cristallise de manière spectaculaire dans une scène de vomissement compulsif dans le poème « Die Verwandlung ». Il s'agit d'un retour à

⁵⁰³ Sarah Kirsch, *Allerlei-Rauh*, vol. 5, p. 80. « [...] aber bald begannen die träumerischen Lindenalleen wie vor zweihundert Jahren ins Land uns zu ziehen, der flirrende winkende Blätterschatten rief die frühesten Erinnerungen wach wie gleichfalls die gepflasterten Straßen, die es noch gab, und die große gewellte Landschaft machte mich wahllos verrückt, rappelig übermutig, und ich sagte, dies sei genau so mein Land, tutti paletti. » La dernière expression varie la formule « alles paletti », utilisée en priorité par une population jeune et signifiant que tout est en ordre.

⁵⁰⁴ *Forum* 10, H. 10 (1966), p. 22. Cité par Wolfgang Bunzel, *op. cit.*, p. 10. « Sarah Kirsch antwortete darauf, sie habe sich 'abgewöhnt, wichtige ökonomische Probleme in meinen Gedichten aus Einsicht in die Notwendigkeit zu vermissen' [...]. Am meisten bedauere Sie, 'daß der Tag nur 24 Stunden enthält, es in Halle keinen guten Kognak und kein Kohlepapier gibt'; es sei 'demzufolge ebenso schwer [...] wie vor der technischen Revolution, gute Gedichte zu schreiben' ».

soi dans un moment d'épiphanie d'autant plus impressionnant qu'il se produit au milieu de la saleté new-yorkaise. À partir de cet instant, le je poétique semble trouver une clarté de vision qui débouche, en fin de recueil, sur l'élaboration d'une pensée historique pessimiste avec l'apparition d'une série de textes apocalyptiques, « Galoschen », « Erdreich », « Ausschnitt » et « Noah Nemo ». Mais, auparavant, la délivrance de l'emprise de l'idéologie se lit, entre autres, dans le traitement des mythes.

La découverte des Etats-Unis d'Amérique, diabolisés par le bloc communiste qui voyait en lui l'ennemi fondamental, l'antithèse incarnée, provoque un choc émotionnel et intellectuel salvateur. La catharsis qui débute avec le cycle « Death Valley », dont nous étudierons un texte plus tard, entraîne une prise de distance par rapport à toute forme idéologique, *a fortiori* celle du pays où elle se déroule. Le texte « Der Eislauf » (II, 68-69) confirme ainsi le rejet d'une pensée manichéenne en laissant affleurer une critique du capitalisme américain dans la description d'une scène de patinage au pied du Rockefeller Center, dont nous ne donnons que les premiers vers :

***Vor dem Rockefeller Center dem gigantischen Steinbild Eines Prometheus
der sich gerade die Finger verbrennt Der gewaltigen amerikanischen
Weihnachtstanne Läuft die Menschheit in Stahlschuh auf brüchigem Eis.
Aber in diesem Land ist man sicher das Recht auf Glück Steht in der
blumengeschmückten Verfassung aus Marmor Vierzig Fuß weiter verzeichnet
mit kopfgroßen Lettern. Eine dramatische Tonfilmmusik hält mich hier fest Ich
warte auf höllische Blitze wenn die gelangweilte Erde Sich endlich auftut die
geschminkten Schurken verschlingt [...]***

Sur un ton humoristique, que l'on devine à l'allusion au talent américain de la dramatisation, le je poétique met en place le décor de la scène de patinage sur la Rockefeller Plaza, en recourant à des éléments réalistes : le bâtiment du Rockefeller Center, la statue de Prométhée en or de huit tonnes à ses pieds, figurant le Titan offrant le feu aux hommes, la plaque en marbre où sont inscrits les principes en lesquels croyait John D. Rockefeller Jr., dont sa foi dans le libéralisme et la religion. Mais le texte montre rapidement que tout réalisme reste interprétation et creuse sous le maquillage ostentatoire des Américains pour tenter de saisir un portrait plus vrai que celui gravé dans le marbre. Le détournement amusant du mythe de Prométhée, qui se brûle les doigts au feu divin qu'il a dérobé, semble rappeler que le péché d'hybris peut être puni. Le texte aspire ainsi à dévoiler les aspects plus sombres des citoyens américains, qu'ils cachent sous leur assurance à toute épreuve et l'importance qu'ils accordent au paraître. Dans la suite du texte, le je poétique omniscient évoque la violence urbaine par les problèmes de drogue, de prostitution, du trafic incessant des voitures, tableau souterrain qui se creuse sous la glace de la patinoire idyllique du Rockefeller Center. Sans doute faut-il relativiser la portée critique de ce texte grâce à l'éclairage qu'apporte « Die Entfernung » (II, 72-73), dans lequel le je poétique tire le bilan de ce que lui a appris sa confrontation aux Etats-Unis, et dont nous citons la deuxième strophe :

***Die Vogelfreiheit entzückte mich Es war mir früher in meinem Land So viel
eingeblesen und vorgeschrieben Daß ich die Scheißarbeit auf mich genommen
Ein bißchen davon zu glauben. Die fröhliche neue Welt sorglos geschminkt Ist
wenigstens ehrlich. Niemand Setzt auf Gerechtigkeit, jede Tugend Ist brutal
definiert wer zahlen kann zählt Der Ausgelieferte darf untertauchen Mitleid
macht krank, das Elend Wird nicht verfolgt es schläft auf der Bowery Bis in den
Mittag. Mein Selbstbewußtsein Liegt ausgekotzt im Rinnstein, ich weiß Was ich***

bin, fast nicht vorhanden Ich bin ein frohes Geschöpf Unter Brüdern und toten Engeln.

Rarement un texte de Kirsch aura été aussi clair. « Die Entfernung » fonctionne comme une grille de lecture fournissant quelques clés à l'élucidation des poèmes d'*Erdreich*. La distance entre l'écrivain et le je poétique est minimisée pour souligner la dimension réaliste des textes. Cependant, le séjour en Amérique du nord n'en est pas moins fortement stylisé, comme nous le voyons dans la mise en exergue du vomissement comme révélation à soi. Si la dureté des mœurs américaines semble avoir séduit la poétesse, il faut remettre cette apologie dans le contexte de la prise de conscience d'avoir été trompée, manipulée en RDA. Une lecture attentive du poème « Der Eislauf » comme de la strophe ci-dessus nous laisse penser qu'elle est loin d'être ensorcelée par les sirènes du capitalisme à l'américaine ; l'allusion contenue dans l'expression « le joyeux nouveau monde » à l'ouvrage anti-utopique *Brave new world* d'Aldous Huxley, roman d'anticipation montrant les excès d'une société apparemment parfaite, celle d'un État mondial fondé sur le principe de l'eugénisme, qui n'est autre qu'une métaphore de notre société de consommation poussée dans ses manifestations extrêmes, montre la lucidité d'une pensée impartiale. Dans *Erdreich*, le je poétique affirme avant tout sa liberté de penser nouvellement acquise et son désir d'approcher la vérité des choses, de ne plus être dupe désormais de faux-semblants.

Au retour en Allemagne succède une confrontation directe avec le passé est-allemand, lors d'une brève traversée de la RDA présentée dans le cycle « Reisezehrung », qui forme un contrepoint à la première partie aux USA. Dans le texte liminaire du cycle (II, 85), les motifs des contes populaires du *Petit chaperon rouge* et des *Sept petits chevreaux* supplantent les motifs mythologiques :

1 Die Augen voll märkischer Landschaft Das Heidekraut verschwendet sich Die volkseigenen vogelähnlichen Elstern Schwingen sich hoch empor. Die Bewohner 5 Winken ein bißchen von den Brücken Schnurren exotische Automarken herunter Und kehren zurück in die Häuser. Wir sollen den Weg nicht verlassen Keine Blumen abpflücken, den müden 10 Wanderer im Wagen nicht aufnehmen, sonst Schnappt uns der Wolf. Hinter Schildern Dichtbelaubten Büschen und Bäumen Hat er Radarfallen aufgestellt und will Uns schröpfen. Doch wir kennen ihn schon 15 Und seine weißgepuderten Pfoten.

Les deux strophes constituent deux blocs séparés renvoyant à la séparation idéologique entre les Allemands de RDA et les touristes occidentaux de passage. Au regard extérieur correspondant en narration à la focalisation externe, qui s'attache à décrire dans la première strophe un paysage est-allemand, s'oppose le regard en focalisation interne de la deuxième strophe qui décrypte le caractère idéologique des perceptions du je poétique. En réalité, la vision du je colore dès le départ la description qui n'est objective qu'en apparence. Au premier abord, on est frappé par le contraste entre l'exubérance de la nature et le paysage mortifère de la Vallée de la mort que dépeint par exemple « Death Valley 4 ». Les touristes en prennent plein la vue pour ainsi dire (v. 1), la bruyère, plante d'une belle couleur mauve, s'étale sous les yeux et les pies volent haut dans le ciel. Pourtant naît de cette impression de profusion une sensation profonde de malaise. Le paysage se dévoile très vite comme un décor artificiel, un trompe l'œil parfaitement exécuté. Le verbe réfléchi « sich verschwenden » (« se gaspiller » v. 2) n'existe pas, et les pies, qui s'efforcent de se montrer sous leur meilleur jour en volant bien haut, sont démasquées comme fausses (v. 3). Quant aux habitants, ils ressemblent à des figures d'opérette placées à des endroits stratégiques, sur les ponts, pour faire signe aux touristes (v. 5). La fausseté de la mascarade se traduit au niveau sonore par une surenchère de fricatives en [v], [f], [ç], [j], [s] et [z] dans l'ensemble de la strophe : « Die Augen voll märkischer Landschaft / Das Heidekraut verschwendet sich / Die volkseigenen vogelähnlichen Elstern / Schwingen sich hoch empor. [...] ». D'ailleurs, après le spectacle, les figurants rentrent chez eux, enfermés symboliquement dans leur idéologie (v. 7), à l'abri des pensées « exotiques » (v. 6).

La deuxième strophe est consacrée au dévoilement du décor de pacotille. Les fricatives poursuivent les touristes comme un bourdonnement menaçant, évoqué plus haut, au vers 6. Elles sont associées de manière significative aux bilabiales occlusives [b], [p] et nasale [m], voire aux affriquées [pf], propices à créer un climat de tension et d'oppression par le resserrement du chenal respiratoire que ces types de sonorités impliquent :

Wir sollen den Weg nicht verlassen Keine Blumen abpflücken, den müden Wandrer im Wagen nicht aufnehmen, sonst Schnappt uns der Wolf. Hinter Schildern Dichtbelaubten Büschen und Bäumen [...] Und seine weißgepuderten Pfoten.

Le texte fait appel au mythe biblique en imitant la structure grammaticale des Lois que Dieu fait graver à Moïse dans la pierre (Exode 34 et 35) : « Tu ne te prosterner pas devant un autre Dieu⁵⁰⁵ » (34 : 14) par exemple. Le « nous » renvoie bien sûr aux touristes, mais sert aussi à adapter le texte biblique à l'idéologie est-allemande, en remplaçant le « tu » plus individualiste par le « nous » de la communauté socialiste, symbolisant l'idéal d'une communion de pensée et d'intérêt qui doit prévaloir sur les instincts individualistes de chaque membre du groupe. Le mythe se déclare donc ici du côté du théique, de la norme et de la loi par son caractère structurel contraignant. Son ambivalence fondamentale lui permet d'illustrer les deux pôles antithétiques de la libération sémiotique totale, à l'œuvre dans « Ruf- und Fluchformel » et de la contrainte politico-sociale. Mais le poème se clôt sur

⁵⁰⁵ La Bible : Édition intégrale, traduction œcuménique, Paris, Éditions du Cerf, 2004, p. 215.

l'affirmation de la lucidité nouvellement acquise du je poétique, qui ne se laisse plus séduire désormais par les belles images tout droit sorties de contes de fées.

Un dernier texte termine, sur une note ambiguë, le processus de libération des chaînes idéologiques par la réécriture du mythe de Prométhée. Il s'agit de « Die Verdammung » du recueil *Katzenleben* (II, 206), qui succède au poème éponyme décrivant l'indépendance enviable des chats qui ne sont pas rattrapés par un passé douloureux. « Die Verdammung » poursuit cette réflexion sur les séquelles laissées par des années de manipulation idéologique en mettant en scène un Prométhée amorphe, incapable de quitter le rocher auquel il avait été enchaîné durant d'interminables années.

**1 Weil ihm zu sterben verwehrt war Angekettet dem heimischen Felsen der
Blick Auf die ziehenden Wolken gerichtet und immer Allein die Bilder im Kopf
stimmlos 5 Vom Rufen Anrufen Verdammen Das Leben fristen war nicht zu
bedenken Göttliche Hinterlist nährte ihn so gewöhnte Er sich langsam ins
Schicksal nach Jahren Sah er den Adler gern wenn er nahte und sprach 10
Stotternd mit ihm bei der Verrichtung Oder mit entzündeten Augen verrenktem
Hals Weil der Flügelschlag ausblieb die niederen Wälder Aufschub ihm
angedeihn ließen um Tage Harpte er des einzigen Wesens und glaubte 15 In der
Leere des Winds der glühenden Sonne Wenn der Fittiche Dunkel fürn Augenblick
Erquickung schenkte geborgen zu sein Liebte den Folterer dichtete Tugend ihm
an Als die Ketten zerfielen der Gott 20 Müde geworden an ihn noch zu denken
Der Adler weiterhin flog weil kein Auftrag ihn innezuhalten erreichte Gelang
es ihm nicht sich erheben den Furchtbaren Ort für immer verlassen 25 In alle
Ewigkeit hält er am Mittag Ausschau nach seinem Beschatter.**

Le texte se présente comme un des rares textes dérivés entièrement centrés sur un personnage mythologique. L'autre cas était celui intitulé « Salome », dans le recueil *Zaubersprüche* publié dix ans plus tôt. On remarque que ces textes proposent tous deux une réflexion distanciée sur le socialisme ; sans doute faut-il y voir un effet de la proximité de nature entre le discours mythologique et le discours politique, dans la mesure où tous deux peuvent devenir idéologiques, tous deux possèdent en eux la potentialité de basculer dans le dogmatisme.

« Die Verdammung » se présente comme un long poème narratif disposé en trois strophes composées en vers libres, d'abord un dizain suivi de deux octains. Le sujet est le Prométhée enchaîné à son rocher, puni par Zeus pour avoir dérobé le feu, mais, contrairement au héros eschyléen, celui-ci n'a même plus la force de parler ni de se défendre. L'archaïsme de la langue, qui se manifeste dans le recours à des structures inusitées et soutenues comme « accorder la jouissance d'un délai » (« Aufschub ihm angedeihn ließen » v. 13) ou l'antéposition du génitif (« der Fittiche Dunkel » v. 16), font surgir du passé un autre hypotexte, celui du « Prometheus » de Goethe, composé pendant sa période *Sturm und Drang*. Mais le Prométhée de Kirsch se révèle profondément anti-goethéen : l'hymne glorifiant le Titan iconoclaste cède la place à une élégie lente et pesante, montrant l'ancien voleur de feu prisonnier de sa souffrance. Le caractère élégiaque se lit aisément dans cette longue plainte qui se déroule sur les trois strophes dans un seul souffle, sans qu'aucun signe de ponctuation ne vienne l'interrompre jusqu'au point final. L'utilisation de la troisième personne du singulier frappe par sa rareté : on peut y lire le signe de l'épuisement du Titan, incapable de prononcer encore la moindre parole. La première strophe insiste d'ailleurs sur la mutité du prisonnier, qui a auparavant utilisé toutes les fonctions du langage pour tenter de se sauver. La gradation dans la juxtaposition des trois

verbes substantivés « appeler » « invoquer » et « maudire » (v. 5) souligne en effet la tentative de Prométhée d'apaiser Zeus par la parole, de le séduire pour finir par maudire l'impitoyable et inflexible bourreau. Contrairement au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle et au « Prometheus » de Goethe, « Die Verdammung » intervient après la révolte de Prométhée, au moment où ce dernier s'habitue à sa torture. Il rappelle en fait davantage la version que propose Kafka dans sa courte nouvelle *Prometheus*, publiée à titre posthume :

Von Prometheus berichten vier Sagen: Nach der ersten wurde er, weil er die Götter an die Menschen verraten hatte, am Kaukasus festgeschmiedet, und die Götter schickten Adler, die von seiner immer wachsenden Leber fraßen. Nach der zweiten drückte sich Prometheus im Schmerz vor den zuhackenden Schnäbeln immer tiefer in den Felsen, bis er mit ihm eins wurde. Nach der dritten wurde in den Jahrtausenden sein Verrat vergessen, die Götter vergaßen, die Adler, er selbst. Nach der vierten wurde man des grundlos Gewordenen müde. Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde. Blieb das unerklärliche Felsgebirge. - Die Sage versucht das Unerklärliche zu erklären. Da sie aus einem Wahrheitsgrund kommt, muß sie wieder im Unerklärlichen enden.

Le texte de Sarah Kirsch procède à la synthèse de la nouvelle kafkaïenne en reprenant l'idée d'un Prométhée oublié (au vers 12, l'aigle se fait attendre pendant plusieurs jours), pour lequel son bourreau n'éprouve plus qu'une indifférence méprisante (v. 20) et qui finit par demeurer sur son rocher même après avoir été délivré. La poétesse poursuit le mouvement entamé par Kafka d'une psychologisation du mythe. Le caractère absurde de la nouvelle disparaît néanmoins pour laisser place à une réflexion sur les mécanismes d'oppression de l'individu, de manipulation idéologique et sur les séquelles psychologiques qu'ils entraînent.

En ce sens, le mythe du Prométhée enchaîné se lit comme une métaphore de la situation de l'individu en RDA soumis à la pression d'un système autoritaire tentaculaire. Le texte s'attache à dénoncer le caractère totalement arbitraire des contraintes imposées, en montrant par exemple que l'aigle interrompt la torture pour des raisons administratives, la hiérarchie ne lui ayant pas signifié d'ordre contraire. Ces allusions pointent clairement du doigt le système est-allemand, connu pour la lenteur et la lourdeur de son appareil bureaucratique. On peut par ailleurs lire cette séquence comme un hommage non voilé à l'œuvre de Kafka, très critiquée en RDA jusque dans les années quatre-vingt. Au cours de ses années d'emprisonnement, Prométhée développe ce qu'on pourrait appeler dans la psychologie moderne le syndrome de Stockholm. La torture a brisé toute velléité de résistance et fait naître un amour malsain envers le bourreau et envers l'instrument de sa volonté arbitraire, l'aigle. Sarah Kirsch s'applique à décrire en détail les effets de la manipulation idéologique sur l'individu, étape par étape : d'abord la révolte (v. 5), la tentation du suicide (v. 6), l'acceptation (v. 7-8), la reconnaissance (v. 9), l'abandon de toute dignité (v. 10), l'auto-persuasion (v. 17) lorsqu'il croit trouver dans l'idéologie un refuge, la célébration (v. 18), enfin la disparition de toute résistance (v. 23-24).

Ces différentes étapes, la poétesse les connaît bien pour avoir elle-même vécu dans un système autoritaire. Mais il ne faut pas faire d'amalgame trop rapide entre ce Prométhée et Sarah Kirsch elle-même. S'il peut être considéré comme une des projections de son moi autobiographique, il n'en reste pas moins une distance importante, soulignée par l'emploi inhabituel de la troisième personne. Sarah Kirsch semble parler davantage au nom des victimes oubliées du socialisme, de ces dissidents politiques qui croupirent des années dans les prisons secrètes ou qui disparurent purement et simplement. En comparaison de

ces vies brisées, la poétesse a bénéficié d'avantages non négligeables au cours de sa vie en RDA. Ainsi, malgré les critiques, ses textes étaient publiés à l'Est comme à l'Ouest, même, chose inouïe, après son départ en RFA. Elle fut également autorisée à voyager non seulement dans les pays amis mais aussi en dehors du bloc socialiste, en Suisse, en Italie, en France, en Autriche et à Berlin-Ouest⁵⁰⁶. Mais le personnage littéraire du Titan et le moi autobiographique de la poétesse se rejoignent au niveau du sentiment de déliquescence intérieure que l'individu ressent lorsqu'il est soumis à des contraintes qu'il n'a pas choisies et qui lui paraissent arbitraires et infondées.

J'ai parfois pensé que c'était à cause de ma situation personnelle, de ces histoires d'amour ratées. Plus tard, je me suis rendue compte que c'était la RDA qui me détruisait, qui voulait détruire ma fierté. Je ne m'en suis rendue compte que des années après, alors que je m'étais installée à l'Ouest.⁵⁰⁷

De même, Sarah Kirsch a souvent thématiqué dans ses textes la menace de l'aphasie qu'elle ressentait en Allemagne de l'Est :

Je n'aurais pas pu continuer à écrire en RDA, j'étais comme paralysée là-bas.⁵⁰⁸

Par conséquent, on reconnaît quelques parallèles entre la figure du Prométhée kirschéen et la poétesse elle-même, notamment dans cette menace d'une perte de soi et de son étincelle créatrice. Ce n'est pas par hasard que Kirsch fait le choix du mythe prométhéen pour mettre à jour le fonctionnement du système hyper-répressif est-allemand. On sait que ce mythe du rebelle qui ose défier les dieux pour apporter aux hommes les bienfaits du progrès bénéficie d'une place particulière dans l'idéologie socialiste en ce qu'il glorifie la lutte révolutionnaire, serait-ce au prix du sacrifice de soi. En ce sens, le poème « Die Verdammung » pourrait être interprété d'une autre manière comme le bilan désastreux d'une politique mise en place depuis plus de trente ans. Si l'on considère que Prométhée symbolise l'homme socialiste, on peut lire en lui le désastre annoncé d'une société livrée aux agressions de l'autorité, qui a perdu toute force de vie et toute liberté de réflexion, enchaînée à un gouvernement indifférent et cruel qui a perdu de vue depuis bien longtemps les objectifs premiers du socialisme. Le texte met en scène l'absence de communication entre le bas et le haut du système : le lien entre les deux n'est plus que bureaucratique, les élites ont perdu toute réalité aux yeux du peuple, ce que souligne la dématérialisation de Zeus, présent dans le texte seulement sous la forme d'une brève allusion sans que soit jamais prononcé son nom. La tension qui s'établit entre le terme d'« ange gardien » (« Beschatter » v. 26), employé de manière antiphrastique, et celui de « bourreau » (« Folterer » v. 18) clôt le texte sur le constat amer de l'aveuglement du peuple est-allemand, vision pessimiste que viendra contrecarrer l'Histoire quelques années plus tard.

4.2.2.3. Mythes et pessimisme historique

⁵⁰⁶ Wolfgang Bunzel, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁰⁷ Sarah Kirsch, « *Selbstauskunft. Sarah Kirsch im Gespräch mit Wolfgang Heidenreich* » (August 1993), in : *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch 1993: Sarah Kirsch. Texte – Dokumente – Materialien, Baden-Baden, Zürich, Elster Verlag, 1995, p. 52. Cité par Bunzel p. 17. « Ich hab manchmal gedacht, es ist die persönliche Situation, verkrachte Liebesgeschichten. Später habe ich gemerkt, es war die DDR, die mich kaputt gemacht hat, die meinen Stolz kaputt machen wollte. Das hab ich nach Jahren erst gemerkt, als ich dann im Westen war. »*

⁵⁰⁸ Mathias Schreiber, « 'In der DDR könnte ich nicht mehr schreiben'. Plädoyer für eine persönliche und vielstimmige Literatur: Gespräch mit der Lyrikerin Sarah Kirsch », in : *Kölner Stadt-Anzeiger, 17.1.1978. Cité par Bunzel p. 17. « In der DDR hätte ich nicht mehr schreiben können, da war ich wie gelähmt. »*

Après le temps du dévoilement des mécanismes pervers de l'idéologie se met en place à travers le recours aux mythes une conception pessimiste de l'Histoire, teintée d'agnosticisme, qu'annonce la traversée du désert californien dépeinte dans le cycle « Death Valley ». C'est que les proportions gigantesques du paysage s'avèrent propices à la réflexion métaphysique. Le cycle, qui présente peu de mythèmes, est placé sous le signe du regard de la jeune Alice, héroïne de l'ouvrage de Lewis Carroll *Alice au pays des merveilles*, qui traduit une réflexion sur la relativité des choses. Le quatrième poème s'inscrit dans cette perspective (II, 57) :

1 Luft-Orgeln sirrende Steine Riefen die Winde meilenweit her Gierig stürzten sie sich in die Arbeit Dem grauen dem schwarzen so rotem Gras 5 Letztes Leben ausblasen, ununterbrochen Berge und Täler vertauschen Das niedergegangene Bergwerk Endgültig schleifen, die Spiegel Schimmernder Borax-Seen 10 Auslöschen Splitter verstreuen. Wir flogen schnell dahin fanden Nichts in den Dünen und Gott Jagt als Sheriff hinter uns her.

Deux parties clairement distinctes, correspondant aux deux strophes, opposent l'immensité d'un paysage désertique soumis à l'action érosive des vents à l'insignifiance de l'être humain de passage. La dimension métaphysique de ce paysage en mutation est à nouveau livrée par le mythe, dans l'apparition d'un shérif-Dieu au vers 12. Le texte se lit dès lors comme une variation de la Création rapportée dans la Genèse. Cette filiation religieuse est proclamée dès le vers d'ouverture par la métaphore des « orgues d'air » (« Luft-Orgeln ») qui semblent transformer ce paysage en église, symboles visibles d'une sacralité invisible. Ce néologisme introduit la dimension spéculaire du texte poétique qui se dévoile en tant que création artistique d'un paysage. Le pluriel des substantifs indéfinis, marqué en allemand par l'absence d'articles, rappelle le pluriel affectueux par la Bible et focalise le regard sur les éléments bruts, la pierre, les montagnes, les vallées, le vent et les lacs, les dépouillant de tout artifice. Le mouvement inéluctable de l'érosion met à nu la matière brute de la terre et dévoile le caractère ridicule des prétentions humaines sur elle à travers la disparition progressive des constructions minières. La victoire du vent sur le règne minéral et végétal, le processus de pétrification mortifère auquel est soumis le paysage livrent peu à peu le tableau d'une anti-Création, dans laquelle le souffle créateur de Dieu, qui donne la vie (Genèse 2 : 7) se trouve inversé en souffle annihilateur.

Face à un paysage d'une telle intensité, l'homme fait l'expérience de sa propre finitude. La brièveté de la deuxième strophe, alliée à l'idée de rapidité dans l'emploi du terme « voler » mis pour « rouler » soulignent le caractère éphémère de l'existence humaine, qui n'est qu'un court passage sur la Terre. La prise de conscience de la mort semble être une étape nécessaire du processus cathartique thérapeutique que subit le je poétique au cours du recueil et qui se prolonge par exemple dans le texte « Schloßparkklinik ». Par ailleurs, le terme de « Dieu » (v. 12) doit retenir notre attention car c'est par le recueil *Erdreich* qu'il apparaît de façon marquée dans la poésie kirschéenne. Auparavant, il était fait mention tout au plus de divinités païennes et d'anges, mais le Dieu chrétien restait absent des textes, ce qui conforte notre hypothèse que c'est ce recueil qui introduit la dimension de la réflexion métaphysique dans son œuvre. Or ce Dieu, incarné dans un shérif américain poursuivant les touristes, laisse percer toute l'ironie de Sarah Kirsch qui, comme dans l'image inaugurale d'une Alice expérimentant l'érosion sur des maquettes géantes⁵⁰⁹, joue sur l'idée de relativité des points de vue. Plusieurs perspectives se croisent ainsi dans l'image du shérif-Dieu. Elle révèle d'abord le caractère grotesque de la vanité humaine, de l'homme persuadé

⁵⁰⁹ Sarah Kirsch, « Death Valley 1 », *op. cit.*, p. 54. « Hier ist nicht Disney-Land. Alice / Steht am Anfang der Wüste, setzt ihren

Fuß / Ins geologische Freiluftmuseum / Lernt in den folgenden Stunden / Erosion an großen Modellen. »

de sa propre importance, sentiment auquel les représentants de l'autorité sont peut-être plus soumis que d'autres, grotesque mis en valeur par le contraste avec le gigantisme du paysage. Ensuite, le caractère trivial de ce Dieu policier remet en cause l'idée même de l'existence de Dieu. Cette vision agnostique s'exprime dans le même vers par l'évocation du néant : les touristes en quête de sacralité, qui tentent de se perdre dans l'immensité de ce paysage qui semble les engloutir, ne trouvent rien si ce n'est du sable. Dieu apparaît comme une simple construction intellectuelle projetée sur la surface dure, impénétrable du panorama terrestre, à l'instar de ces « orgues d'air » qui ouvrent le texte. Face aux interrogations existentielles de l'être humain, le silence de la pierre, que seul le vent arrive à faire vibrer.

La catharsis⁵¹⁰ qu'entraînent la confrontation avec le gigantisme des paysages américains et le bouleversement des repères personnels à la suite de la plongée dans une culture étrangère prépare le terrain à une remise en question existentielle. C'est ainsi que les mythes dans les recueils *Erdreich* puis *Katzenleben* se situent à la frontière entre religion et mythologie. Nous avons pris le parti malgré tout de prendre en compte les textes faisant mention du Dieu du christianisme dans la mesure où, au-delà de la question de la foi, ils s'inscrivent dans le cadre d'une réflexion de type historique. Les textes dits apocalyptiques, que l'on trouve surtout à la fin du recueil *Erdreich* et dans la première moitié de *Schneewärme* (« Rungholt », « Eisrosen », « Begrenztes Licht », « Schwarze Schuhe », « Die Flut ») traduisent ainsi une conception pessimiste de l'Histoire qui trouve ses racines dans l'observation de l'actualité et non uniquement dans des visions prophétiques irrationnelles. C'est ce que nous montre par exemple le poème « Begrenztes Licht » (III, 33) :

1 Der Nebel hat alles In seine Totenwäsche geschlagen das Wasser Bricht durch Fenster und Türen es treibt Meine Schätze davon die Deckel aufgeklappt 5 Als wäre es Plunder das Nebelhorn Spielt seine tragische Weise Eine Weile schwimmen Gäbelchen Erstausgaben Die selbstgefällige Dielenuhr mit einem Zeitgefühl das schon lange nicht mehr 10 Intakt ist und die geputzten Blumenzwiebeln Allen voran die Morgen- und Abendgrüße Unserer Hände sieben Jahre unter dem Dachfirst gestapelt sie sinken Ins schwarze dampfende Wasser. 15 Es ist schön über den Dingen stehn Wenn die Flut ansteigt. Dieser trübe Nebel von Jahren. All diese Jahre voll Nebel.

Parmi l'ensemble des poèmes apocalyptiques nous avons choisi de retenir ce texte car il présente des motifs mythologiques, même s'ils sont très diffus. « Schwarze Schuhe » par exemple fait partie du même type mais s'appuie sur l'histoire vraie de la disparition de l'île « Strand » lors d'un raz-de-marée ravageur en 1634. Derrière « Begrenztes Licht », on devine l'ombre hypotextuelle de l'épisode du Déluge biblique rapporté par la Genèse, à laquelle se superpose dans un mouvement syncrétique l'image traditionnelle des eaux noires et bouillonnantes du Styx, que l'on trouve par exemple chez Ovide au livre III des *Métamorphoses*, qui compare l'haleine fétide du dragon que combat Cadmus aux noires exhalaisons du Styx⁵¹¹. Il faut noter cependant l'extrême ténuité de ces références qui laisse penser que Sarah Kirsch a besoin de se défaire le plus possible des schémas

⁵¹⁰ Par catharsis, nous entendons le fait que le voyage aux États-Unis entraîne une sorte de purification spirituelle chez le je poétique, dans la mesure où commence pour lui un processus de dévoilement des mécanismes de l'idéologie.

⁵¹¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, tome 1, trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p. 71, v. 72 sqq. « Alors, une nouvelle cause accroissant ses fureurs ordinaires, les veines de son gosier, pleines de sang, se gonflent, une écume blanchâtre découle de ses lèvres pestilentielles ; la terre, qu'il rase, résonne sous ses écailles et la noire vapeur qu'exhale sa gueule, à l'image du Styx, souille et infecte les airs. »

mythologiques préconçus pour transformer le matériau selon les lois de son propre univers poétique. « *Begrenztes Licht* » expose en dix-huit vers libres la lente déliquescence du je poétique et de son monde intime. Le texte se transforme sous nos yeux en flux purificateur emportant les objets et sentiments superficiels, flot qui s'écoule sans interruption comme le suggèrent l'absence de ponctuation et les nombreux enjambements jusqu'au vers 14. La prédominance des sonorités alvéolaires en [t], [d], [n], [l], [z] et [t□s] (par exemple « *Dieser trübe Nebel von Jahren* » v. 18 ou « *Intakt ist und die geputzten Blumenzwiebeln* » v. 10) donnent à l'ensemble du texte une dimension de dureté désespérée dont le rythme haché n'est pas sans évoquer cette horloge prétentieuse qui égrène les minutes de façon imprécise (v. 8-9).

Dès les deux premiers vers, le brouillard se révèle comme métaphore de la mort, une image habituelle de la poétologie kirschéenne. Le texte « *März* » (III, 14) au début du recueil nous livre une clé d'interprétation en dévoilant le terme de « brouillard » (« *Nebel* ») comme un boustrophédon, à lire à l'envers. On obtient alors le mot « vie » (« *Leben* »), le brouillard devenant ainsi l'inversion de la vie, autrement dit la mort. Dans ce paysage brumeux, le flux létal qui emporte tout sur son passage est à la fois extérieur et intérieur au je poétique, comme le suggère l'intrusion de l'eau par les portes et les fenêtres de la maison, métaphores des ouvertures donnant sur les « trésors » que recèle l'âme du je poétique. L'alternance du présent de l'indicatif non accompli et des participes II signalant l'antériorité mettent en tension un présent marqué par le processus d'une dévastation salutaire et un passé associé à l'accumulation d'objets ou de souvenirs (« *die geputzten Blumenzwiebeln [...] / Unserer Hände sieben Jahre unter dem Dachfirst gestapelt sie sinken* » v. 10, 12 et 13). On remarque que ces objets accumulés fonctionnent sur un système d'oppositions binaires : les « trésors » ne sont que du « bric-à-brac », les « petites fourchettes » et les premières éditions de livres fournissent de la nourriture pour le corps et l'esprit, l'horloge du salon, en digne représentante du progrès du monde civilisé, entre en contradiction avec les bulbes de fleurs produits par la nature, enfin, les prières du matin et du soir renvoient au début et à la fin du jour. Ainsi nous est donné l'impression d'un bouleversement total du je poétique, d'une perte de repères complète, enfin d'une remise en question de nature existentielle. Par ailleurs, le rythme binaire mime, au même titre que les enjambements, et que l'alternance des iambes et des anapestes d'une part (v. 8 et 10 par exemple), et des trochées et dactyles d'autre part (v. 7, 9 et 11), le mouvement ascendant et descendant de l'eau qui s'infiltré par vagues.

L'homme de la civilisation moderne, profondément matérialiste, se voit soumis au dénigrement. Lui qui croyait maîtriser la nature et le temps, symbolisés par les bulbes propres et l'horloge, est ridiculisé par l'inutilité et la vanité de son action, comme nous le montrent l'adjectif « imbu de soi » (v. 8) et l'idée saugrenue de nettoyer des bulbes. La personnification de l'horloge souligne l'importance démesurée que l'homme accorde aux objets qui l'entourent et qui finissent par brouiller complètement sa perception de soi et de son environnement, à l'instar du brouillard mortifère évoqué en ouverture du poème. Dans le même sens, la pratique de la religion, signifiée aux vers 11 et 12 par la synecdoque des mains jointes matin et soir, la réduit à un rituel, qui, répété maintes et maintes fois, a perdu toute signification. Le je poétique a comme souvent des résonances autobiographiques, et c'est ainsi que l'on peut lire les sept ans comme le bilan des années passées par la poétesse dans sa maison à Tielhenne, où elle s'est installée en 1983. Mais le recouplement avec l'autobiographie est délicat, car l'on sait que Sarah Kirsch évoque toujours avec beaucoup d'amour sa vie dans le Schleswig-Holstein. Ce texte n'est donc pas à comprendre comme l'aveu d'une vie malheureuse, mais comme l'expression d'une vision pessimiste du monde dont la lucidité apporte paradoxalement le soulagement. D'où le sentiment de calme sérénité

exprimé au vers 15 face à la montée inéluctable des eaux noires de la mort. Ces sept années de brouillard ne sont pas celles du malheur, mais de l'accession progressive à la clarté dans le bouleversement intérieur. Le chiasme qui croise les termes de « brouillard » et d'« années » dans les deux derniers vers (« Dieser trübe Nebel von Jahren. / All diese Jahre voll Nebel. ») indique ce renversement spirituel comme un processus nécessairement long, plein d'incertitudes et de tâtonnements.

Le caractère pessimiste du texte pose la lucidité finalement acquise comme « limitée », imparfaite, comme nous le dévoile *a posteriori* la lecture du titre. La prise de conscience de sa propre finitude ainsi que de la disparition programmée de notre civilisation moderne peut déboucher sur une paralysie anti-créatrice, d'où la disparition des formes verbales dans les deux derniers vers. La menace du scepticisme stérile, de la reddition guette le je poétique conscient de la vanité de toute chose. Si la relative complaisance, voire l'attrance pour la noirceur, qui prennent parfois des résonances baroques, imprègnent de nombreux textes de *Schneewärme* comme « Schwarzer Spiegel », elles se voient relativisées dans d'autres textes comme « Luftspringerin », par exemple dans la métaphore de la femme de Lot retrouvant sa liberté de mouvement. Aussi Sarah Kirsch ne veut-elle pas donner de solutions dans ses textes, sa réflexion métaphysique repose sur un processus de questionnement continu et non sur la révélation d'une quelconque vérité. En cela, sa démarche se distingue fortement de celle de Kunert, qui intellectualise le mythe de la fin des temps et le sous-tend d'une réflexion philosophique sur le retour cyclique des erreurs humaines avec l'idée d'une lente et sûre dégradation vers l'extinction de toute vie. Chez Sarah Kirsch, la réflexion se livre sous la forme presque intuitive de métaphores frappantes, de visions dépouillées d'une véritable base théorique, abstraite. De ce fait, c'est au lecteur de généraliser une expérience qui se montre toujours dans son individualité, de tirer pour lui-même et pour la société dans laquelle il vit les conclusions qui ne sont données qu'à un titre subjectif et empirique.

Cette réflexion est d'ailleurs extensible à d'autres aspects de l'œuvre kirschéenne. Au contraire de Günter Kunert qui développe longuement ses réflexions philosophiques sur la nature de l'Histoire ainsi que ses considérations poétologiques dans de volumineux écrits essayistiques, Sarah Kirsch ne produit pas de méta-texte critique qui livrerait les clés de son écriture. Au mieux s'auto-commente-t-elle, sur un ton souvent ironique, dans ses ouvrages en prose. Un exemple frappant de l'opposition entre les deux auteurs dans leur manière d'aborder l'écriture nous est fourni par les *Frankfurter Poetiklesungen*, ces cours magistraux qu'ils donnèrent, pour Kunert au semestre d'été 1981 et pour Sarah Kirsch au semestre d'hiver 1996-1997. Le premier mena une longue réflexion théorique sur l'art d'écrire de la poésie face à la certitude d'un monde allant à sa perte et sur la primitivité, entendue dans un sens positif, du langage poétique, qui fut publiée sous le titre *Das Gedicht als Arche Noah*. La seconde quant à elle mit bout à bout toutes les allusions au processus de création poétique qu'elle put trouver dans ses poèmes et dans ses écrits en prose et les lut telles qu'elles, à la suite, sans faire le moindre commentaire. De la même manière, si l'on observe les passages plus théoriques d'*Allerlei-Rauh*, où Sarah Kirsch développe ce qu'elle appelle sa « philosophie de consolation » (*Trostphilosophie*) et sa « philosophie du marais » (*Moorphilosophie*), on constate qu'elles s'apparentent à des philosophies de la vie pragmatiques, quasi intuitives, basées sur l'observation et le bon sens. La « philosophie du marais » naît par exemple lors d'une sortie dans les marécages environnants, alors que la narratrice surveille des brebis pour le compte d'un berger. Plantée dans le sol fangeux sous un soleil ardent, elle est peu à peu envahie par la sensation de ne faire plus qu'un avec son environnement. De cette situation naît l'intuition de l'existence de deux natures, l'une archaïque et l'autre momentanée, qui peuvent se croiser parfois lors d'expériences intenses de vie, expériences atemporelles, que nous expose le poème « Die Erinnerung ». À partir du

constat de l'utopie que représenterait, même pour elle, la vie dans cette nature archaïque, elle en vient à penser que ses concitoyens, ces êtres pour lesquels elle n'éprouve *a priori* que peu d'inclination, ont eux aussi le droit d'être imparfaits, que cette imperfection comme leurs actions parfois sublimes fait partie de la nature humaine et qu'elle n'est pas en droit de les condamner :

De simples vagues douces, ridées, et le doux souffle du vent, je ne sais que répondre à la pie qui vole au-dessus de moi en ce moment, dans sa robe de plumes noire et blanche [...], quand elle rit et me demande ce que je veux, ce que je propose. Il faut que mon cerveau accepte la violence et le meurtre, et la fin de cette Terre, au-dessus de laquelle la comète file à nouveau, l'étoile de Bethlehem.⁵¹²

De la même manière, elle ne fait qu'effleurer le problème de l'imminence de la fin des temps, dont elle rend responsable l'homme moderne et la civilisation de la surconsommation et de la pollution tout comme Kunert, sans pour autant procéder aux mêmes développements philosophiques. Cette vision pessimiste de l'Histoire suppose une position agnostique que Sarah Kirsch semble pourtant nier dans ce passage sur la « philosophie du marais ». Nous pensons que la poétesse défend deux postures dans ses poèmes. Sa conception de l'Histoire semble effectivement procéder d'une vision agnostique, la Terre étant soumise aux lois géologiques et cosmologiques d'une disparition inéluctable, ou, de manière encore plus probable, elle sera détruite par la main de l'homme. Les nombreuses allusions au trône vide de Dieu dans *Katzenleben*, ainsi que l'ironie fortement perceptible dans les références à « Dieu », que nous avons soulignée lors de notre analyse de « Death Valley 4 », paraissent conforter notre hypothèse. Mais, dans son rapport à la nature, face au constat de sa beauté et de son harmonie, elle semble adopter une position déiste que nous évoquerons dans notre prochaine partie.

Au terme de cette partie, nous pouvons nous poser la question de l'engagement politique de Sarah Kirsch, l'adjectif étant pris au sens large comme engagement citoyen. La poétesse semble cristalliser les points de vue contradictoires sur sa personne et sur son œuvre. Entre la féministe engagée d'une part et le chantre d'une poésie bucolique prônant le retour à une nature édénique, où se cache la vraie Sarah Kirsch ? Il est à craindre que les étiquettes simplificatrices ne parviennent pas à cerner une œuvre et une personnalité des plus complexes. Sans doute approche-t-on quelque peu de la « vérité », terme à prendre avec beaucoup de précaution, lorsque l'on reste dans la nuance. Sarah Kirsch ne nous paraît ni politique, au sens strict du terme, ni apolitique, elle semble louvoyer au contraire constamment entre deux pôles, celui de l'engagement dans des problématiques civilisationnelles, thétiques, et celui de l'isolement sémiotique, d'un recentrement individualiste. Elle trouve dans le mythe un moyen privilégié d'exprimer cette tension fondamentale sur laquelle nous pensons que son œuvre se fonde.

4.2.3. Mythes et réflexion esthétique

4.2.3.1. La tentation de la préciosité

⁵¹² Sarah Kirsch, *Allerlei-Rauh*, vol. 5, p. 99. « *Nur sanfte Wellen, Gekräusel und sanfte Hauche, ich weiß nicht, was ich der Elster antworten soll, die mich nun überfliegt in ihrem schwarz-weißen Federkleid [...], wenn sie lacht und mich fragt, was willst du, was schlägst du vor. Ich muß mit meinem Gehirn Mord und Totschlag annehmen und die Endlichkeit dieser Erde, über die der Komet wieder hinzieht, der Bethlehem-Stern.* »

Dans notre partie sur l'analyse formelle du traitement des mythes, nous avons décrit le processus kirschéen récurrent de la personnification de la nature sous forme de divinités, comparable à ce que l'on peut lire dans la poésie antique, mais aussi baroque et classique, mais qui n'est pas un procédé courant de la « poésie moderne ». Le recueil *Zaubersprüche* y recourt sous la forme d'invocations magiques au dieu du soleil Phébus Apollon et aux forces élémentaires divinisées de la nature dans les poèmes « Rufformel » et « Ruf- und Fluchformel ». Mais dans ces textes, la personnification sert la mise en place d'un dialogue d'égal à égal entre le je poétique-sorcière et les puissances de la nature, on n'y relève pas de remise en cause de la dimension irrationnelle du phénomène, simplement postulée. Ce rapport évolue avec le cycle « Wiepersdorf » vers une conception des mythes comme cristalliseurs des tensions entre nature et culture dans le cadre d'une réflexion poétologique. Cette évolution se poursuit dans le recueil *Drachensteigen* avec un début de glissement vers la préciosité, toutefois encore très contenu dans « Das Schöne Tal », mouvement qui culmine dans *Katzenleben* pour disparaître totalement dans le recueil *Schneewärme*, montrant que le processus de personnification a atteint ses limites. Ainsi dans *Katzenleben*, le vent du nord apparaît-il sous les traits de Borée, tandis que dans *Schneewärme* il est simplement qualifié de « vent du nord⁵¹³ ».

C'est donc dans le recueil *Katzenleben* que la tentation de la préciosité se fait la plus forte. Elle y prend non seulement la forme de personnifications, mais se lit aussi dans l'emploi répété du génitif légèrement archaïsant et de l'affleurement par endroits d'une divinisation de la faune et de la flore comme créatures de Dieu dans une perspective créationniste. Par exemple, dans « Raben » (II, 194), les corbeaux se posent sur les branches des arbres comparés à des dieux païens, sans doute par rapprochement avec la déesse Athéna portant une chouette sur l'épaule. « Lichtmeß » (II, 164) compare les moineaux à des graines d'avoine divines dispersées dans le vent (« Gottes windzerblasene Haferkörner ») ; « Die Entrückung » (II, 189) parle de « chevaux de trait sacrés » (« die heiligen Ackerpferde »). Il faut citer également « Winterpromenade » (II, 145), qui transforme la visite de l'étable d'une exploitation laitière en scène de la Nativité. Dans « Der Winter » (II, 151), la nature est esthétisée au point de ressembler à un tableau, évoquant le *Paysage d'hiver* de Pieter Bruegel l'Ancien :

1 Purpurfahnen. Roter Rauch aus den Häusern. Verrückte ausgepreßte Seelen fahren auf. In Sonnenblut getauchte Korallenwälder. Rote Treppen am Himmel die Krähen 5 Fliegen von Stufe zu Stufe Herzkrähen Vor Gottes uneingenommenen Thron.

Tels de petits coups de pinceau faisant naître peu à peu un paysage hivernal, les phrases nominales parataxiques des vers 1, 3 et 4 se succèdent pour remodeler, ciseler un détail du décor. D'abord des traînées pourpres. Qui se muent en fumée sortant des maisons. Pour devenir des âmes s'échappant vers le ciel. Puis l'apparition du paysage de forêt dans le soleil couchant. La gradation de la longueur des phrases (v. 1 et 2) suggère aussi l'envolée d'un mouvement musical, se faisant saccadé dans la deuxième moitié du poème. On se doit de signaler l'ambiguïté de l'adjectif « non conquis » qualifiant le trône divin (« uneingenommenen Thron »), qui vient semer le trouble dans cette esthétisation tendant à la préciosité, aux côtés d'autres détails signalant une violence latente tels que les motifs du sang (v. 3) et des âmes folles (v. 2). En effet, il constitue une antithèse à lui seul en pouvant signifier à la fois l'invincibilité de Dieu et son absence, dans le sens d'un trône qui n'aurait pas été occupé.

⁵¹³ Sarah Kirsch, « Der Nordwind », in : *Schneewärme*, vol. 3, p. 28.

Dans « Der Morgen » (II, 201), nous assistons à un procédé similaire d'esthétisation précieuse de la nature :

**1 Zephir haucht Kühlung über die Wiesen Trägt den Geruch frischen Brots
Liederlich mit sich am Anfang Sonnenverbrannter glühender Tage 5 Ich geh
meiner Wege Floras Geschöpfe Ordergemäß mit Wasser versehn allerhand
Finken Treiben mich an leichtbewegliche Kehlen bis Kälber den Grasplatz
erreichen Gähnende Bauern Federn im Haar 10 Ihre Mähmaschinen besteigen
mit Hü und Hott Wie im Traum in die Gemarkungen fahren.**

La première impression est celle d'un tableau idyllique digne d'un conte de fées. Zéphyr, personnification grecque du vent d'ouest, et Flora, déesse romaine du printemps et des fleurs, unissent dans un mouvement fusionnel le vent à la terre. On sait que les deux divinités sont mariées dans la mythologie, et cette union harmonieuse plane sur l'ensemble du texte à travers l'impression de profusion, de richesse féconde qui se dégage de la nature. On relève en ce sens l'emploi exclusif du pluriel pour les substantifs (« Wiesen », « Geschöpfe », « Finken », « Kälber » et « Bauern »). Le souffle de Zéphyr met en branle un joyeux cortège dans lequel chaque maillon entraîne un autre dans un déferlement d'enjambements et de verbes de mouvement (v. 5 à 10) : les pinsons poussent le je poétique jusqu'aux veaux près desquels les paysans montent sur leur moissonneuse. La gradation qui fait se succéder oiseaux, veaux et paysans évoque une sorte de chaîne alimentaire naturelle sans qu'il y ait pour autant l'idée d'une hiérarchisation, dans la mesure où l'énumération prend fin avec les plumes que les paysans arborent dans les cheveux (v. 9), ce qui permet de clore le cycle de la nature par le retour aux oiseaux.

L'introduction d'éléments prosaïques provoque une tension qui détache le texte du genre pastoral vers lequel il semblait tendre, en insufflant du réalisme dans l'idyllique, par le biais notamment d'écarts entre langage soutenu et familier. On le voit au double sens de l'adverbe « *liederlich* », renvoyant au chant et au désordre, à une tenue débraillée et aux onomatopées du vers 10 (« *Hü und Hott* »). De la même façon, le monde paysan, associé au travail (v. 10) fonctionne apparemment comme un contrepoint au monde de la nature lié au plaisir, à un certain épicurisme, comme le souligne l'odeur alléchante du pain frais. Le bâillement des paysans, peu harmonieux, se démultiplie par le jeu des allitérations en [h], son provenant de la glotte, associé aux voyelles longues [ɛ:], [a:], [y] et à la diphtongue [ai] :

Gähnende Bauern Federn im Haar Ihre Mähmaschinen besteigen mit Hü und Hott

L'humour que l'on décèle dans ce jeu malicieux avec les sonorités, sorte de clin d'œil fait au lecteur, rappelle qu'on ne peut coller d'étiquette à la poésie de Sarah Kirsch, qui se dérobe aux tentatives de définition. Ainsi, les impressions de simplicité et de naïveté charmantes qui s'élèvent de cette description bucolique se dévoilent comme le fruit d'un travail minutieux de mise en scène du matériau de la nature, de la même façon que les paysans travaillent la terre. Dans cette composition poétique, chaque élément tient une place précise pour faire naître l'harmonie de la vision d'ensemble, comme le souligne l'adverbe « en ordre », mis en exergue par sa position en début du vers 6 et au centre du texte. L'écriture se révèle dans sa dimension artificielle de mise en scène, comme un jeu avec les sonorités et les motifs, que l'on met bout à bout dans un certain ordre pour créer le mouvement du texte.

S'il persiste à la lecture du poème « Der Morgen » une impression d'harmonie idyllique malgré la révélation de son artificialité, le texte « Fish and Chips » (II, 163), plus représentatif du style kirschéen, permet de visualiser clairement la tension entre esthétisation précieuse et (apparente) contre-esthétisation prosaïque :

1 Das holde Gestirn wenn es zu Tag tritt Himmlische Agitation in Purpur und Gold jagt schon Wärme ins Kreuz Einen Mond später werd ich vor Gää 5 Auf den Knien mich befinden bei Grüner Farb Schnittlauch und Veilchen.

On remarque à nouveau l'importance des couleurs évoquées dans un langage soutenu, la périphrase maniériste du soleil comme « astre charmant » ou encore le caractère de mise en scène du tableau qui en accentue le caractère artificiel, comme le souligne l'« agitation pourpre » du soleil, en train de se préparer en coulisses avant l'entrée triomphale sur scène (v. 1). Mais la préciosité est minée de l'intérieur par un mouvement prosaïque opposé.

C'est la raison pour laquelle s'élève un deuxième tableau en contrepoint au premier. La relation entre le je poétique et la nature y est présentée de façon non distanciée. Ainsi, à la périphrase du premier vers s'oppose la désignation simple et directe de la « lune ». Le je, par sa position agenouillée, entre en symbiose avec la terre. La triviale « couleur verte », dont l'ellipse du « e » final renforce le caractère familier, remplace l'or et le pourpre, et les éléments de la flore sont d'un commun marqué : tout le monde connaît la ciboulette et la violette ainsi que leur couleur. Reste la référence mythologique à la divinité de la Terre, Gaïa. Aucun qualificatif, aucune périphrase ne vient embellir sa mention. C'est que le je poétique a délaissé la relation d'esthétisation maniériste à la nature pour investir un rapport direct, symbiotique, animiste, tel que le concevaient les sociétés dites primitives. C'est ainsi que le déroulement abstrait du temps devient visualisable, concret dans la métaphore du cycle lunaire correspondant à un mois (v.4). Le je reprend sa place de simple élément d'un tout cosmique, sa position d'être vivant aux côtés d'autres êtres vivants, que ce soit la ciboulette ou la violette. Toute idée de hiérarchisation disparaît de cette conception pleine d'humilité.

Les deux textes se rejoignent en fin de compte dans l'idée que tous les poèmes kirschéens sont les produits d'une esthétisation minutieuse du réel. Il n'existe pas de « contre-esthétisation » dans la mesure où même les éléments triviaux, même la relation animiste au monde sont soumis aux règles de la mise en scène poétique. Ce que l'on peut dire avec certitude, c'est que la poétesse semble être tentée dans *Katzenleben* par un certain maniérisme, entraîné par le constat de la beauté et de la richesse de la nature, mais que tous ses textes recèlent en même temps une amorce plus ou moins visible de déconstruction de la préciosité.

4.2.3.2. Les mythes dans le rapport entre nature et culture

Selon Hans Blumenberg, les mythes avaient à l'époque antique la fonction de divertir et de chasser la peur de ce qui était inconnu, de ce qui n'avait pas de nom. Dans ce contexte angoissant, le processus de dénomination des phénomènes sensibles permettait de rendre le monde moins hostile, plus familier. Dès lors, le mythe traduisait la volonté de croire que le monde et les puissances le régissant n'agissaient pas de manière arbitraire, qu'il existait un sens derrière le chaos apparent de l'univers. Les noms propres fonctionnent donc comme une « réserve du recul de l'arbitraire⁵¹⁴ ». La personnification joue un rôle similaire. En dotant les phénomènes naturels de caractéristiques anthropomorphes, l'homme se prémunit de l'angoissante crainte de l'indifférence de la nature à son égard. Ainsi, l'homme s'arrange

⁵¹⁴ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Sonderausgabe 1996, p. 40-51. « Sie [die Namen, C. F.] sind wie eine Reserve des Willkürzugs », p. 51.

avec les puissances qui le dépassent, soit en les affaiblissant par l'invention de rivalités sentimentales ou guerrières qui les opposent, soit en se mettant sous leur protection par le biais de pactes⁵¹⁵. Il s'agit d'échapper au sentiment d'impuissance qui étreint l'homme des temps anciens face à l'hostilité, pire, à l'indifférence du monde qui se pose comme un absolu, que Blumenberg appelle l'« absolutisme de la réalité » (*Absolutismus der Wirklichkeit*).

Au XXe siècle, à l'ère de l'exploitation outrancière de la nature et de la conscience « post-mythique⁵¹⁶ », la personnification prend un tout autre sens. Face à la désacralisation de la nature, qui a presque perdu tout mystère pour l'homme, ce procédé stylistique permet de réintroduire l'irrationnel, le magique dans le réel démythifié. Loin d'être seulement un artefact maniériste, il pose à nouveau la nature comme un terrain de jeu illimité où peut s'épanouir l'imaginaire, l'incertitude, le diffus. C'est sans doute en ce sens qu'il faut interpréter l'adoration de Gaïa dans le poème « Fish and Chips » (K), qui n'est pas sans rappeler le poème d'Ingeborg Bachmann « Anrufung des großen Bären » publié dans le recueil du même titre. Mais à la différence de la fusion symbiotique mise en scène chez Sarah Kirsch, la constellation de l'ours invoquée par le je poétique chez Bachmann pèse comme une lourde menace sur l'avenir de l'homme :

Großer Bär, komm herab, zottige Nacht, Wolkenpelztier mit den alten Augen, [...] #s könnt sein, daß dieser Bär sich losreißt, nicht mehr droht und alle Zapfen jagt, die von den Tannen gefallen sind, den großen, geflügelten, die aus dem Paradiese stürzten.⁵¹⁷

Dans le texte de Bachmann se développe donc un regard primitif qui ressent l'environnement dans son étrangeté, alors que le je poétique de « Fish and Chips » trouve dans la nature un refuge maternel auprès de la terre nourricière. Dans *Katzenleben*, la séparation entre civilisation et nature n'est pas définitive, le monde paysan a la fonction de trait d'union reliant les deux pôles, notamment à travers la thématique du travail aux champs ou à la ferme. Le recueil suivant *Schneewärme* accomplit cette séparation en définissant clairement deux camps : d'une part, celui de la nature, à laquelle se rattache le je poétique, d'autre part la civilisation, monde paysan inclus. C'est ce qu'illustrent parfaitement les poèmes « Die Flut », « Schneewärme », « Schwarzer Spiegel », « Eremitage » et « Luftspringerin ». L'originalité de Sarah Kirsch consiste à placer la culture du côté de la nature et non de la civilisation. Les mythes, symboles de la puissance créatrice de l'imaginaire humain, soutiennent la mise en place d'un rapport symbiotique entre la nature et le je poétique ermite, coupé de ses congénères. Nous avons déjà mentionné par exemple la métamorphose du je en Léto dans « Schneewärme ». Citons également la description d'une existence en autarcie au milieu des moutons et des arbres que propose « Eremitage », avec une allusion au je-Dieu de son royaume et au mythe d'Yggdrasil, l'arbre-monde de la mythologie nordique qui soutient l'univers :

[...] Eine Abtrünnige lebe ich Zwischen den Meeren schlafe Auf Birkenblättern während der Eisvogel beharrlich nach Beute taucht vor ihm der Frost Den Schnabel versiegelt niemand Kennt mein Haus meinen Viehstall. Die Tür umschlingt das Geißblatt Vom Giebel singt die Freundin Im drosselfarbenen

⁵¹⁵ *Id.*, p. 140.

⁵¹⁶ Nous faisons référence au titre de l'ouvrage publié par Bernd Seidensticker et Martin Vöhler : *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin, New-York, Walter de Gruyter, 2002.

⁵¹⁷ *Ingeborg Bachmann, « Anrufung des Großen Bären », in : Werke in vier Bänden, Bd. 1, München, R. Piper & Co. Verlag, 1993, p. 95. Nous ne citons que les deux premiers vers et la dernière strophe du poème.*

**Kleid. Drei gewaltige Linden stützen Anscheinend den Himmel für mich
Apfelbäume striegeln den Sturm. [...] Gott hat eigenen Honig süße Äpfel
und Schlehenschnaps Klappernde Nüsse. Gutwachsende Binsen wilder
Rosen anmutige Mähnen wenn die leuchtende Sommerzeit den grünen Mantel
Hervorholt und die Musik Breitmäuliger Herren die Vielen Rufe des Kuckucks
Den Sinn mir erfreuen.⁵¹⁸**

Cette observation nous permet de discuter une formulation de Wolfgang Bunzel à propos de l'isolement de Sarah Kirsch dans la campagne d'Allemagne du nord. Il désigne en effet ce retraitement volontaire de la vie sociale, éditoriale et politique comme une « acculturation réussie⁵¹⁹ ». En ce qui concerne notre domaine d'étude, c'est-à-dire au niveau du traitement des mythes, nous parlerions plutôt d'une « re-culturation » de et par la nature. Mais nous avons commencé par décrire l'aboutissement d'un processus. Qu'en est-il des recueils précédant *Katzenleben* et *Schneewärme* ? Dans *Erdreich*, nous ne trouvons pas cet antagonisme entre nature et civilisation, les mythes font partie des deux mondes et jouent surtout le rôle de révélateur d'idéologie, comme nous avons pu le voir précédemment. C'est le recueil *Rückenwind*, le dernier à avoir été rédigé en RDA, qui nous donne l'éclairage le plus intéressant sur la problématique des rapports entre mythe, civilisation et nature, particulièrement dans le cycle « Wiepersdorf ».

Au vu de notre sujet nous sommes contrainte d'étudier ce cycle dans une perspective limitée, approche malheureusement quelque peu réductrice. Notre attention se portera principalement sur le deuxième texte du cycle. « Wiepersdorf » fut publié pour la première fois en 1975 et constitue la narration poétique d'un séjour de deux semaines à l'été 1973 dans le château de Wiepersdorf, ancienne propriété de la famille Arnim, transformée par la RDA en maison de repos pour écrivains. Bettina von Arnim, que Sarah Kirsch considère comme une sœur spirituelle au même titre qu'Annette Droste-Hülshoff, y trouvait refuge, avec ses sept enfants, auprès de son mari Achim von Arnim lorsque la vie citadine à Berlin devenait trop pesante. C'est ainsi que, par certains aspects, le cycle peut se lire comme un dialogue entamé avec Bettina, femme de lettres politiquement très engagée et une des figures de ce qu'on appelle le romantisme de Heidelberg du début du XIX^e siècle. Le recueil commence par un quatrain, qui, à l'instar d'une inscription au fronton d'un temple, orne l'entrée du cycle (I, 158) :

**Hier ist das Versmaß elegisch Das Tempus Praeteritum Eine hübsche blaßrosa
Melancholia Durch die geschorenen Hecken gewebt**

Le lecteur promeneur est invité à un voyage dans un autre temps, ancien, celui de l'époque romantique, plongée dans la langueur de la mélancolie. La langue archaïque, quasi biblique dans sa manière de définir, non la parole (« Au commencement était le Verbe » *Évangile selon Jean* 1 : 1), mais le rythme poétique, renforcée par l'emploi du latin, accentue encore le mouvement de monumentalisation du cycle. Si l'on regarde tout de suite le onzième poème qui clôt le cycle (I, 168), on remarque l'écart important qui sépare les deux textes :

**Männliches Steinbild im Park 1 Leider leider werden die Damen Immer
schnurriger. Was die nicht mehr Können und alles vermögen! Die trennen sich
Dreimal im Leben von Diesem und Jenem, die schleppen 5 Nur das Nötige mit
die Kinder, die Arbeit O wie mir graut!**

⁵¹⁸ Sarah Kirsch, « Eremitage », in : *Schneewärme*, vol. 3, p. 68-69. Nous ne citons que partiellement la première et la deuxième strophe du texte, la troisième et avant-dernière est en revanche citée dans son intégralité.

⁵¹⁹ Wolfgang Bunzel, *op. cit.*, p. 26.

Le sizain se caractérise par son niveau de langage familier, propre à souligner la dimension anecdotique des propos tenus par les jeunes femmes séjournant au château. La vie réelle et ses tracasseries sentimentales s'insinuent dans l'univers poétique romantique, créant une distance qui semble insurmontable. Le rythme saccadé des vers, induit par le déplacement à chaque vers d'un signe de ponctuation marquant une césure, s'oppose au rythme fluide du poème liminaire dénué de ponctuation et semble rappeler la vie moderne en immeuble, dans cet « espace carré dans lequel on se blesse⁵²⁰ ». L'opposition des deux textes renvoie à la tension entre monde réel et monde imaginaire sur laquelle se fonde l'ensemble du cycle. Les onze textes jouent en effet sur un mouvement de va-et-vient entre ces deux pôles, que favorisent l'immersion dans la nature et l'arrivée de la nuit. « Männliches Steinbild im Park » révèle une autre tension fondamentale du cycle, celle opposant les principes masculin et féminin, qui, au-delà de l'évocation de la sexualité, s'avère nécessaire à l'envol de l'imaginaire poétique. C'est pourquoi de nombreux textes évoquent l'absence de l'amant et la solitude du je poétique ; ils semblent combler ce manque par un mouvement de sexualisation des phénomènes naturels et des objets, comme les statues du parc. La référence intertextuelle finale à la réplique de Gretchen (« Heinrich! Mir graut's vor dir. ») dans le *Faust* de Goethe fonctionne comme un clin d'œil. Gretchen exprime sa terreur face à son attirance pour Faust, qui, au moment où elle va être exécutée, tente de l'enlever alors qu'elle a choisi de se sacrifier pour expier ses crimes. Ce rejet du principe masculin comme démoniaque se lit également dans le discours des femmes séjournant avec le je poétique. La citation est reprise mais de manière inversée : le je refuse de voir l'homme comme un objet anonyme « jetable », tel qu'il ressort de l'expression « celui-ci et celui-là » (v. 4), que l'on peut lire comme une allusion à la vie sentimentale compliquée de Caroline et Dorothea Schlegel, et procède au rétablissement de son honneur pourrait-on dire, en l'immortalisant comme statue dans le parc par le biais du titre. On voit à nouveau que l'aspect féministe de l'œuvre de Sarah Kirsch a été sans doute surestimé par la critique.

Le deuxième texte du cycle (I, 159) se révèle capital pour notre réflexion, c'est pourquoi nous le citons dans son intégralité, malgré sa longueur :

1 Hinter Jüterbog öffneten sich Der erste, der zweite Himmel, ließen herab- Strömen, was sich gesammelt hat, siehe Es wurde ein mächtiger blasenschlagender 5 Landregen draus, es goß sogar Schwefel. Später in Wiepersdorf, als zwischen zwei Windhosen die Möglichkeit war sich zu ergehen Das liebe freie Land Recht ins Auge zu fassen, war Freude 10 Freude. Die schönen Fenster im Malsaal Öffters sechs mal vier kleine Scheiben, die Flügel Von zierlichen Knebeln gehalten. Innen Bizarres altes schlängelndes zipfelbemütztes Kakteengewirr, außen 15 Maifrischer Park. Die Steinbilder lächeln – ich ging Gleich bis zum Zeus, der hielt den Blitz an der Stelle Wo der Park mit dem Wald schläft. Englischer Rasen Den bläuliches Waldgras verstrickt hat, es reckt 20 Noch ein Fliederbusch wirklich! Vergißmeinnichtblaue Finger zum Himmel und Selbstverständlich Unmassen Vögel ringsum In Büsche und Bäume geworfen. Ich staunte Vor Stunden noch enge im Hochhaus 25 In der verletzenden viereckigen Gegend, nun Das – ich dachte bloß noch: Bettina! Hier Hast du mit sieben Kindern gesessen, und wenn Landregen abging Muß es genauso geklappert haben Ende Mai 30 Auf die frisch aufgespannten Blätter – ich sollte Mal an den König schreiben

⁵²⁰ « Wiepersdorf 2 », *id.*, p. 159. Extrait du vers 25 : « In der verletzenden viereckigen Gegend ».

Ce texte d'une grande richesse sémantique et formelle contient en germe tous les motifs développés dans la suite du cycle. Il concourt à établir un véritable programme de lecture et dévoile quelques clés qui permettent de saisir le sens des textes qui suivent. Il s'agit d'abord d'un texte descriptif dépeignant l'arrivée du je poétique à Wiepersdorf. Quatre temps rythment le déroulement de la description : l'approche du château sous une pluie torrentielle (v. 1-5), la découverte du château (v. 6-15), puis le parc (v. 16-23), enfin l'adresse à Bettina von Arnim (v. 23-31). Le poème se construit sur un système d'oppositions binaires : les deux ciels (v. 2), le château et le parc, le parc et la forêt, enfin Wiepersdorf et Berlin, cycle d'antithèses se terminant par la fusion du je poétique avec Bettina von Arnim dans le dernier vers. La description se double d'un mouvement spéculaire qui conduit à la réflexion sur le processus de l'écriture poétique au sein même du texte.

Le déferlement des torrents de pluie au début du poème a une fonction cathartique, purificatrice : la confrontation avec la violence des éléments entraîne en effet une libération des tensions accumulées (v. 3). Le séjour à Wiepersdorf se place dès lors sous le signe d'un potentiel épanouissement des forces créatrices. Les deux ciels peuvent être interprétés en ce sens comme les révélateurs de la coexistence de deux mondes, celui du monde réel qui cache l'univers irrationnel de l'imaginaire, un peu à la manière de la conscience dissimulant l'inconscient. L'allusion au soufre n'est pas anodine. Elle agit comme une prolepse narrative annonçant les figures irrationnelles, parfois démoniaques, qui vont surgir de la nuit dans les poèmes trois, quatre, sept, huit et dix.

L'arrivée à Wiepersdorf correspond à un apaisement de la nature et des sens. La description se fait faussement objective par le bannissement de la métaphore : la joie n'est autre que joie dans cette perception apparemment impartiale, qui se veut vraie, convenable (« recht », v. 9). Mais la personnification du vent implicitement contenue dans l'expression des tourbillons (« Windhosen » en allemand) et la précision trompeuse du nombre de fenêtres, puisqu'on ne sait pas, malgré les chiffres évoqués, leur nombre total, révèlent l'écriture objective comme une illusion. On pourrait voir ce texte comme la mise en scène d'une quête de l'écriture poétique. C'est ainsi qu'après l'abandon de l'écriture réaliste, le je poétique se tourne vers une écriture précieuse qui rappelle la branche maniériste du style baroque représentée par exemple par Georg Philipp Harsdörffer ou Daniel Caspar von Lohenstein. Le caractère charmant des petites fenêtres et de leurs poignées, allié aux constructions linguistiques complexes évoquant des arabesques de mots semblent imiter le style architectural rococo qui se développe à la fin de l'époque baroque.

Bizarres altes schlängelndes zipfelbemütztes Kakteengewirr, außen Maifrischer Park.

On voit bien l'artificialité du langage dans la gradation des adjectifs vers la complexification et la bizarrerie, qui les rend de plus en plus difficiles à prononcer, jusqu'au hiatus des deux voyelles du terme « Kakteen » sur lequel bute la lecture. Ces jeux langagiers sont dénoncés dans leur artificialité, leur caractère empêtré et ampoulé, que vient annihiler le vers 15, le plus court du poème, par son extrême simplicité formelle et sémantique. Le regard du je poétique se tourne alors vers le parc, et c'est à cet endroit que va se produire l'épiphanie stylistique.

Le passage débute par une nouvelle personnification, cette fois de la pierre. Le choc produit par la rencontre avec le monde de la mythologie antique se trouve signalé par le signe de ponctuation fort du tiret, répété au vers 26, qui semble accentuer le caractère exceptionnel de la découverte en plaçant ce moment comme entre parenthèses, en l'isolant du reste du texte. L'importance du monde antique comme déclencheur de la création poétique se lit au niveau sémantique, dans le motif de la statue de Zeus, aussi bien qu'au

niveau formel, le vers 18 formant un pentamètre antique. L'idée de transgression des limites domine le passage, comme le sous-entend déjà le tiret. Il s'agit d'une transgression multiple, qui efface d'abord la frontière entre animé et inanimé, d'où la personnification de Zeus ; entre humain et végétal, comme le montre la personnification à caractère sexuel de la fusion entre parc et forêt ; entre raison (le gazon anglais coupé ras) et irrationnel (l'herbe bleuâtre de la forêt). C'est de l'acte de transgression, de cette disparition des frontières lors de la fusion des contraires que naît l'acte poétique. La sexualité joue un rôle important dans l'acte créateur : la rencontre entre les principes féminin, que représente le je poétique, et masculin, indiqué par les nombreux symboles phalliques (la foudre de Zeus, l'arbuste lilas qui se redresse, les doigts des myosotis tendus vers le ciel) est nécessaire à la pulsion artistique. C'est elle qui donne vie au paysage imaginaire, comme nous le montre ce lilas qui retrouve sa force vitale, appuyée par le point d'exclamation en fin de vers. On connaît les interprétations psychologiques des concepts botaniques opposant l'ordre conscient du jardin à la française, au désordre sauvage, instinctif en apparence du jardin à l'anglaise. Aussi peut-on sans doute y voir l'expression de l'opposition entre règle théétique et chaos sémiotique. Dans ce cas, la poésie kirschéenne se révèle bien comme intrusion du sémiotique dans le théétique.

Cette hypothèse est renforcée par le fait que le style poétique se distingue de la simple imitation de règles poétiques préexistantes. Sarah Kirsch ne reproduit pas le pentamètre antique de la poésie allemande, elle se l'approprie, comme le montre la place inhabituelle de la césure :

˘ x / ˘ x x / ˘ ˘ //x ˘/ x ˘/ x

Wo der Park mit dem Wald schläft. Englischer Rasen

Le schéma métrique du vers se lit comme la succession d'un trochée, d'un dactyle, suivi d'un spondée, d'une césure forte, puis de deux iambes, enfin d'une syllabe non accentuée hypercatalectique. Or, en métrique allemande, le pentamètre exige la césure au milieu du spondée, ce qui divise le vers en deux demi-vers catalectiques, c'est-à-dire sans temps faible après le troisième et le sixième temps forts. Le vers suit donc *a priori* le schéma métrique antique avec la césure après le spondée, mais le pentamètre antique se termine normalement sur un anapeste et non sur une syllabe non accentuée.

De plus, deux courants littéraires se fondent dans ce passage : la poésie antique, par le choc entre la personnification et la crudité des métaphores sexuelles, et la poésie romantique, à laquelle on rattache traditionnellement le concept de jardin à l'anglaise, sans parler des myosotis et de l'herbe bleue qui rappellent la couleur bleue de la fleur Novalis, élevée au rang de symbole de ce courant littéraire. Le style poétique kirschéen se nourrit de ces influences mais les adapte à son propre univers poétique, comme nous le montre le clin d'œil plein d'humour, quelque peu familier, des oiseaux « jetés » dans les arbres (v. 23). L'adverbe « évidemment » placé en début du vers 22 vient renforcer le caractère malicieux de l'image en soulignant l'aspect de la composition du texte, car qu'y a-t-il d'évident au motif des oiseaux, puisqu'il s'agit d'un texte créé ? Il pourrait tout aussi bien y avoir des chats ou des girafes ! Sarah Kirsch joue avec son lecteur, qui s'attend effectivement à ce qu'il y ait des oiseaux dans la description d'un parc : elle le satisfait, mais selon ses propres règles. Nous remarquons un plaisir semblable à communiquer avec le lecteur deux vers plus haut, avec l'adverbe « vraiment » (« wirklich », v. 20), appuyé par un point d'exclamation, rare chez Kirsch. On lit combien la poétesse s'amuse du pacte de lecture qui veut que le lecteur oublie le caractère fictionnel du texte, même si l'aspect

de la vraisemblance a sans doute moins d'importance en poésie. Ceci dit, l'arrière-plan réaliste du cycle, fondé sur un séjour qui s'est réellement déroulé, nous amène à penser qu'il s'agit avec cet adverbe d'une antithèse chargée d'ironie : plus on insiste sur la réalité de la scène, plus on en dévoile le caractère fictionnel. Nous reviendrons un peu plus tard sur les implications théoriques de cette artificialité exhibée, qui est un signe indéniable de la modernité de l'écriture kirschéenne.

Le texte se termine par la confirmation de la fécondité d'un style poétique personnel se nourrissant d'influences artistiques multiples, que l'on peut lire dans la force visuelle des métaphores créées, dans le jeu des sonorités plein de vivacité ainsi que dans la fusion finale du monde réel et du monde imaginaire, alors que le je poétique se transforme en Bettina von Arnim. Le dernier vers signale le basculement dans le monde imaginaire sur lequel s'ouvre le cycle. Par l'intégration-suggestion de la référence intertextuelle à *Dies Buch gehört dem König*, œuvre de Bettina von Arnim adressée au futur roi Friedrich Wilhelm IV dans laquelle elle fait montre d'un courage politique hors norme en critiquant l'état lamentable de la Prusse, le je poétique *devient* Bettina. Il s'agit aussi d'un avertissement au lecteur, invité à lire certains passages du cycle comme des critiques à peine voilées du régime est-allemand, par exemple dans le sixième poème qui ne fut pas publié lors de la parution du cycle dans la revue *Sinn und Form*.

Nous voyons dans ce texte que le mythe antique, qui s'incarne dans la statue de Zeus, fonctionne comme un médiateur non seulement entre nature et culture, symbolisés par la forêt et le gazon, mais aussi entre nature sémiotique et civilisation thétiq. Il n'y a pas à cette époque de distinction entre la civilisation et la culture chez Sarah Kirsch. Par sa position ambivalente à la frontière entre nature et culture, le mythe permet la rencontre des deux et l'avènement de l'acte poétique créateur. Comme nous l'avons vu, il reste relié à la création poétique dans *Schneewärme*, tout en entrant en opposition avec la civilisation. C'est dans cette exclusion finale du thétiq que réside selon nous la raison de la perte d'influence des mythes dans l'œuvre de Sarah Kirsch, amorcée dans *Schneewärme* et qui se poursuit dans les recueils suivants *Erlkönigs Tochter* et *Bodenlos* : la force vitale qui s'élevait de la fusion des contraires disparaît avec la disparition de la contrainte. Car l'ordre comme le désordre sont nécessaires à la création kirschéenne.

4.2.3.3. Mythes et postmodernité

Pour clore notre analyse de la fonction des mythes chez Sarah Kirsch, nous souhaitons poser la question complexe de la postmodernité. En effet, la dispersion du matériau mythologique en mythes et l'avènement d'un discours apocalyptique dans les recueils des années quatre-vingt semblent rattacher la poétesse au courant dit postmoderne. Avant de répondre à cette question, il nous faut tenter de définir ce que l'on entend par postmodernité. Or, lorsque l'on examine plus précisément la littérature secondaire publiée sur le sujet, on se rend compte qu'il s'agit d'un concept difficile à délimiter et dans sa périodisation et dans son contenu. Ainsi, certains s'entendent pour faire débiter le courant postmoderne après la Seconde guerre mondiale et le choc que provoqua Auschwitz, d'autres proposent plutôt le milieu des années soixante-dix avec le début de la crise des pays industrialisés, la montée du terrorisme et ce que l'on appelle le choc pétrolier de 1973. De la même manière, pour les uns, la postmodernité appartient déjà au passé, alors que pour les autres elle n'est entrée que dans sa phase préparatoire. Enfin, suivant les disciplines, la postmodernité prend des acceptions différentes, ce qui ajoute encore à la complexité d'une tentative de définition. Nous ne disposons sans doute pas encore du recul nécessaire pour saisir les implications philosophiques et artistiques de ce phénomène.

Néanmoins, la recherche s'accorde à dire que la postmodernité ne met pas un terme à la modernité :

La postmodernité, c'est plutôt une prise de distance impossible et paradoxale vis-à-vis des idéaux de la modernité, une prise de distance critique de l'intérieur même de celle-ci. Modernité et postmodernité ne sont pas dans un rapport d'opposition et pourtant, ces deux visions du monde s'affrontent.⁵²¹

Les deux notions ne s'excluant pas, on comprend la difficulté à définir l'une par rapport à l'autre. En ce sens, il est possible de lire une œuvre à la fois comme moderne et postmoderne, ce que fait Steven Connor dans l'article « Postmodernism and literature » avec le roman *Ulysse* de James Joyce en démontrant que l'aspect de la prolifération stylistique peut être interprété comme la volonté d'absorber le monde ou au contraire d'en signifier l'« incommensurabilité », pour reprendre un terme cher au théoricien de la postmodernité Jean-François Lyotard. Selon ce dernier, les deux courants sont des esthétiques du « sublime » romantique qui cherchent à concevoir l'inconcevable, à exprimer l'inexprimable et à mesurer l'incommensurable. Lyotard propose de les distinguer non dans leur objectif mais dans les modalités de représentation de cette quête. Là où la modernité s'attache à retrouver une vision unifiée du réel ou du moins à le réduire dans une forme reconnaissable, le travail postmoderne s'arrête au constat de l'irreprésentabilité du monde et ne trouve pas de réconfort dans la forme⁵²². En bref, la modernité s'efforce d'absorber le monde, la postmodernité de le défaire.

Il est indéniable que le matériau mythologique apparaît chez Sarah Kirsch souvent dispersé, fragmenté, éclaté dans le texte poétique, nous l'avons souligné à plusieurs reprises. L'effacement progressif de toute trace hypotextuelle, qui s'accroît de recueil en recueil, renforce l'impression d'avoir affaire à des îlots textuels. Mais, contrairement à la position défendue par Céline Da-Silva, qui voit dans le « recyclage » du matériau mythologique et dans les procédés intertextuels en général un signe de la postmodernité kirschéenne⁵²³, nous pensons que les motifs mythologiques ne sont pas employés dans une perspective postmoderne. La postmodernité insiste sur l'esthétique du collage, par laquelle la citation intertextuelle, le motif mythologique, le motif d'un conte fonctionnent comme un corps étranger autonome dans le texte d'accueil. Ils produisent un effet de discontinuité désarçonnant qui est censé reproduire l'effet que l'on ressent à vivre dans un monde dont on ne peut percevoir l'unité ni le sens. Or, ce n'est pas le cas pour la grande majorité des poèmes kirschéens. Nous avons vu qu'au mouvement d'éclatement du matériau mythologique suit un mouvement contraire de recombinaison signifiante qui donne une nouvelle image globale. Les textes « Aufforderung », « Die Erinnerung » et « Winterpromenade » sont emblématiques à ce sujet. À la notion d'éclatement des motifs, nous substituerions celle d'une méthode associative, qui tisse entre eux les mythes dans le réseau textuel. Nous pensons que les mythes procèdent de cette esthétique du kaléidoscope que s'attache à définir Céline Da-Silva dans la prose de Sarah Kirsch, qui consiste en une vision fragmentée de la réalité en de multiples facettes, qui fusionnent à un autre niveau pour former une image complète. Que dire par ailleurs des nombreux textes qui n'utilisent qu'un seul mythe ? Il nous semble que nous avons montré que, loin d'être un corps étranger dans le texte, il livrait souvent une clé fondamentale à sa

⁵²¹ Anne Staquet, « Avant-propos », in : *Modernité et postmodernité, Mons, CIEPHUM, 2000, p. 3.*

⁵²² Steven Connor, « Postmodernism and literature », in : *Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 67.

⁵²³ Céline Da-Silva, *La poétique de Sarah Kirsch : une esthétique du kaléidoscope*, thèse de doctorat soutenue en juin 2009, Université de Strasbourg, p. 48. Consultée en ligne en juillet 2010 à l'adresse : <http://eprints-umb.u-strasbg.fr/332/> .

compréhension. C'est le cas de « Musik auf dem Wasser », « Ich wollte meinen König töten », « Katzenkopfpflaster », « Wiepersdorf 2 » pour n'en citer que quelques-uns. Cette remarque vaut tout autant pour les textes à coprésences mythologiques multiples, comme « Erdreich » et « Schwarzer Spiegel ». Là où la postmodernité ne voit qu'un monde morcelé dont le sens se dérobe à toute velléité cognitive, Sarah Kirsch oppose une vision cohérente quoique complexe.

De la même manière, nous pensons que le plaisir du jeu de travestissement, de métamorphose identificatoire ne relève pas de l'approche postmoderne, comme on pourrait le croire au vu du nombre impressionnant de déguisements portés par le je poétique. Nous voyons ce jeu comme l'expression d'une quête identitaire incessante, qui a un fonctionnement proche du mythe. En effet, le mythe ne peut être circonscrit, il est la somme de ses variantes et même des potentialités narratives qu'il recèle. Il ne prend donc jamais fin, même s'il doit être régulièrement réactivé pour pouvoir survivre dans la mémoire collective. Le je poétique kirschéen nous semble relever du même principe, qui n'est pas fondé sur l'éparpillement mais sur l'enrichissement progressif et infini. Comme le dit Franz Fühmann, le je poétique vit du renouvellement constant de tensions, pas de la dispersion en éléments hétérogènes.

Si l'on cherche absolument à rapprocher le fonctionnement des mythes au sein du texte d'un courant artistique, nous proposerions plutôt le Romantisme et sa conception du fragment comme reflet d'une totalité, que développe Friedrich Schlegel dans les *Athenäum-Fragmente*. Dans le fragment 116, il expose sa théorie d'une « poésie universelle » (*Universalpoesie*), réunissant en elle les différents genres littéraires, qui aurait pour objectif de refléter la totalité du monde. L'universalité recherchée reste cependant inaccessible en tant que projection utopique. Elle est en effet à saisir comme un principe dynamique qui « ne peut que devenir éternellement, jamais trouver d'accomplissement⁵²⁴ ». Il semble qu'on peut trouver une résonance de cette philosophie du fragment dans la « philosophie de consolation » que propose Sarah Kirsch dans *Allerlei-Rauh* :

Rien dans le monde, pas une poussière ne se perd, se répétait-il [l'enfant ; C. F.] avec insistance et réitérait et réitérait la phrase magique, jusqu'à ce qu'elle fasse effet. Même si, et cela devait finir par arriver, la vieille théière chinoise avec le dragon aux grosses écailles se brisait, ce n'était pas un malheur : il restait les morceaux, qui pouvaient donner de nouveaux morceaux de morceaux, un processus incessant était possible, même si les éclats devenaient peu à peu si minuscules que leur évolution ne pouvait plus être perceptible à l'œil nu.⁵²⁵

Selon nous, le traitement des mythes chez Kirsch relève de ce mouvement de mise en abyme, dans la mesure où chaque fragment renvoie effectivement à une vision globale, à un aspect fondamental du texte. En ce sens, les mythes chez Kirsch traduisent la volonté

⁵²⁴ Friedrich Schlegel, « Athenäum-Fragment 116 », in : *Kritische Ausgabe seiner Werke*, Ernst Behler (éd.), vol. 2, München, Paderborn, Wien, Verlag Ferdinand Schöningh, Zürich, Thomas-Verlag, 1967, p. 182-183. « Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. »

⁵²⁵ Sarah Kirsch, *Allerlei-Rauh*, vol. 5, p. 17. « *Nichts auf der Welt, kein Stäubchen geht verloren, sagte es [das Kind ; C. F.] sich eindringlich her und wiederholte und wiederholte den magischen Satz, bis er seine Wirkung erzielte. Selbst wenn, was eines Tages geschah, die alte chinesische Teekanne mit den schuppigen Drachen zersprang, so war es kein Unglück: es blieben die Scherben, aus deren folgenden Scherben Scherben hervorgehen konnten, ein ewiger Ablauf war möglich, wenn auch die Bruchstücke allmählich so winzig wurden, daß ihr weiterer Weg mit bloßem Auge nicht länger verfolgt werden konnte.* »

de contenir le désordre dans une approche synthétisante, de rassembler les éclats dans une forme qui apporte la consolation. On se rappelle à ce titre l'importance du principe de composition à l'œuvre dans la poésie kirschéenne.

En ce qui concerne donc la dispersion du matériau mythologique, nous pensons qu'il faut y voir un signe de la modernité poétique kirschéenne. D'ailleurs, il est utile de replacer notre réflexion dans le contexte spécifique de la RDA. Hugo Friedrich considère que la modernité poétique naît avec Baudelaire dans le passage d'une poésie rhétorique à une poésie de recherche esthétique mettant le principe de la spécularité, de la réflexivité interne au langage au cœur de ses préoccupations. Dès lors, la modernité est reliée à une posture d'avant-garde qui cherche de nouvelles voies d'expérimentation esthétique. Or, la fragmentation du matériau mythologique chez Kirsch correspond à une réaction allergique aux dogmes de la linéarité et de la causalité assésés par les tenants du réalisme socialiste. La nouveauté du contenu et des formes de la poétologie kirschéenne s'oppose à une vision ancienne, utilitaire de la poésie qui s'inscrit dans la continuation d'un héritage culturel artificiel et se comprend comme porteuse d'un message. Il s'agit finalement de la transposition décalée dans le temps du débat entre Anciens et Modernes qui vit naître la modernité poétique à l'aube du XIXe siècle, décalage dû au fait que la politique culturelle est-allemande tente de faire appliquer dans le champ poétique des principes pré-modernes éculés.

La question de la postmodernité se révèle cependant pertinente selon nous en ce qui concerne la dimension apocalyptique des textes poétiques kirschéens et la conception pessimiste de l'Histoire qu'ils véhiculent. Nous avons vu qu'il existait dans son œuvre un courant important de poèmes apocalyptiques, fondés invariablement sur la réécriture du mythe du Déluge biblique et sur des motifs tirés de l'*Apocalypse de Jean*. De même, le dévoilement progressif des idéologies que permet en partie le travail sur le mythe laisse le champ libre à une réflexion pessimiste à tendance misanthropique sur le mode de vie de nos sociétés modernes postindustrielles. Dans le dernier recueil que nous avons étudié, *Schneewärme*, le mythe ne parvient plus à jouer le rôle de médiateur entre civilisation et nature, le je semble se couper progressivement de la communauté humaine. Or le repli sur le local, le rejet de l'homogénéisation dogmatique exigée par les idéologies politiques et la crise de confiance dans les institutions sont des caractéristiques de la postmodernité⁵²⁶. De ce point de vue, l'œuvre poétique de Sarah Kirsch offre sans doute une proximité de pensée avec ce courant, surtout selon nous dans *Schneewärme*, où le je poétique semble se replier sur lui-même et se laisser envahir par la certitude apocalyptique sans la remettre en cause par un processus réflexif. En effet, d'après Steven Connor, le mouvement postmoderne exhibe les limites de la raison humaine et s'en accommode :

L'art postmoderne (et l'écriture postmoderne en particulier) est conscient qu'il ne peut saisir ce qui échappe à notre entendement dans l'expérience contemporaine. Il a pour objectif de mettre en relation ce que Lyotard appelle ses « connaissances réduites » avec le devoir final de faillir à son entreprise, de telle manière qu'il puisse rendre compte malgré tout de ce qu'il ne peut qu'échouer à définir.⁵²⁷

⁵²⁶ Michel Maffesoli, « De la 'postmédialité' à la postmodernité », in : *Modernité et postmodernité*, op. cit., p. 9-11.

⁵²⁷ Steven Connor, op. cit., p. 67. « *Postmodernist art (and postmodernist writing in particular) is therefore thought to know that it cannot match up to what goes beyond comprehension in contemporary experience. It aims to pit what Lyotard calls its 'little expertise' to the task of falling short in such a way as to bear witness notwithstanding to what it must fail to encompass.* »

On le voit, la question de la postmodernité apparaît comme extrêmement complexe et apportant des réponses contradictoires. Il nous semble qu'il est indispensable en tout cas de ne pas perdre de vue l'arrière-plan historique et idéologique qui influence à la fois les aspects moderne et postmoderne du traitement des mythes chez Sarah Kirsch.

4.3. Conclusion

Nous avons parlé du traitement romantique du fragment mythologique, de la dimension postmoderne de la vision apocalyptique, des résonances précieuses de *Katzenleben* et baroques de *Schneewärme*, que souligne également Hans Wagener à propos du ton de tristesse et de deuil, de la conscience de l'écoulement du temps qui dominent ce dernier recueil⁵²⁸. Adolf Endler quant à lui parle de l'aspect « antique-impudique⁵²⁹ » des textes de *Zaubersprüche*, qui parlent crûment de sexualité et d'adultère. Comment qualifier dès lors l'œuvre de Kirsch ? Il est indéniable que toutes ces résonances existent, et chaque critique a raison dans son analyse. L'œuvre poétique de Sarah Kirsch révèle d'abord son incroyable capacité à se régénérer sans cesse, à l'instar du phénix renaissant continuellement de ses cendres. À chaque recueil correspond une nouvelle étape franchie dans la quête d'un style poétique personnel. Les poèmes semblent se nourrir de toutes les influences et résonances possibles, au gré des affinités spirituelles, artistiques mais aussi humaines que noue leur créatrice. Il s'agit avant tout selon nous d'une œuvre ouverte, constamment en redéfinition, curieuse de nouvelles expériences langagières.

L'effacement de l'hypotexte mythologique participe de ce mouvement d'ouverture en atténuant la contrainte interprétative que suggère la filiation textuelle. Sarah Kirsch ne souhaite pas enrichir un matériau préexistant, elle souhaite se l'approprier pleinement et laisser la plus grande marge d'interprétation au lecteur qui peut choisir son degré d'investissement dans la quête du sens. Nous l'avons vu en étudiant le poème « Erdreich », le poème kirschéen est souvent formé de plusieurs couches sémantiques de plus en plus profondes. C'est au lecteur de décider jusqu'à quelle profondeur il souhaite descendre dans le texte, il peut même décider de rester à la surface, comme beaucoup de lecteurs qui aiment Sarah Kirsch pour la beauté harmonieuse de ses descriptions de la nature. Sans cesse, dans un mouvement spéculaire renouvelé, le texte s'interroge sur lui-même, à travers le motif du miroir, de l'eau, de la vitre, de la feuille etc. À plusieurs reprises nous avons souligné l'exhibition de la composition du texte, la mise en exergue de son artificialité. C'est que chez Kirsch tout élément est à sa place, possède une fonction définie, et l'analyse des mythes nous le montre parfaitement. En ce sens, il n'y a pas de collage postmoderne des éléments mythologiques, mais le signe d'une œuvre résolument moderne. Elle n'est ni réductible à un courant artistique déterminé, ni la compilation de toutes ces influences évoquées plus haut, car, encore une fois, Sarah Kirsch les plie à ses propres lois artistiques. Le traitement des mythes constitue une des marques de cette modernité parmi tant d'autres. Citons, avec quelque précaution, l'affirmation d'une sensibilité féminine, le traitement fort libre de la syntaxe et de la ponctuation, la prédominance des vers libres qui s'affranchissent de la contrainte des codes métriques, même si Sarah Kirsch les maîtrise parfaitement par ailleurs, la coexistence d'un langage soutenu archaïsant et d'un langage familier, la liberté de ton dans l'évocation de la sexualité ou de l'anecdotique. Mais les mythes tiennent

⁵²⁸ Hans Wagener, *op. cit.*, p. 78.

⁵²⁹ Adolf Endler, *op. cit.*, p. 158 : « antik-'schamlos' ».

une place particulière car ils relient cette affirmation moderne de la liberté sémiotique à la nécessité du cadre thétique, d'où l'importance de la composition affichée des textes. La tension entre les deux pôles de l'ordre thétique et du désordre sémiotique est, jusqu'à la fin des années quatre-vingt, nécessaire à la création poétique kirschéenne. C'est pour cette raison qu'elle ne verse jamais dans l'affirmation d'une autonomie totale de l'œuvre poétique telle que la défend la théorie de « l'art pour l'art ». L'étude des mythèmes a permis de montrer que le réel persistait toujours à l'arrière-plan du texte, ce qui empêche l'œuvre de basculer dans la poésie hermétique malgré sa complexité métaphorique.

Si nous nous replaçons dans une perspective diachronique, nous notons que le recueil *Erdreich* signale à plus d'un titre une rupture dans le traitement des mythes chez Kirsch. Comme nous l'avons suggéré auparavant, la disparition de la pression des contraintes extérieures entraîne une remise en question de soi et un changement des modalités du rapport qu'entretient le je poétique, et bien sûr le moi réel, au monde. L'opposition entre monde extérieur oppressif et monde intérieur cède la place à des scissions intérieures, métaphysiques et artistiques, qui relancent la quête identitaire. Le mythe cristallise ce renversement, dans la mesure où l'adhésion du je poétique aux mythes se trouve remise en question. La ligne de démarcation qui séparait autrefois le mythe, allié du sémiotique, et la société thétique traverse désormais le mythe lui-même, qui met à jour la tension entre norme et marginalité. Nous avons étudié un exemple de ce changement dans le poème « Reisezehrung 1 », dans lequel le mythe devient l'instrument de la loi en exprimant la coercition au travers d'une structure syntaxique contraignante. En tant qu'instruments potentiels du thétique, les mythes ne peuvent plus être utilisés comme dans *Zaubersprüche* d'une manière quelque peu naïve dans un discours irrationnel et magique. La prise de conscience de leur ambivalence entraîne de ce fait à la fois un lent détachement, une complexification de leur usage et de la réflexion métaphysique et artistique qu'ils vont soutenir.

Quelle explication donner à la perte d'influence du matériau mythologique dans l'écriture poétique kirschéenne ? Même si le nombre de textes avec motifs mythologiques ne baisse pas, ils sont de fait moins développés, leurs liens intertextuels beaucoup plus diffus que dans les premiers recueils. De plus, nous avons comptabilisé dans les motifs l'emploi du terme « Dieu », très fréquent dans *Erdreich* et *Katzenleben*, qui se trouve dans une position ambiguë à la limite entre le religieux et le mythologique. Si l'on observe le recueil *Schneewärme*, qui revient à des motifs mythologiques plus « traditionnels », on observe qu'ils ne constituent plus que 15,5 % de l'ensemble des textes, contre 21 % dans *Zaubersprüche*, et que, sur les dix textes recensés, seuls deux textes font état de références précises à des mythes. C'est dans le recueil *Schneewärme* que se développe ce que l'on peut appeler le chant du cygne du mythe kirschéen. Les mythèmes fournissent à nouveau l'élan vital nécessaire au je pour se régénérer, comme nous pouvons le voir dans la métamorphose en louve dans « Schneewärme » ou en femme de Lot ayant recouvré sa liberté de mouvement dans « Luftspringerin ». Selon nous, les mythèmes y basculent entièrement du côté de la délivrance sémiotique du je et sont de fait détachés de la contrainte, de l'ordre, que nous avons dits nécessaires à la création poétique. C'est en ce sens que nous pensons que ce recueil se rapproche le plus d'une esthétique postmoderne.

Avec la disparition de cette tension, les mythèmes ne sont plus aptes à rendre compte de la complexité du monde extérieur, le « danger » si l'on peut dire de l'art pour l'art guette. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles Sarah Kirsch se tourne vers d'autres sources d'inspiration et d'autres formes artistiques à la fin des années quatre-vingt. En ce qui concerne ses deux recueils poétiques suivants, *Erkönings Tochter* (1992)

et *Bodenlos* (1996), on observe le raccourcissement des poèmes, parfois proches de l'art du haïku japonais dans ce dernier, et la quasi-disparition de la mythologie grecque : une allusion à Icare et dans le premier recueil et quatre allusions dans le second autour du Léthé, du Styx et d'une nymphe rappelant Ondine. Les mythes bibliques ne sont guère plus présents, tout au plus dans l'évocation d'une terre promise et de l'atténuation du scepticisme agnostique dans le poème « Besänftigung ». Au phénix se substitue Odin : la mythologie nordique, et surtout les paysages scandinaves deviennent la nouvelle source de régénération poétologique dans *Erkönigs Tochter*, auxquels succède une inspiration puisant dans l'art asiatique dans *Bodenlos*. Plus radicalement, les années quatre-vingt-dix marquent chez Sarah Kirsch le retour prédominant de la prose et l'ouverture au plaisir de la peinture, particulièrement de l'aquarelle. Au niveau de la prose, Céline Da-Silva signale un double mouvement contradictoire avec, d'une part, une tendance à la fragmentation à outrance et, de l'autre, un resserrement des textes en une unité textuelle avec un début et une fin⁵³⁰.

Il nous semble que la disparition des mythes antiques et bibliques accompagne un changement de paradigme dans la poésie kirschéenne, qui, à partir de *Bodenlos*, remplace l'opposition entre ordre thétiq ue et désordre sémiotique par une opposition entre utopie poétique et réalité insatisfaisante⁵³¹. *Bodenlos* exprime ainsi la déchirure provoquée par la prise de conscience du caractère inconciliable du réel et de l'imaginaire poétique. On peut dès lors poser l'hypothèse que le détachement du matériau mythologique qui suit *Schneewärme* est lié à l'insatisfaction que provoque le glissement vers l'esthétique postmoderne, hypothèse sur laquelle nous reviendrons lors de notre synthèse.

⁵³⁰ Céline Da-Silva, *op. cit.*, p. 52.

⁵³¹ Le sémiotique et l'imaginaire ne sont pas synonymes puisque le premier renvoie seulement à tout ce qui n'est pas du domaine de la civilisation chez l'être humain, à sa dimension corporelle et pré-langagière entre autres, et qu'il est donc ancré dans le réel.

Cinquième partie : Uwe Kolbe

Dans cette dernière étude d'auteur, nous souhaitons présenter un poète représentatif de la jeune génération d'Est-Allemands nés en RDA, afin de mettre en perspective notre analyse des œuvres de Günter Kunert et de Sarah Kirsch. Toutefois, nous avons pris le parti d'adopter une approche différente avec l'œuvre d'Uwe Kolbe pour plusieurs raisons. D'abord, seuls trois recueils entrent en ligne de compte pour notre sujet parce qu'ils ont été composés avant 1989 : *Hineingeboren* (1980), *Abschiede und andere Liebesgedichte* (1983) et *Bornholm II* (1986). Ensuite, les poèmes avec des motifs mythologiques ne constituent qu'une infime part de sa production poétique. Dans son premier recueil regroupant ses poèmes de jeunesse écrits entre 1975 et 1979 par exemple, seuls six textes sur quatre-vingt-dix-sept nous intéressent directement. Enfin, et c'est aussi une question d'âge, Uwe Kolbe n'ayant que trente-deux ans à la chute du Mur, ses écrits poétiques, quoique riches et profonds, ne possèdent pas la même maturité ni la même maîtrise que ceux de ses deux illustres aînés. De ce fait, nous préférons proposer une étude moins strictement structurée, sans soumettre son œuvre à une observation analytique microstructurale.

5.1. Éléments biographiques

Uwe Kolbe étant peu connu du public français, nous proposons de brosser sommairement son portrait à partir de la biographie qu'il a lui-même écrite pour la page web du site internet « Literaturport⁵³² », regroupant des biographies d'auteurs contemporains et plus anciens, et du recueil d'essais mêlant réflexions autobiographiques, politiques et poétologiques *Renegatentermine*, publié en 1998. Uwe Kolbe naît le 17 octobre 1957 dans le quartier de Berlin-Mitte. De son père, batelier, il parle peu, évoquant surtout le poids de son absence. À partir de l'âge de sept ans, il s'installe avec ses parents à Berlin-Est, dans le quartier frontalier de Bornholm, qui donnera son nom à son troisième recueil. Il grandit non loin du pont de Bornholm reliant Berlin-Est à Berlin-Ouest, sans pour autant prendre conscience à cette époque de la situation géopolitique particulière de sa ville natale :

L'arrondissement de Prenzlauer Berg à Berlin-Est devint mon aire de jeux à partir de l'âge de sept ans. Le pire, c'est que je n'ai jamais vraiment su où je me trouvais. C'était en partie dû à ma famille. Nous ne parlions que rarement de nos conditions de vie à la maison et c'est pourquoi on ne pouvait penser ce lieu autrement que comme une évidence.⁵³³

⁵³² <http://www.literaturport.de> . Consulté en mai 2010.

⁵³³ Uwe Kolbe, *Renegatentermine: 30 Versuche, die eigene Erfahrung zu behaupten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, p. 38. « *Der Ostberliner Stadtbezirk Prenzlauer Berg war mein Spielplatz vom siebenten Lebensjahr an. Dabei wußte ich nie wirklich, wo ich mich befand. Das hatte zum einen mit meiner Familie zu tun. Die eigenen Lebensumstände wurden in ihr kaum reflektiert, und so konnte auch der Ort nur als eine Selbstverständlichkeit gedacht werden.* »

C'est entre autres cette évidence avec laquelle un enfant accepte son environnement qui est reflétée dans le titre de son premier recueil, *Hineingeboren*. Il commence à écrire à l'âge de quinze ans, détonnant dans le paysage urbain quelque peu lisse de Berlin-Est par ses allures de jeune hippie, une guitare coincée sous le bras⁵³⁴. Le baccalauréat en poche, alors qu'il est objecteur de conscience, on le convainc d'intégrer une unité spéciale du génie militaire où il pense, à tort, qu'il n'aura pas à manipuler d'armes. Mais, trublion social, il passe son temps à lire Hegel, notamment die *Wissenschaft der Logik*, sous la forme de pages arrachées qu'il cache sous la couverture plus respectable de Lénine⁵³⁵. La théorie hégélienne selon laquelle l'être ne renvoie pas à une essentialité des choses mais procède de la rencontre entre l'apparence (*Schein*), le phénomène (*Erscheinung*) et la réalité (*Wirklichkeit*) provoque chez lui un choc philosophique qui l'amène à penser que les manifestations du socialisme ne sont pas séparables de l'être du socialisme, et que par conséquent, il existe nombre de contradictions entre les actes du socialisme (ses manifestations), par exemple l'exercice abusif du pouvoir, et son être, à savoir son objectif de libérer l'être humain des chaînes de l'aliénation.

1976 est l'année d'un autre bouleversement fondamental dans sa vie, celui de la rencontre avec Franz Fühmann par l'intermédiaire de son ami Frank-Wolf Matthies. Fühmann devient son mentor et lui permet de publier ses premiers poèmes dans la prestigieuse revue littéraire est-allemande *Sinn und Form*. Marié, jeune père, il cumule les emplois précaires pour faire vivre sa famille. Avec son recueil *Hineingeboren*, publié en 1980 sous l'égide de Franz Fühmann, qui en rédige même la postface, sa carrière littéraire est lancée. Après un séjour en Pologne où il fait connaissance avec les théories dissidentes du syndicat Solidarnosc, il intègre de 1981 à 1982 l'école formant l'élite littéraire de la RDA, l'institut Johannes R. Becher de Leipzig. À sa sortie de l'école, il fréquente le cercle d'artistes alternatifs du Prenzlauer Berg, quartier de Berlin qu'il connaît à merveille. Il y lie des relations de travail fructueuses avec des artistes allemands et étrangers, dont Sacha Anderson, l'un des chefs de file de cet univers souterrain :

Le phénomène auquel on donna plus tard le nom de « scène » commença à s'installer au Prenzlauer Berg avec ses concerts de rock illégaux, ses galeries et lectures d'auteurs tenues dans des arrière-cours. Des adeptes venant principalement de Saxe et de Thuringe affluaient dans le quartier. L'empêchement de la bureaucratie laissait des espaces merveilleux dans lesquels on pouvait vivre.⁵³⁶

Selon ses dires, il reste toutefois en marge de ce phénomène, préférant garder son indépendance artistique⁵³⁷. C'est également à cette époque qu'il se lance dans la publication illégale avec la revue *Der Kaiser ist nackt*, dont le titre se réfère au conte *Des Kaisers neue Kleider* de Hans Christian Andersen, dans lequel un enfant s'aperçoit de la nudité de l'empereur et la proclame haut et fort, contredisant les serviles vassaux impériaux et sortant le peuple de son aveuglement. Bien qu'il refuse l'appellation de dissident, Kolbe multiplie les

⁵³⁴ *Id.*, p. 169.

⁵³⁵ *Id.*, p. 197.

⁵³⁶ *Id.*, p. 41. « *Es begann das später 'Szene' genannte Phänomen einzuziehen in den Prenzlauer Berg mit inoffiziellen Rockkonzerten, Galerien und Autorenlesungen in den Hinterhöfen. Aus Sachsen und Thüringen hauptsächlich wuchsen dem Stadtbezirk Jünger zu. Die Selbstverstrickung der Bürokratie ließ wunderschöne Löcher, in denen gewohnt werden konnte.* »

⁵³⁷ *Ibid.*

provocations à l'encontre du pouvoir et des circuits littéraires, notamment avec la publication par la maison d'édition conformiste Mitteldeutscher Verlag de son texte « Der Kern meines Romans » dans l'anthologie *Bestandsaufnahme 2*. En effet, les premières lettres de chaque phrase mises bout à bout donnent la formule « Je dédie un orgasme à votre héroïsme / vous les puissants vieillards que la révolution quotidienne vous mette en pièces⁵³⁸ ». L'humour du procédé ayant été peu goûté, Kolbe est interdit de publication de 1982 à 1985.

Peu auparavant, en avril 1982, une conférence à Berlin-Ouest lui permet de se confronter à la réalité sereine et anodine d'un monde qu'il ne connaissait jusqu'alors qu'à travers la télévision. Comme il ne peut publier, il entreprend la traduction rémunératrice de pièces de Federico Garcia Lorca. Parallèlement, il lance l'édition illégale de la revue littéraire *Mikado* avec ses amis Lothar Trolle et Bernd Wagner, qui devient rapidement réputée dans le circuit littéraire officieux et gardera son importance jusqu'à sa disparition en 1987⁵³⁹. Berlin, cette ville dont il ne connaît rien mais à laquelle il doit tous ses poèmes⁵⁴⁰, et l'ombre du mur continuent de nourrir ses poèmes, qu'il publie désormais à l'Ouest chez Suhrkamp. Malgré de nombreux obstacles administratifs, Uwe Kolbe parvient à participer à des séminaires de lecture en Suisse et à Tübingen. À partir de 1986, il obtient même un visa de longue durée pour Amsterdam et Vienne, prolongé en 1987 pour trois ans. Il s'installe alors à Hambourg et vit la chute du mur à la télévision américaine, alors qu'il donne un séminaire sur la littérature est-allemande récente à l'université d'Austin au Texas :

Premièrement j'avais l'impression qu'on me volait la fête de ma vie. Ni le « Wall Fall Ball » organisé à la Maison de l'Allemagne de l'université, ni la résurrection de l'esprit du rock and roll lors du concert des Rolling Stones du 11 novembre à Dallas ne purent me faire changer d'avis.⁵⁴¹

Les années qui suivent sont marquées par la confrontation avec son passé est-allemand, notamment par la découverte en 1992 du dossier constitué par la Stasi sur son compte et le choc que provoque la nouvelle de la collaboration de Sascha Anderson avec la police secrète, qu'il décrit dans une lettre ouverte au traître⁵⁴². Après avoir enseigné pendant sept ans la littérature et le théâtre à l'université de Tübingen, il s'installe en 2004 à Berlin-Charlottenburg où il réside actuellement.

5.2. Hineingeboren

Le recueil *Hineingeboren*, qui regroupe des poèmes composés entre 1975 et 1979, a vu le jour en grande partie grâce à l'appui et à la bienveillance de Franz Fühmann, alors figure

⁵³⁸ « EUREM HELDENTUM WIDME ICH EINEN ORGASMUS / EUCH MÄCHTIGE GREISE ZERFETZE DIE TÄGLICHE REVOLUTION ».

⁵³⁹ Nous signalons l'excellente thèse de Carola Hähnel sur les circuits illégaux d'édition : Carola Hähnel-Mesnard, *La littérature autoéditée en RDA dans les années quatre-vingt : Un espace hétérotopique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁵⁴⁰ Uwe Kolbe, *op. cit.*, p. 42 : « Dazwischen lebte ich in einer Stadt, von der ich nichts weiß, der ich aber alle meine Gedichte verdanke ».

⁵⁴¹ *Id.*, p. 35. « Ich fühlte mich zuallererst um das Fest meines Lebens betrogen. Nicht der « Wall Fall Ball » im Deutschen Haus der Universität, auch nicht die Wiederauferstehung des Weltgeistes des Rock'n Roll am 11. November in Dallas beim Konzert der Rolling Stones konnten mich davon abbringen. »

⁵⁴² *Id.*, « Offener Brief an Sascha Anderson », p. 58 sqq.

reconnue de la sphère littéraire de RDA. Cette anthologie prend une place spécifique dans l'histoire de la poésie est-allemande car elle signale la naissance d'une nouvelle génération d'auteurs atypiques, qui ont pour point commun d'être nés en RDA. Ulrich Schacht, Durs Grünbein, Lutz Rathenow, Bert Papenfuß-Gorek sont quelques noms emblématiques de ce cercle hétéroclite de jeunes poètes est-allemands que réunit la notion de fatalité de la naissance. Dans leur œuvre, le recours aux mythes apparaît comme un phénomène totalement marginal. Chez Grünbein, dans *Grauzone morgens* (1988) surgissent çà et là des Harpyes, des êtres semblables à des centaures et Antée sous forme d'allusions furtives. Chez Ulrich Schacht, les mythes restent également en marge de l'œuvre, mais possèdent une signification poétologique plus importante. Les figures de la souffrance, majoritaires, se nomment Sisyphe, Cassandre, Job et Lot. Dans son premier recueil, Uwe Kolbe quant à lui s'intéresse surtout à Sisyphe, à Dieu, au Christ et à Satan, mais là encore, il s'agit d'un phénomène mineur au vu de l'ensemble de son œuvre, ce qui ne veut pas dire que les textes en question soient insignifiants.

5.2.1. « sisyphos »

sisyphos nach Mattheuer 1 ich glaub gar du lachst obwohl ich höre das scheuern stets der bäume am Haus stets wenn wind geht 5 und du trittst den stein ich verfluche ihn nur ohne macht ich hinter dir hinter dir blieb ich schweigend schreibend 10 am hange rollend rollend wie du sisyphos gleich hab ichs wieder ganz oben gleich der punkt zwingender kehre da seh ich dich nicht stehn seh dich gehn 15 und fort ich hinke bin blind spucke uns pathos unehrenhaft lasse mich halten in armen so schwach meiner frau 20 ich renn der klamotte nach sisyphos, bergab gehst auch du andrer- seits ich bin hier hier hier ich bleibe bleib bleibe 25 ich schreibe schreib schreibe im ansatz klarer dann stockend nun rennend nach stoppuhr der klamotte nach tiefer gehts ja nicht mehr 30 als anfang⁵⁴³

Grâce au titre, le poème se révèle d'emblée dans sa dimension interdiscursive, en se posant comme une interprétation du tableau *Die Flucht des Sisyphos* (1972) du peintre et sculpteur anticonformiste Wolfgang Mattheuer, figure de proue de l'École de Leipzig. En fait, ce dernier peignit dans les années soixante-dix trois tableaux consacrés à Sisyphe, mais il est indéniable que le texte se réfère au premier des trois, qui figure un Sisyphe de dos, en haut d'une colline, en train de franchir au pas de course une ligne de démarcation en direction d'une vallée située en contrebas. À côté de lui, énorme, trône un rocher à l'aspect lunaire. Entre le rocher et Sisyphe, un personnage énigmatique, le visage couvert d'un masque évoquant une divinité égyptienne, observe le fuyard. Le poème de Kolbe semble plonger dans les pensées de ce témoin anonyme et nous les restituer directement à la manière du *stream of consciousness* que Joyce utilise dans son roman *Ulysse*.

La présentation claire en trois dizains permet d'atténuer l'impression de chaos linguistique que suscite la première lecture du texte. L'absence de majuscules, de ponctuation, de connecteurs logiques renforce la déstabilisation du lecteur privé de tout repère syntaxique. Ce style minimaliste, typique des poètes du Prenzlauer Berg comme Papenfuß-Gorek et Sascha Anderson, radicalise encore le processus d'affranchissement de la langue de toute codification que l'on observe chez Sarah Kirsch. Dans ce texte cependant, nous ne parlerions pas d'une libération révolutionnaire du langage. En effaçant

⁵⁴³ Uwe Kolbe, « sisyphos », in : *Hineingeboren: Gedichte 1975-1979*, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1980, p. 50-51.

toute différenciation entre les catégories grammaticales, par exemple entre substantif et verbe, Kolbe semble plutôt suggérer un nivellement intellectuel sous la pression d'une réalité uniformisatrice et, par conséquent, paralysante. Dans cette RDA, car c'est bien de ce pays qu'il s'agit, le quotidien est d'une banalité si désespérante que les choses perdent leur substance pour devenir une sorte de magma indistinct. Dans le court texte « Kleine Reise », Kolbe expose son obsession pour la boue, dans laquelle il est née, qui lui colle constamment à la peau⁵⁴⁴, et c'est cette boue que semble retranscrire son langage poétique. L'obscurité apparente du langage renvoie sans doute également à la difficulté de communiquer dans un pays où la langue se soumet aux besoins de l'idéologie et a perdu toute signification. On pense à la « lettre de Chandos » d'Hugo von Hofmannsthal qui, certes dans le contexte très différent de la rupture culturelle au tournant du XXe, pose le problème de la crise du langage moderne, dans un passage où le jeune Lord Chandos explique avoir été dans l'incapacité de prononcer des mots abstraits, qui se sont désagrégés dans sa bouche comme des champignons moisis.

La première strophe s'ouvre sur un je poétique doutant de ce qu'il voit. Cette incertitude fondamentale est caractéristique de la poétologie d'Uwe Kolbe, qui se fonde sur le concept du peut-être. On peut y lire une réaction allergique au manque d'alternative propre à la vie en RDA. Une existence se déroulant dans un univers prédéfini, sans choix réel, mais exigeant toujours de la part de l'individu un engagement clair :

[...] l'absence d'une alternative réelle, concrète avait fait de moi un handicapé.⁵⁴⁵

L'aspect hermétique de ses images poétiques et de son style découlent donc aussi de son aversion envers toute forme de fixation, de catégorisation et de choix. L'absurdité des pensées du je poétique est soulignée par l'illogisme de la relation de concession induite par la conjonction « bien que » (v. 2) qui relie les propositions des vers 1 à 4. Confusion et incertitude imprègnent son discours.

Quelle est la nature de ce rocher qu'il maudit aux vers 6 et 7 ? On peut l'interpréter comme le boulet du socialisme qu'il traîne avec lui et dont il ne peut se débarrasser, comme la suite du poème permet de le penser. Sans doute est-ce un morceau de ce mur qui influence le style de Kolbe alors qu'il n'est même pas encore fixé :

Je sais que mon morceau de mur écrivait avec moi alors même que je ne me doutais encore de rien, alors que tout n'était encore qu'une quête inconsciente.⁵⁴⁶

Plus tard, l'auteur décrit l'utopie socialiste comme une malédiction dont les racines plongent dans le « principe de l'espoir » développé par Ernst Bloch dans son ouvrage éponyme⁵⁴⁷. Le rocher représente aussi ce poids mort de l'utopie qui emprisonne le peuple est-allemand dans une cage idéologique dont les barreaux sont cachés sous le voile d'un avenir prometteur, idyllique. Kolbe insiste dans ses essais sur le sentiment d'impuissance terrible auquel il était confronté quotidiennement et qui trouve un écho aux vers 6 et 7. Rapidement, la langue bascule vers un minimalisme extrême avec la disparition des verbes conjugués, à l'exception du verbe d'état « restai » (v. 8), présents uniquement comme participes I, autrement dit sous une forme adjectivale (v. 8-10), ce qui suggère également l'impuissance due à l'inaction. La langue poétique se met à rouler comme un rocher, comme l'évoquent les

⁵⁴⁴ Uwe Kolbe, *Renegatetermine*, op. cit., p. 56-57.

⁵⁴⁵ *Id.*, p. 213. « [...] das Fehlen einer wirklichen, lebendigen Alternative hatte mich zum Krüppel gemacht. »

⁵⁴⁶ *Id.*, p. 168. « Ich weiß, daß mein Brocken Mauer schon mitschrieb, als ich noch nichts davon ahnte, als alles noch unbewußtes Finden war. »

⁵⁴⁷ *Id.*, p. 51-52.

parallélismes de structure au vers 8 avec la répétition de pronoms personnels et de l'adverbe « derrière » et de participes I au vers 9. Le vers 10 suggère même le retournement du rocher ayant buté sur un obstacle avec une structure proche du chiasme : « à flanc de coteau roulant roulant comme toi ». De même, dans ces trois derniers vers, la longueur irrégulière des mots (par exemple entre « ich » et « schweigend »), alliée au nombre irrégulier de termes par vers semblent imiter la course de Sisyphe dévalant la longue pente vers la liberté, que le je poétique ne peut partager que par l'écriture.

L'impression d'une pensée qui s'effiloche s'accroît encore dans la deuxième strophe. Après avoir posé le nom de « sisyphé », le je poétique semble perdre le fil de son (absence de) raisonnement, déstabilisant le lecteur en lui donnant le sentiment que le texte se dérobe sous ses pas. La pensée revient péniblement au sommet de la colline, qui n'est autre que le but affiché du socialisme, l'atteinte du point culminant de l'Histoire. Au moment où l'utopie va enfin se réaliser, où le je poétique effleure le « tu » de Sisyphe dans la matière textuelle, comme nous le montre l'accolement, unique dans le poème, des deux pronoms personnels au vers 13 (« da seh ich dich »), le négateur « nicht » placé en début du vers 14 annihile le processus de concrétisation. L'ampleur de la déception se lit dans la rime interne opposant « nicht stehn » et « dich gehn ». Car celui qui traverse la frontière, qui transgresse l'obligation de revenir (« der punkt zwingender kehre », v. 12-13) devient un traître aux yeux de l'État et de ceux qui, par manque de courage ou par espoir, restent de l'autre côté. Ce point de retour est aussi à comprendre dans un sens métaphorique, philosophique. Il signale une pensée enfermée dans un système, contrainte au solipsisme, comme obligée de rebondir contre les murs de l'idéologie. C'est sans doute une des explications à la métaphore de l'ombre carrée que projette le crâne du je poétique dans le poème « Der kantige Schatten meines Kopfes ». Le sentiment d'abandon que ressent le je est à la hauteur de la colère qu'il exprime dans la deuxième partie de la strophe. Le langage se fait invective, crachat (v. 16), réaction si humaine traduisant un désespoir profond. La dimension berlinoise du texte, qui appuie notre hypothèse selon laquelle l'ombre du mur de Berlin plane sur lui, transparait dans l'emploi dialectal de « Klamotte » (v. 20), désignant un bloc de pierre. Il est possible que le sens de « facétie niaiseuse » affleure également dans ce terme, soulignant l'absurdité d'une quête qui ne mène nulle part, contrairement à la course de Sisyphe. Uwe Kolbe a réellement vécu cette situation de proches ayant pris la décision de partir, un choix qu'il ne comprend pas jusqu'à ce qu'il passe lui-même une journée à Berlin-Ouest en avril 1982 :

Je restai encore quatre, cinq années de plus en RDA. Mais une chose par exemple avait changé : je ne demandais plus à aucun ami, à aucune famille de rester lorsque j'entendais parler d'une demande de sortie de territoire.⁵⁴⁸

La troisième strophe s'applique à décrire la distance insurmontable qui s'installe entre le je et Sisyphe à la suite de la transgression. Cette frontière géographique comme spirituelle se traduit typographiquement dans le tiret qui clôt le vers 22 et sépare irrévocablement les deux camps, le « je » et le « tu » disposés de part et d'autre de l'expression « d'un autre côté » (« du andrer – seits ich », v. 22-23). Dans le camp du je, la pensée solipsiste s'amplifie comme le soulignent les répétitions aux vers 23, 24 et 25. Il s'engage une véritable lutte au niveau de l'écriture, qui aligne péniblement les mêmes mots, comme pour gagner du terrain sur le néant symbolique de la feuille blanche. L'écriture devient survie, mais une survie misérable sous le joug de la répétition : le je est devenu le vrai Sisyphe. Dans ce monde apathique paralysant, l'idée même d'alternative a disparu, comme s'est évaporé le pronom « tu » renvoyant à Sisyphe.

⁵⁴⁸ Id., p. 213. « Ich blieb noch weitere vier, fünf Jahre in der DDR. Nur eines war z.B. weg: Ich forderte keinen Freund, keine Familie mehr auf zu bleiben, wenn ich von einem Ausreisantrag hörte. »

Le cerveau s'embrouille, le temps se dérègle et la course folle se poursuit. Le poème se termine par un procédé habituel chez Kolbe, qui pose une assertion pour la contredire ensuite : « on ne peut plus aller plus bas / comme commencement ». Les notions antithétiques de départ et d'arrivée fusionnent sous la contrainte de la comparaison, sans toutefois déboucher sur un non-sens. En effet, l'image du cycle qui surgit traduit à nouveau l'enfermement, en la reliant cette fois à la malédiction de la naissance. Dès l'aube de sa vie, l'enfant qui naît en RDA se trouve pris au piège dans les profondeurs d'un système qu'il n'a ni choisi, ni contribué à construire. « sisyphos » révèle l'ampleur du désespoir de ceux qui sont « nés à l'intérieur ».

Du mythe de Sisyphe, il ne reste que le mytheme de la punition du rocher répétée jusqu'à l'absurde. Par l'absence de majuscule, même le matériau mythologique semble soumis à l'action paralysante de l'uniformisation et perd le caractère glorieux lié à son atemporalité. On observe ainsi que la force créatrice du mythe, encore puissante dans l'œuvre de Sarah Kirsch, approche dans ce texte de ses limites. La vision des jeunes auteurs est bien plus noire que celle de ses aînés, dans la mesure où même l'acte de création poétique est remis en doute. Chez Kirsch, l'esprit demeure libre dans l'univers de l'imaginaire, tandis que chez Kolbe la pensée est minée par une idéologie qui parvient à déformer jusqu'à l'imaginaire de l'individu, censé être son ultime espace de liberté.

Le mythe de Sisyphe fait l'objet d'un deuxième poème dans le même recueil. « Das ganze Werk oder Sisyphos soundsovielter⁵⁴⁹ », dédié à son ami écrivain Frank-Wolf Matthies. Le processus de minimalisation du mythe à l'œuvre dans « sisyphos » s'y radicalise, Sisyphe n'apparaissant plus que dans le titre. Si nous comparons celui-ci avec le titre d'« Icare 64 » donné par Günter Kunert à l'un de ses textes, nous remarquons que la désacralisation du mythe atteint un nouveau stade avec Uwe Kolbe. Tout en se présentant comme une énième variante du mythe d'Icare, « Icare 64 » insiste malgré tout sur la validité du mythe pour décrire une situation contemporaine en l'année 1964. Chez Kolbe, le mythe perd toute son importance, tout son sens, il n'est plus qu'un texte de plus dans un amas littéraire absurde et vain. Le titre récuse jusqu'au « plaisir du texte », en soulignant par avance l'inutilité de la lecture. On pourrait avancer l'idée que le texte de Kolbe met en scène le « degré zéro » du mythe, qui signifie la réduction du mythe à un nom banalisé qui n'a plus de signification si ce n'est celle de traduire l'absurde.

Ich schlage auf die Litfaßsäule und auf den Zeitungskiosk ein, ich hau auf den Gerümpelhaufen, den nassen Straßenkater und die Häuserecken nieder, die Balkone.

Le texte se poursuit dans la même veine dans les quarante-six vers qu'il compte au total, interrompant sa litanie de violences par l'image finale d'une coquille qui se brise (« und meine Schale bricht. », v. 46). La réduction du mythe de Sisyphe à un pré-texte pose la question de la validité du terme d'intertextualité quand est atteint le « degré zéro » du mythe. L'interaction entre deux textes semble trouver ses limites, sans toutefois entraîner la libération de l'hypertexte, qui nie lui-même son intérêt dès le titre. Nous sommes donc en présence d'un double aveu d'échec : celui de l'impuissance du matériau mythologique à produire une force créatrice et celui de l'incapacité du texte poétique, clairement postmoderne dans ce cas précis, à nouer un dialogue avec la littérature environnante, à se placer dans une perspective diachronique et synchronique de la littérature. Même l'aspect intratextuel est minimisé par le fait que le poème « Das ganze Werk oder Sisyphos soundsovielter » n'apparaît que vingt pages après « sisyphos », comme pour prévenir toute tentative d'interpréter l'un par rapport à l'autre. Dès lors, le texte s'auto-exclut du

⁵⁴⁹ Uwe Kolbe, « Das ganze Werk oder Sisyphos soundsovielter », in : *Heineingeboren*, op. cit., p. 70-71.

réseau intertextuel et affirme sa marginalisation. La dimension nihiliste qui découle d'un tel traitement du mythe est indéniable. Mais elle ne témoigne pas de la volonté de Kolbe de détruire le mythe, le nihilisme étant posé comme une conséquence malheureuse de l'action du système en place, comme nous le verrons par la suite. Le processus de négation des mythes ne fait que traduire l'abandon de la valeur, du sens et du désirable qu'entraîne chez l'individu l'hyper-répression du régime est-allemand.

5.2.2. « Schöpfungsgeschichte mit Weib »

1 Stehend verschlungen ineinander wir vorm Klo die halbe Treppe tiefer ich teil dir grade mit ich müsse jetzt dichten aber gleich 5 du zitterst Mädchen – darf nicht sein ich muß schreiben mein Gedicht den Auftrag an mich selbst erfüllen der Kopf wird mir ganz klar davon daß ich es sag – so wird er klar dafür 10 mir fallen Margueriten ein zu dem was eben ich schreiben wollte wie ein Gedicht oder zwei ich war mir eben noch bewußt der Sache einer schön bewußten eines Gegenstands 15 aber du dekadentes – wie alle Weiber im Einfluß auf uns ja uns es sind – Weib na was wär mit der Schöpfung wenn Gott gestanden hätt wie ich 20 vorm Klo so eng verknäult mit einem schönen Weib was wär mit der Schöpfung nun der kosmischen Marguerite sie wär wie dies Gedicht in dem sie ist 25 und ist sie denn nicht so?⁵⁵⁰

Nous avons voulu examiner un texte utilisant des motifs mythologiques bibliques et avons choisi « Schöpfungsgeschichte mit Weib » qui se place moins dans une perspective religieuse que les autres textes mentionnant Dieu, Satan ou le Christ. « Zyniker⁵⁵¹ » par exemple se présente sous la forme d'une adresse virulente à Dieu qui le décrit comme le maître du cynisme dans son plaisir à créer des images utopiques, telles que le jardin d'Eden, pour entraîner l'homme dans des millénaires de luttes sanglantes. Les mythes bibliques demeurent aussi rares dans l'œuvre de Kolbe que ceux issus de la mythologie antique, et constituent donc également un phénomène marginal.

La structure du présent poème, beaucoup moins travaillée que celle de « sisyphos », imite le flux de pensées discontinu de la conscience. Cette conscience est celle du je poétique, proche du moi empirique de l'auteur en sa qualité de poète. L'aspect réaliste du *stream of consciousness* se traduit par le recours à un niveau de langue familier dans le lexique (« Klo » ; « Weib ») comme dans la syntaxe, par la contraction des articles ou par l'élision de la marque du cas (« vorm Klo » v. 2 ; « dies Gedicht » v. 24), les particules illocutoires (« auf uns ja uns » v. 16 ; « was wär mit der Schöpfung nun » v. 22) et le contactif « na » au vers 18 à valeur communicative, qui sert à relancer le contact en fin d'énoncé. Les tirets (vers 5, 9 et 15 à 17) entrent également dans cette perspective en mimant les sauts, les interruptions et les digressions d'une pensée qui s'élabore. En fait, le texte hésite constamment entre le monologue et le dialogue, on ne sait s'il rapporte les pensées du je poétique ou les paroles qu'il adresse à sa compagne. Sans doute est-ce parce qu'il s'agit avant tout d'une réflexion métalinguistique du je sur le poème qu'il est en train de créer et qu'elle procède à la fois d'un monologue intérieur et d'un dialogue avec l'extérieur, le réel.

Si le texte nous paraît d'un intérêt esthétique médiocre, il soulève tout de même quelques points intéressants. L'imbrication du matériau mythologique et prosaïque est

⁵⁵⁰ Id., « Schöpfungsgeschichte mit Weib », in : *Hineingeboren*, op. cit., p. 100.

⁵⁵¹ Ibid., p. 116.

portée dans ce texte à son paroxysme, notamment dans l'emploi de « Weib » qui synthétise la décadence qu'a connu ce terme entre son origine biblique et son acception vulgaire actuelle. D'ailleurs, l'ensemble du texte est traversé par un mouvement de dégradation blasphématoire du mythe de la Création et de la figure de Dieu. En cela, Uwe Kolbe ne fait que suivre, avec moins de virulence, la voie tracée par son aîné Karl Mickel, qui, dans son poème « Odysseus in Ithaka » de 1965, laisse Ulysse traiter Circé de « cochonne » (« Und Kirke fällt mir ein, wenn ich sie vögle / Die Sau [...] »⁵⁵²). La dégradation du mythe par Mickel a pour but de choquer les théoriciens bien-pensants du réalisme socialiste alors que chez Kolbe le choc n'est pas l'intention première. La désacralisation de la matière mythologique a déjà eu lieu en amont et cède la place à un regard de dérision porté sur le monde et sur soi. L'autodérision se remarque par exemple dans le décalage entre la noblesse de la nécessité presque vitale d'écrire (« ich müsse jetzt dichten » v. 3-4, « muß schreiben mein Gedicht » v. 6, « den Auftrag » v. 7) et le résultat, un poème sur l'absence d'une marguerite.

À la fin du poème résonne l'écho des lectures hégéliennes de Kolbe. L'image de la marguerite absente rappelle la célèbre phrase de Mallarmé, pour qui le mot poétique est l'absence de la chose :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.⁵⁵³

Mallarmé veut vider le mot de son sens trivial impur pour ne laisser subsister que son enveloppe poétique, l'élever au rang d'idée pure, et ainsi atteindre l'absolu du Beau. Sa théorie esthétique s'inspire de l'idéalisme hégélien. Selon la phénoménologie de l'esprit hégélienne, le chemin de la conscience vers le savoir absolu suit plusieurs étapes. On accède à l'étape suivante par le biais de la dialectique, dont le noyau est la négation de chaque objet et de chaque état de conscience, jusqu'à ce qu'on atteigne le savoir absolu. Dans cet ultime stade, l'opposition du sujet et de l'objet est surmontée, de sorte que les deux sont connus comme indissociables. Le premier acte de l'esprit est par conséquent de nier le donné, de l'annihiler dans ses manifestations actuelles afin de l'absorber en soi par le travail de la pensée. C'est cette théorie qu'applique Kolbe dans « Schöpfungsgeschichte mit Weib », lorsqu'il tente de sortir la marguerite des limbes de sa conscience, et l'absence de marguerite cosmique n'est autre que la connaissance absolue de la marguerite. Kolbe emprunte ainsi la voie tracée par Mallarmé en débarrassant la fleur de son enveloppe contingente impure pour la transformer en idée pure (« mir eben noch bewußt der Sache / einer schön bewußten eines Gegenstandes »), l'emboîtement des groupes au génitif mimant la progression par étapes vers le savoir absolu. La nouvelle intrusion du prosaïque étreignant l'idée pure de Dieu (v. 19-20) ne fait qu'illustrer la théorie hégélienne de la coïncidence totale, dans le savoir absolu, entre le sujet connaissant et l'objet connu, et avec l'acte de pensée par lequel cet objet s'engendre.

L'acte poétique permet donc d'atteindre une forme de connaissance. Mais il est vrai que la force du mouvement trivial qui sous-tend le poème tente de mettre en échec l'ensemble du processus philosophique en le plaçant sous le signe de l'autodérision. On est bien loin dans ce texte d'atteindre le langage poétique absolu voulu que Mallarmé appelle de ses vœux ! Dans ce contexte, l'aviilissement du matériau mythologique millénaire, renforcé par la dimension agnostique du texte, signale l'action abrutissante d'une réalité linéaire

⁵⁵² Karl Mickel, « Odysseus in Ithaka » (1965), in : *Schriften I: Gedichte 1957-1974*, Halle, Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1990, p. 76.

⁵⁵³ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », in : *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 251.

qui fonctionne comme une entrave à la réflexion philosophique et à l'épanouissement de l'imaginaire. À nouveau, le mouvement de destruction que traduit le mythe n'est pas l'expression d'un choix mais d'une contrainte.

5.3. Abschiede und andere Liebesgedichte : « T.V. »

Ce recueil publié en 1983 renvoie à une période difficile de la vie d'Uwe Kolbe, alors que, interdit de publication, il s'investit dans le circuit littéraire officiel et entretient des contacts fructueux avec la « scène » du Prenzlauer Berg. C'est une époque de remise en question existentielle profonde, à un moment où la fatalité de la naissance perd de plus en plus son évidence pour apparaître comme le résultat d'un choix. Au niveau des mythes, les matériaux bibliques et grecs, d'importance égale, apparaissent toujours comme marginaux, avec au plus sept textes concernés sur cinquante-huit.

Le texte principal concerné par notre étude s'intitule « T.V. » :

1 Schöne Frau ich leugne meinen Namen Heut um dich zu schonen Wie sonst nichts Geschont sein darf. 5 Schöne Frau ich bild mir heute ein In keiner Plastikwelt zu leben. Ich schalte meine Elektronik aus Und an der Mauer pflanz ich Bäume. Schöne Frau du bist mir heut 10 Die Einzige ich kriegs bei keiner Andern hin, du bleibst, und bleibst Nicht du im wirren Spiel. Schöne Frau ich schenk uns heute Lieder leugne die Erfahrung 15 Kirke Helena Medusa Nenn dich Eva und erkenne dich. Schöne Frau ich steige heut, sofort Aus dem Jahrtausend aus nur Für den Besuch. 20 Noch der Abspann Dann die Nachricht.⁵⁵⁴

Le choix du sujet place Uwe Kolbe dans la génération des enfants de la télévision, creusant l'écart avec celle de Günter Kunert et de Sarah Kirsch plus attirée par l'art et la technique cinématographiques. Si la télévision nous apparaît comme un objet des plus anodins, complètement intégré dans notre mode de vie actuel, il faut rappeler qu'elle exerce un double pouvoir de fascination sur les jeunes en RDA. D'abord, il s'agit d'un objet-phare de l'appartement est-allemand des années quatre-vingt, qui symbolise la modernité au milieu d'un amoncellement nostalgique d'objets antimodernes traduisant une réaction hostile des citoyens à l'idéologie dominante de la course au progrès économique et technologique⁵⁵⁵. On peut imaginer dans ces conditions à quel point le téléviseur devait attirer l'attention des plus jeunes. De plus, elle constitue un outil de connaissance dans la mesure où elle relie le citoyen est-allemand au monde extérieur – notamment à Berlin-Ouest dont on peut capter illégalement les chaînes depuis les quartiers de Berlin-Est – auquel il n'a accès que de façon restreinte.

Dans ce contexte, la critique de la télévision à laquelle procède le poème de Kolbe prend une tonalité philosophique et politique. Il s'agit de rejeter un instrument pervers qui donne l'illusion d'être libre en offrant au spectateur une réalité fautive virtuelle et inaccessible. Lorsqu'il est encore enfant, Berlin-Ouest n'est pour lui que « ce monde télévisé qui ne

⁵⁵⁴ Uwe Kolbe, « T.V. », in : *Abschiede und andere Liebesgedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, p. 46.

⁵⁵⁵ Stefan Wolle, *Die heile Welt der Diktatur: Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1999, p. 219.

pouvait pas vraiment exister⁵⁵⁶ ». Dans ses essais, quand il évoque des temps forts de l'Histoire mondiale, il cite les reportages par lesquels il en a pris connaissance. La réalité apparaît ainsi comme toujours médiatisée, au sens propre du terme.

Le poème exprime ce double mouvement d'ouverture au monde puis de fermeture qu'apporte la télévision, par laquelle le je poétique prend conscience de vivre à côté de l'Histoire, en-dehors d'elle. Le texte se structure en cinq temps marqués par l'anaphore de l'expression « belle femme » en début de chaque strophe. Mais on ne peut vraiment parler d'une progression du texte, dans la mesure où, malgré les efforts entrepris pour préciser le concept de cette belle femme, il reste plongé dans une brume diffuse. Cette créature semble dans un premier temps être le produit de l'imagination poétique du je, qui s'isole volontairement du monde virtuel de la télévision. La première strophe, difficile à déchiffrer, témoigne de l'hermétisme caractéristique du style poétique de Kolbe, que nous n'avons qu'entre-aperçu jusqu'ici. Peut-être le je se projette-t-il dans la figure d'Ulysse (v. 1) lorsqu'il déclare nier son nom, comme le héros mythologique a pu le faire dans l'épisode avec le géant Polyphème. La mention des figures féminines de Circé et d'Hélène nous permet de le penser sans nous donner aucune certitude. Plus que de s'attacher à plaquer un sens sur cette première strophe, c'est son hermétisme qu'il nous paraît important de souligner. L'interprétation ne peut reposer que sur des hypothèses, ce qui révèle la volonté politique de Kolbe de remettre en cause un système où le sens est fixé par avance, où le choix n'existe pas, comme nous l'avions suggéré plus tôt.

Dans la deuxième strophe, le je se coupe donc du monde télévisuel virtuel, en en rejetant l'artificialité. Celle-ci se lit dans l'emploi de la consonne vélaire [k] associant le « monde en plastique » à l'« électronique » (« Plastikwelt » v. 6 et « Elektronik » v. 7). Au vers 8, on mesure l'ampleur de l'écart, au niveau des problématiques poétologico-existentielles, entre la jeune génération de poètes nés en RDA et celles de leurs aînés ayant connu le régime nazi. On se souvient de la fameuse formule de Brecht dans son poème « An die Nachgeborenen » appartenant au cycle des *Svendborger Gedichte* :

**Was sind das für Zeiten, wo Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!**⁵⁵⁷

À l'époque de Kolbe, la référence au simple fait de planter des arbres, certes le long du mur, est déjà un signe d'engagement politique. On voit à quel point les modalités de la résistance sont différentes dans les années quatre-vingt de celles des années quarante et de l'immédiat après-guerre. La troisième strophe se concentre sur cette belle femme née de l'imagination du je. L'obsession avec laquelle le je poétique tente de la saisir et de la définir traduit peut-être sa difficulté à se détacher d'une vie quotidienne envahissante et lénifiante. Comme souvent chez Kolbe, l'hermétisme naît de la contradiction : il pose une chose avant de l'annihiler juste après. C'est ce que nous remarquons aux vers 11 et 12, avec la répétition de « tu restes », qui marque la tentative d'étoffer la substance du concept poétique de la « belle femme », immédiatement contredit par le vers suivant avec le négateur « nicht » en début de vers. Nous avons pu observer un procédé similaire chez Sarah Kirsch dans le poème « Erdreich ».

Dans la quatrième strophe se poursuit le mouvement de substantialisation du concept par le recours à la nomination. L'intrusion de personnages mythologiques n'est pas étonnante si l'on pense à la thèse de Hans Blumenberg selon laquelle le pouvoir premier

⁵⁵⁶ Uwe Kolbe, *Renegatetermine*, op. cit., p. 39.

⁵⁵⁷ Bertolt Brecht, « An die Nachgeborenen », in : *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, vol. 9, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, p. 722.

du mythe réside dans sa capacité à nommer l'inconnu afin de le cerner et d'abolir son caractère absolu effrayant. En donnant le nom d'« Ève » à sa création poétique, le je se place sur un plan d'égalité avec le Dieu chrétien créateur, un lieu commun de la poésie. Il est plus intéressant d'observer la chaîne de personnages féminins négatifs, évoquant divers aspects de la « femme fatale » : pouvoirs magiques, beauté destructrice, monstre mortel. À travers l'emploi du terme d'« expérience » (v. 14) est affirmé le pouvoir de l'imaginaire de soutenir l'acte de connaissance. Ainsi, le mythe, au même titre que l'Histoire, est présenté comme un outil cognitif qui permet de saisir la nature humaine. Le je affirme vouloir passer outre la connaissance apportée par le mythe, qui est celle du caractère mortifère de la femme, en nommant sa création du nom pur, virginal de la première femme. En effet, Ève étant la femme originelle, elle n'entre apparemment pas dans la généalogie maudite de Circé, Hélène et Méduse, d'autant plus qu'elle appartient au matériau biblique et non grec. Mais l'acte de création poétique, qui s'apparente à un acte de foi, est bien sûr condamné d'avance. Le lecteur sait qu'Ève est aussi maudite que ses consœurs grecques et qu'elle cause la perte de l'homme et de l'état de grâce originel en le faisant goûter au fruit de la connaissance. Ainsi, le texte met en scène un moment d'auto-aveuglement dans lequel le je décide d'oublier le caractère illusoire de sa création fantasmagorique idéalisée, qui se projette sur la belle héroïne d'un film passant à la télévision. L'aspect sexuel du fantasme, suggéré par le verbe « erkennen » (connaître, reconnaître), dans « [ich] erkenne dich », proche du « connaître » biblique, renforcé par l'implicite du verbe « monter » (« steigen » v. 17) ajoute encore au misérabilisme de la scène en soulignant l'étouffante solitude du je. L'aporie de la fuite dans le monde de l'imaginaire poétique est donc signalée bien avant qu'elle ne devienne effective dans la dernière strophe. Dans le choix de recourir à un prénom mythologique fort, pour lequel il est difficile de faire abstraction de son contexte narratif, on reconnaît à nouveau l'idée qu'il n'existe pas de choix libre et autonome en RDA, que toute alternative est illusoire car fixée d'avance, à l'instar de ce choix qui n'en est pas un entre Circé, Hélène, Méduse et Ève, toutes variantes d'une même et unique femme fatale.

La dernière strophe se distingue des précédentes par le blanc typographique divisant le vers 19 en deux parties, qui marque avec netteté la fin de l'envolée dans l'imaginaire. L'opposition entre emphase pathétique (« ich steige [...] / Aus dem Jahrtausend aus ») et trivialité insignifiante (« nur / Für den Besuch ») crée un effet grotesque qui, comme dans le poème « Schöpfungsgeschichte mit Weib », ridiculise l'acte de création poétique. Ce qui est intéressant, c'est qu'au lieu de revenir à une pénible réalité, le texte se clôt sur l'évocation d'une autre virtualité. Le je semble donc piégé deux fois : d'abord par l'impossibilité de la fuite dans l'imaginaire, ensuite par la condamnation à vivre dans une fausse réalité, médiatisée et mensongère. Le caractère idéologique de la réalité télévisuelle est suggéré par le singulier de l'« information » (« die Nachricht », v. 21) au lieu du pluriel attendu. Un passage d'une lettre à Lothar Walsdorf publiée à la fin du recueil explicite ce poème :

Nous avançons bien droits et fiers, confiants dans la grandeur cosmique de notre crâne, cette caboche. Car quelle est la valeur d'un monde dont les miracles sont présentés à travers l'uniformisation d'un écran de télévision ?⁵⁵⁸

Derrière la diversité virtuelle affichée par la télévision se cache la vérité misérable d'une réalité uniforme et cadrée. En fait, deux idées sont soulevées simultanément : d'une part, la télévision empêche de vivre réellement en clouant le téléspectateur à son fauteuil, d'autre part, elle est un instrument idéologique d'appauvrissement et d'uniformisation du réel.

⁵⁵⁸ Uwe Kolbe, *Abschiede und andere Liebesgedichte*, op. cit., p. 80. « *Stolz und aufrecht gehen wir, trauen unserm Schädel, dieser Nuß, kosmische Weite zu. Was gilt eine Welt auch, deren Wunder im Einheitsmaß des Fernsehbildschirms präsentiert werden?* »

5.4. Bornholm II

Si les recueils *Hineingeboren* et *Abschiede und andere Liebesgedichte* développent des visions très proches d'un monde léthargique asphyxiant basculant dans l'absurde et le néant, *Bornholm II* introduit une rupture en défendant des positions plus complexes. Depuis le dernier recueil, Uwe Kolbe a eu l'occasion de sortir de RDA plusieurs fois à l'occasion de conférences et pris conscience de l'ampleur des contraintes qui pesaient sur lui dans son pays. Le choc de la confrontation avec le bloc de l'Ouest se répercute sur ses textes et son style, qui se fait encore plus hermétique, comme pour absorber la complexité de l'époque. De nouvelles thématiques apparaissent, dont la tension entre désir de fuite dans un monde rêvé et attachement pour son petit pays, placé sous le signe de l'enfance, comme le souligne le titre du recueil, donné également à la deuxième partie de l'ouvrage. L'évocation de la vie en RDA et à Berlin gagne ainsi en épaisseur et en intensité. L'image de la capitale, qui prend une dimension maternelle, se teinte d'une ambiguïté œdipienne, oscillant entre froide indifférence et joie de vivre : « Ich treibe einen Stollen in die Mutter / Berlin, [...] Mutter, dein Schweigen so lind. » dit le poème « Der Grund », ou « Rings / Festvorbereitung, Frieden und Singsangebeutel, / rumoren zauberhafte Zeiten » (« Herkunft »). De ce fait, il n'est pas étonnant que la RDA soit placée sous l'égide de la déesse imaginaire « Ambivalence », dont parlait déjà Kunert : « Ambivalentia, Göttin des Lands und der Zeit, / dieser Stadt in deinem Brummkopf » lit-on dans « Die Krankheit im Frieden »⁵⁵⁹. Dans le même sens, la métaphore d'un monde constamment en mouvement, qui se dérobe et qui tanguer traverse le recueil de part en part. Cette impression d'instabilité est rendue sur le plan formel par l'arythmie des vers, l'importance des parenthèses et la prédominance des longs poèmes en vers libres non rimés imitant le langage parlé.

Au niveau des mythes, les motifs se diversifient tout en restant minoritaires dans l'ensemble. L'hydre, Babel et Tantale apparaissent furtivement au détour d'une strophe. Le mythe d'Orphée fait l'objet quant à lui d'un poème entier, « Flüchtiger weiblicher Schatten », sans que le nom du poète musicien de Thrace soit prononcé une seule fois. De manière générale, les mythes se placent du côté de l'hédonisme, du plaisir, du jeu, thèmes nouveaux, opposés au langage idéologique des journaux et de la télévision, comme en témoigne le poème en prose « Ein Gruß⁵⁶⁰ » :

In den Zügen kommt, auf den Straßen galoppiert, über die Weinberge fliegt, durch die schlammigen Flüsse schnell, über Kirchen und Domtürme schreitet die heidnische Gottheit [...]. Wir sollten jene Sprache wieder erlernen, die vor den Gazetten und Kameralügen lag, sich den Bauch hielt und lachte. Ich bin nur einer der Boten. Kommt, laßt uns lästern die Prädiger des Wassers. Wir lachen sie kaputt.

On retrouve l'idée présente dans les œuvres de Kunert et surtout de Kirsch que les mythes, en tant que mode d'expression du sémiotique, possèdent une force subversive. Ce sémiotique se lit entre autres dans l'importance accordée au phénomène corporel du déplacement et à celui pré-langagier du rire. En revanche, Kolbe se démarque de ses aînés en plaçant le langage idéologique à mi-chemin du sémiotique et du thétique, alors que chez ces derniers il est relié au thétique en tant qu'expression de l'autorité, même si celle-ci est absurde. On se rappelle que Kunert désigne le langage idéologique comme « langage de

⁵⁵⁹ Uwe Kolbe, « Der Grund », « Herkunft » et « Die Krankheit im Frieden », in : *Bornholm II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, resp. p. 57, p. 46 et p. 71.

⁵⁶⁰ *Id.*, p. 77.

la marâtre » des contes (*Stiefmutterssprache*), soulignant ainsi l'aspect arbitraire, traître et néfaste des règles édictées par le pouvoir. Sarah Kirsch quant à elle recourt à la structure codifiée immuable des lois dictées à Moïse par Dieu pour signifier la rigidité extrême des règles en vigueur en RDA. En comparant les idéologues est-allemands à des « prêtres de l'eau », Kolbe unit de façon intéressante le thétiqque dans l'aspect rituel au sémiotique de l'élément aqueux. En effet, le thétiqque étant à considérer comme un cadre, une limite, il entre en tension avec l'insaisissabilité de l'eau, élément du diffus et du mouvement. Nous observons un procédé similaire dans le poème « Flüchtiger weiblicher Schatten », qui compare le langage idéologique à un « pater noster baveux » :

[...] während die lauen Genießer selbst erlogner Überzeiten noch krächzen und schon schrumpfen, zerfallen in ihrem Lieblingsbeton, dem Sabberpaternoster

[...]⁵⁶¹

Si Kunert insiste sur le caractère infantilisant du langage du pouvoir, Kolbe en souligne l'infantilité, l'inconséquence et la versatilité à travers la métaphore liquide. En même temps, l'image du béton au vers précédent rappelle le caractère thétiqque de cette inconstance idéologique, la rendant intolérable. Il nous semble que l'on peut interpréter cette divergence dans la perception de l'idéologie comme l'expression d'une mutation sociologique, dans la mesure où, dans les années quatre-vingt, le discours idéologique n'entraîne plus ni la peur ni la haine, seulement un mépris narquois empreint de dégoût. L'historien Stefan Wolle observe en ce sens un changement dans la relation des jeunes est-allemands à leur État, où l'indifférence l'emporte sur l'engagement subversif :

Aux combattants et aux sceptiques succédèrent dans les années quatre-vingt les indifférents. [...] L'important à leurs yeux n'était pas de s'opposer ou d'améliorer la société, mais de mener une révolte apolitique et anarchique contre des schémas existentiels prédéfinis. Ils [les jeunes artistes ; C.F.] ne défiaient pas l'État et ses instances, mais l'ignoraient et se refusaient dès le départ à suivre le cursus habituel menant d'une institution à une autre. [...] Ils s'imaginaient en voyage, avant de quitter réellement le pays pour nombre d'entre eux, et s'appliquaient ainsi à nier le système de la façon la plus radicale possible tout en pratiquant une capitulation totale. Bien que cette attitude pleine de panache supposât de se tromper soi-même de façon assez grossière, c'était peut-être en fin de compte la manière la plus efficace de résister.⁵⁶²

Le poème « Ein Gruß » présente les deux pôles antithétiques du discours mythologique, capable de libérer l'être comme de l'enfermer dans des rituels dogmatiques. En reliant l'idéologie au monde sémiotique pré-langagier dans la métaphore aqueuse, le texte la démystifie et l'exclut du champ du pouvoir. Ce faisant, il fait montre d'une évolution des comportements sociaux en RDA vers un désinvestissement des polémiques menées au

⁵⁶¹ Uwe Kolbe, « Flüchtiger weiblicher Schatten », *op. cit.*, p. 39, v. 12-16 sur vingt-trois vers au total.

⁵⁶² Hans-Hermann Hertle, Stefan Wolle, *Damals in der DDR: Der Alltag im Arbeiter- und Bauernstaat*, München, Wilhelm Goldmann Verlag, 2006, p. 382. « Auf die Kämpfer und die Zweifler folgten in den Achtzigerjahren die Gleichgültigen. [...] Es ging ihnen nicht um Opposition oder Verbesserung der Gesellschaft, sondern um eine apolitische, anarchische Revolte gegen vorgeprägte Lebensmuster [...]. Sie [die jungen Künstler; C. F.] forderten den Staat und seine Instanzen nicht heraus, sondern ignorierten ihn und traten den langen Marsch durch die Institutionen erst gar nicht an. [...] Sie befanden sich auf einer mentalen Ausreise, der oft auch die reale Ausreise folgte, und praktizierten damit zugleich die radikalste Form der Verneinung und eine totale Kapitulation. Obwohl der hohe Gestus ein leicht durchschaubarer Selbstbetrug war, bedeutete er vielleicht doch die beste Form des Widerstehens. »

niveau théatique. Ainsi, on remarque un changement important depuis l'époque de « Das ganze Werk oder Sisyphos soundsovielter », qui suppose encore une confrontation avec le système par la violence. Cela ne signifie pas pour autant l'épuisement de la résistance contre les institutions, elle change seulement de forme en se coupant du théatique et en se réfugiant dans le sémiotique, dans l'ego. On pourrait parler finalement d'une résistance par l'absence de résistance, qui, en niant le théatique, arrive effectivement à le rendre impuissant. Un système ne peut exister qu'à la condition qu'on le reconnaisse.

5.5. Conclusion

Avec Uwe Kolbe, nous entrons de plain-pied dans l'« ère post-mythologique », caractérisée entre autres par la course au progrès technologique et l'importance de l'accumulation matérialiste. Le matériau mythologique, provenant du domaine de l'imaginaire irrationnel, est traité en conséquence avec distance, ce qui se marque dans le recours à l'ironie ou à la dérision. Cette évolution se lit déjà en creux dans l'œuvre de Günter Kunert, mais Kolbe radicalise encore le processus de détachement du mythe, même s'il souhaiterait faire le contraire :

« Le monde marche sur la tête », dit Christa Wolf. Partageant cet avis, je n'en ressens que plus l'anxiété. En dépit d'incommensurables obstacles, je veux parvenir à un langage précis, je veux me nourrir de chaque indice que je pourrai trouver de la continuité de la création dans l'Histoire. Même cette « langue au-delà de la croyance » ne peut exister sans l'intégration de l'ensemble de la tradition de l'Histoire culturelle.⁵⁶³

D'après ses dires, le langage poétique, non idéologique, « au-delà de la croyance » qu'il cherche à atteindre, que Mallarmé nommait l'absolu, ne peut faire fi des cultures passées et doit s'inscrire dans la continuité de la tradition culturelle. Mais dans ses poèmes domine le constat pessimiste selon lequel l'Allemagne de l'Est s'est coupée de cette tradition, mouvement que l'on perçoit à travers la destruction des mythes.

Ce processus se lit premièrement dans la marginalisation des motifs mythologiques. Ensuite, ceux-ci sont soumis à un mouvement de négation autodestructrice. Par exemple, l'oxymore d'un « Satan divin⁵⁶⁴ » déconstruit le matériau biblique pour l'annihiler. De la même manière, les chaînes de noms mythologiques, dont nous avons étudié un exemple dans le poème « T.V. », relativisent les mythes les uns par rapport aux autres, l'accumulation aboutissant à une destruction de leur puissance évocatrice :

Im Absoluten, Unendlichen, Leben – Tod – undsoweiter, im ewigen Blitz namens Krshna Zeus Gott Vater im Nichts eben⁵⁶⁵

⁵⁶³ Uwe Kolbe, *Abschiede und andere Liebesgedichte*, op. cit., p. 80-81. « 'Der Zustand der Welt ist verkehrt', sagt Christa Wolf. Diesem Satz zustimmend, spüre ich nur mehr die Unrast. Ungeachtet maßloser Hemmnisse will ich genaues Sagen lernen, will zehren von jedem erlangbaren Hinweis auf schöpferische Kontinuität in der Geschichte. Auch jene 'Sprache jenseits des Glaubens' kann nicht ohne das Aufheben der gesamten kulturgeschichtlichen Tradition auskommen. »

⁵⁶⁴ Uwe Kolbe, « Meine Bilder sind von Ewigkeit », in : *Hineingeboren*, op. cit., p. 122 : « göttlicher Satan ».

⁵⁶⁵ Uwe Kolbe, « In der Sekunde », id., p. 77, v. 9-12.

À cela s'ajoute la quasi-absence de myèmes, les mythes étant souvent réduits aux noms de leur héros. N'étant plus du tout envisagés sous leur aspect narratif, ils semblent avoir perdu toute épaisseur intertextuelle et sont soumis à une intellectualisation, à une abstraction progressive. En ce sens, nous voyons apparaître dans certains textes ce que nous avons appelé le « degré zéro du mythe », état où le mythe n'est présent que dans la négation de lui-même, comme dans le titre « Das ganze Werk oder Sisyphos soundsovielter » ou dans l'extrait du poème « In der Sekunde » que nous venons de citer. Ce phénomène existe également chez Sarah Kirsch, par exemple dans les poèmes « Die Rückkehr » et « Schneewärme », dans lesquels on ne peut que poser l'hypothèse de la présence des mythes d'Ulysse et de Léto. Par ailleurs, le processus d'abstraction à l'œuvre dans l'usage des mythes peut se lire comme une caractéristique générationnelle, non liée seulement à Kolbe. Ainsi, le mythe de Cassandre n'apparaît-il plus que sous forme adjectivale dans le poème « ATEM LOS » de son collègue Ulrich Schacht :

ATEM LOS in das wir stürzen: Die Wolken kommen sag ich. Die Wogen. Das Licht fehlt. Es regnet Steine. Aber das ist nichts Neues unter der Sonne denk ich die Steine im Auge: Kassandrische Formen. Dagegen hilft Handauflegen sagt Jemand und stößt die Steine zur Seite und stürzt. Lachend natürlich.
Lachend⁵⁶⁶

Le mythe devient pur principe poétologique, les « formes cassandresques » renvoyant aux pierres qui aveuglent le regard et empêchent la compréhension du monde. Enfin, l'intérêt même des mythes est remis en question par une constante désacralisation et l'affleurement d'une pensée nihiliste, surtout dans les deux premiers recueils.

Tous les procédés que nous venons de décrire concourent à l'isolement de la matière mythologique qui progresse vers sa disparition. Nous pouvons interpréter cette analyse comme l'expression du sentiment d'être enfermé dans un système absurde qui n'a pas d'autre équivalent dans l'Histoire, ce qui explique qu'Uwe Kolbe ait tant envie de trouver autour de lui les signes d'une « continuité de la création ». La disparition de l'épaisseur intertextuelle des mythes, en détruisant la logique d'un réseau s'enrichissant au fil des siècles, suggère une conception pessimiste de la RDA comme erreur historique finalement. Bien sûr, il faudrait relativiser cette position par l'étude d'autres influences intertextuelles dans le texte kolbien comme celle de Baudelaire et de Klopstock, tous deux cités par Kolbe, mais cela nous éloignerait trop de notre sujet.

Comme c'était le cas pour Sarah Kirsch, le pessimisme historique nous amène à interroger l'œuvre kolbienne sous l'angle de la postmodernité. Les structures lâches de nombre de ses textes, qui s'appuient sur une technique d'accumulation qui semble contingente, que nous avons vue à l'œuvre à travers le *stream of consciousness*, l'insaisissabilité du je poétique, le rejet de l'idéologie et de l'utopie politiques et la description de la course apocalyptique du monde vers le néant sont autant de signes révélateurs d'une esthétique postmoderne. Toutefois, d'autres traits de son écriture nous paraissent relever avant tout d'une conception moderne de la poésie telle qu'elle a été définie au XIXe siècle par Baudelaire puis par les symbolistes. Prenons le cas de l'hermétisme fragmentaire kolbien. Il est certain que le recours à l'hermétisme n'a rien en commun avec l'affirmation de l'autosuffisance de l'œuvre d'art que défendent les tenants de l'« art pour l'art ». Mais il nous semble qu'il ne s'inscrit pas non plus dans le cadre de l'esthétique postmoderne, qui voit dans la fragmentation et l'hétérogénéité des images

⁵⁶⁶ Ulrich Schacht, « ATEM LOS », in : *Scherbenspur: Gedichte*, Zürich, Ammann Verlag, 1983, p. 69. Voir également le poème « Sisyphos », *ibid.*, p. 82, qui atteste également le processus d'abstraction que subit la matière mythologique.

l'expression de la complexité du monde postindustriel, dont on ne peut percevoir le sens et qui apparaît à l'homme dans sa disparité et sa discontinuité. En effet, l'écriture hermétique revêt un autre sens dans le contexte spécifique de la RDA. Il s'agit de redonner de la profondeur et du mystère à une réalité vécue comme linéaire, unidimensionnelle :

***Sind nur noch siebente Tage Unter gegerbtem Himmel Alle beginnen sie gleich.
Sind nur noch glatte Tage Deren Gradheit belastet. Sind nur genügsame Bilder
Unter dem Silberblatt. Hingegen schweigt Verlorene Dunkelheit. Gerissenes
deckt Seidenluft.***⁵⁶⁷

On le voit, tout processus créatif a déserté la RDA. Le citoyen est pris dans le renouvellement cyclique interminable du septième jour de la Genèse, celui du repos du Seigneur. La voûte céleste quant à elle a perdu toute profondeur pour devenir une feuille argentée, désespérément plate. Nous pensons qu'au-delà de la critique de la dimension rationaliste de l'idéologie est-allemande, qui, en combattant la religion et les mythes, tente en réalité d'amputer les citoyens de leur capacité à imaginer et à rêver, le texte souligne l'appauvrissement du langage poétique, qui se contente de métaphores faciles et qui se soumet au diktat de l'intelligibilité. Dans ce contexte, la fréquente référence à la poésie baudelairienne et mallarméenne prend tout son sens. La poésie kolbienne se réclame de la poésie moderne française qui pose l'incompatibilité essentielle du langage poétique et du langage courant de la communication. Les aspects de la crise du langage et de la quête d'un langage poétique non-idéologique rattachent clairement Kolbe aux interrogations portées par la modernité poétique au XIX^e siècle.

Par ailleurs, et c'est selon nous un point essentiel de la poésie kolbienne, la recherche du sens est constamment réaffirmée, notamment à travers le recours à la philosophie hégélienne. Or, on sait que le courant postmoderne affirme que l'esthétique n'a pas de prétention cognitive. Il est à noter également que les motifs mythologiques sont ceux qui sont le moins marqués par l'hermétisme. Il semble que, malgré les tentatives de les annihiler, les mythes gardent une puissance évocatrice, comme si, même réduits à l'état d'éclat, ils continuaient de rayonner. Ainsi, ils ne sont jamais complètement coupés du sens, Sisyphe fonctionnant comme allégorie de l'absurde, Circé et Méduse comme allégories de la femme fatale, etc. Nous pensons que les mythes gardent une contrainte de sens qui agit comme un frein à l'éclatement sémantique postmoderne. Les textes de Kolbe nous paraissent donc relever à la fois de l'esthétique moderne et postmoderne, selon les critères envisagés. C'est pourquoi nous proposons de parler d'une postmodernité spécifique, déterminée par les circonstances sociopolitiques dans lesquelles elle a surgi. Nous reviendrons sur ce point dans l'étude synthétique suivant cette partie.

En ce qui concerne notre problématique du rapport entre thétique et sémiotique, nous pouvons souligner deux aspects principaux du traitement des mythes par Kolbe. D'un côté, le mythe permet la confrontation avec les lois thétiques, d'un autre côté, il signale le risque de la tentation de repli dans le sémiotique et le désinvestissement de la sphère du thétique. Dans un premier mouvement, la sphère corporelle pré-langagière du sémiotique se manifeste dans le recours à la violence physique (« Das ganze Werk oder Sisyphos soundsovielter »), à la trivialité et à la sexualité (« Schöpfungsgeschichte mit Weib », enfin à l'affirmation hédoniste (« Gründliche Sicherheit », dont nous citons un extrait) :

⁵⁶⁷ Uwe Kolbe, « Goldene Gegenwart », in : *Abschiede und andere Liebesgedichte*, op. cit., p. 69, strophes 1 et 2.

**Sie [die Götter; C. F.] nur riefen die Natur, Uns zu befreien Aus der Mutter
Plastesack, Wuschen uns mit Nymphenmilch, Schufen lusterweckend Anblick.**

[...] Was fragen wir und baden nicht In jeder offenbarten Lust [...] ⁵⁶⁸

Cet extrait indique déjà l'ambivalence de l'attitude hédoniste, dans la mesure où le je poétique se coupe du questionnement existentiel en s'adonnant exclusivement au principe du plaisir. La remise en cause du théique par les forces subversives du sémiotique implique donc le risque de l'isolement dans la sphère individuelle. D'autre part, et c'est un point capital, les mythes soulignent l'aspect sémiotique du langage idéologique, comme nous l'avons vu avec le poème « Ein Gruß ». Ils indiquent de cette manière son caractère infantile et régressif, lui niant tout intérêt. Face à cette mascarade d'un théique qui n'en est pas un, fondé sur l'arbitraire et sur l'irrationnel, le je poétique n'a de recours que le refuge dans le sémiotique, car il ne peut combattre ce faux théique par la raison. Le repli dans le sémiotique apparaît simultanément comme une nécessité de survie et comme une condamnation à l'exclusion sociale. C'est ce que Stefan Wolle indique en parlant de l'ambiguïté de la négation du système, qui suppose en même temps une capitulation. Mais le traitement kolbien des mythes révèle que la capitulation n'est pas totale. En effet, le je poétique se trouve constamment pris entre le désir de tourner le dos à la société et de la mettre en perspective par la réflexion. Cette tension se lit dans son hésitation entre nihilisme et hégélianisme, entre la négation et le questionnement. La fin du poème « Gründliche Sicherheit » que nous citons plus haut nous montre bien que le questionnement persiste malgré la perspective de l'échec.

Le langage poétique se fait le reflet de cette tension à travers la révolte contre les codes poétiques traditionnels, la volonté de trouver un langage pur et le constat d'une perte de sens s'exprimant dans les procédés de négation des mythes. On peut dire que le champ poétique fonctionne comme une métaphore de la sphère sociopolitique est-allemande. Contrairement à ce que l'on voit chez Sarah Kirsch, la dimension de la composition du texte poétique est niée par l'imitation du *stream of consciousness*, par l'absence de rimes, par la négation de l'alternance métrique, par la technique d'accumulation ou d'apposition que l'on voit à l'œuvre dans « Das ganze Werk oder Sisyphos soundsovielter » qui se substitue à celui de la progression thématique. L'hermétisme, la pénible lutte des mots couchés sur le papier sont autant de moyens de résistance contre la progression de l'uniformisation et du néant. Mais l'échec guette comme le montre l'intrusion du réel qui tente d'empêcher le processus de connaissance dans « Schöpfungsgeschichte mit Weib ». Plus important, le mouvement anarchique est lui-même remis en question car stérile, comme on le voit dans le deuxième poème sur le mythe de Sisyphe. On se rappelle l'attachement d'Uwe Kolbe pour une vision continue de la création artistique et historique ; il n'y a pas en ce sens d'apologie de l'anarchisme politique, qui est vu comme un pis-aller auquel l'individu est contraint par le système. Le nihilisme débouche sur une aporie sociale.

Face au non-sens des contraintes pesant sur l'individu en RDA, le texte poétique kolbien constate que le monde est sorti de ses gonds. Comme le recours au désordre anarchique est présenté comme une solution dictée par le désespoir et vouée à l'échec, on ne peut déceler dans le langage poétique kolbien de volonté révolutionnaire. Ainsi, son impact est montré comme dérisoire et vain, et l'échec et le nihilisme affleurent dans nombre de textes : « Reicht mir den Zahlenstrick / Dichtung rentiert sich nicht ⁵⁶⁹ ». Lorsque l'écriture met en scène la violence, elle semble aveugle, dirigée contre l'univers entier, finalement

⁵⁶⁸ Uwe Kolbe, « Gründliche Sicherheit », in : *Hineingeboren*, op. cit., p. 128, v. 10-14 et v. 18-19.

⁵⁶⁹ *Id.*, « Goldene Gegenwart », op. cit., deux derniers vers du poème.

inefficace. Le je poétique fait penser plus à un insecte qui se débat désespérément dans un monde figé qu'à un activiste révolutionnaire : la question qui l'obsède dans son premier recueil est de savoir « si nous sommes tous faits de terre / croûte immobile muette⁵⁷⁰ », allusion au mythe de Prométhée. Les poèmes de Kolbe expriment le regret du dépérissement d'une véritable réflexion logique, alors que la logique est-allemande est dénoncée comme illusoire car idéologique, comme on le voit à la vision déformante, uniforme et lisse de la réalité que propose la télévision. Le texte ne fait pas le procès de la signifiante mais son deuil. Dans cet océan de pessimisme subsiste une petite lueur d'espoir dans le fait que le mythe parvient malgré tout à résister au processus de destruction par sa capacité symbolisante. Même réduit à son degré zéro, il rayonne encore dans la simple mention du nom propre mythologique.

⁵⁷⁰ *Id.*, « Weltfrage », in : *Hineingeboren*, *op. cit.*, p. 42, v. 1-2 : « Ob wir alle aus Lehm sind, / Starrer schweigender Grund. »

Sixième partie : Synthèse

Il est très difficile de procéder à une synthèse au regard de la complexité des auteurs abordés. Non seulement les œuvres de Günter Kunert, Sarah Kirsch et Uwe Kolbe n'ont à première vue que peu de traits communs, mais en plus l'évolution diachronique de chaque œuvre elle-même rend la démarche très délicate. En effectuant ce travail synthétique, nous sommes contraintes de recourir à des compromis qui risquent de porter quelque préjudice à l'individualité de chaque écriture. Cependant, les études des trois parties précédentes nous ont permis d'avoir un regard approfondi sur chacune des œuvres et nous pensons qu'il est tout de même possible d'établir des comparaisons entre elles à la condition de se concentrer sur la question du traitement des motifs mythologiques.

Avant de proposer la synthèse proprement dite, nous souhaitons résumer les différentes conclusions auxquelles nous sommes parvenues pour chaque auteur. Rappelons tout d'abord que, notre sujet portant sur la poésie de RDA, il peut apparaître problématique de choisir de travailler sur deux auteurs qui ont quitté l'Allemagne de l'Est au cours de leur carrière d'écrivain. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, il nous semble toutefois justifié de les considérer comme écrivains de RDA même après leur installation en RFA, dans la mesure où leur personnalité et leur style se sont forgés dans les conditions particulières d'un système autoritaire. Cet état de fait ne s'efface pas par le simple effet d'un déménagement. La politique socialiste menée à l'Est a eu une répercussion directe sur la formation intellectuelle et les conceptions poétologiques des auteurs. On ne peut détacher leur engagement humaniste, la profondeur de leur confrontation avec les réalités de leur époque, leur rejet de l'utopie politique et eschatologique du contexte politique qui les a vus naître. Le départ à l'Ouest ne correspond pas chez Kirsch ni Kunert à la volonté de vivre une vie plus confortable ; pour eux, il s'agit de préserver leur intégrité intellectuelle et leur capacité créatrice minées par une constante confrontation avec le régime en place, notamment avec les différents organismes chargés de la censure. Et cette éducation à la critique à laquelle ils ont été contraints garde toute son acuité une fois la frontière franchie. Comme le constatent Birgit Lermen et Matthias Loewen :

Et ce qu'ils ont [les écrivains est-allemands qui ont quitté la RDA ; C. F.] écrit après leur passage à l'Ouest n'est pas moins important que ce qu'ils se sentaient obligés d'exprimer auparavant. Ils prennent toujours autant de risques, ils ont préservé leur regard critique, ici aussi ils défendent ce pour quoi ils luttaient « de l'autre côté », et nous avons toutes les raisons de prendre au sérieux ce qu'ils nous disent maintenant. Ce serait par conséquent une grave erreur que de ne prendre en compte que ce qu'ils ont écrit jusqu'à leur départ, d'autant plus que, fidèles à eux-mêmes, ils peuvent à présent exprimer les choses de manière beaucoup plus claire, moins codée, moins hermétique.⁵⁷¹

⁵⁷¹ Birgit Lermen, Matthias Loewen, *Lyrik aus der DDR: Exemplarische Analysen*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1987, p. 432. « Und was sie [die Ost-Schriftsteller, die nach Westdeutschland übersiedelten; C. F.] nach dem Übertritt geschrieben haben, ist nicht weniger relevant, als was sie vorher zu sagen sich genötigt sahen. Sie gehen nach wie vor auf das Ganze, sie haben sich ihren kritischen Blick bewahrt, sie stehen auch hier ein für das, was sie 'drüben' vertraten, und wir haben allen Grund ernst zu nehmen, was sie nun uns sagen. Es wäre daher ganz falsch, nur das in

Si Kunert, Kirsch et Kolbe partagent, comme la plupart des auteurs est-allemands, l'impossibilité d'une écriture insouciant, chacun développe néanmoins sa propre réponse aux pressions exercées sur lui, en fonction de son expérience personnelle et professionnelle, de sa situation familiale, de son parcours tout simplement. L'étude des mythes nous permet de cerner certains aspects de cette réponse individuelle.

6.1. Résumé des positions de Günter Kunert, Sarah Kirsch et Uwe Kolbe

Chez Günter Kunert, le mythe joue un rôle absolument fondamental, dans la mesure où c'est à travers lui qu'il a pu parvenir à définir son individualité poétique. Celle-ci prend la forme d'une résistance aux contraintes du socialisme réellement existant d'abord, puis d'une remise en cause, après son départ de RDA, du mode de vie dans les sociétés postindustrielles, dont il critique le consumérisme à outrance, l'asservissement et l'exploitation abusifs de la nature et le positivisme réducteur. Les transformations qu'il fait subir au matériau mythologique sont multiples : éclatement en myèmes, citations intertextuelles modifiées, inversions structurelles, inventions d'épisodes et de métaphores pour ne citer que les exemples principaux. Par le recours à l'ironie, à l'humour, au décalage grotesque, au langage des esclaves, par l'affirmation du plaisir sensuel et sexuel, et par la réhabilitation de la pensée prélogique, Günter Kunert travaille les mythes pour les adapter à sa conception du monde et pour en faire des outils de résistance. Sa haine du discours idéologique, du théorique autoritaire est le dénominateur commun de sa poésie.

La richesse inépuisable du matériau mythologique lui permet de se confronter à l'ensemble des aspects négatifs d'une civilisation qui, selon lui, court à sa perte, aveuglée qu'elle est par la pensée du profit et du confort individuel. Nous avons parlé en ce qui le concerne d'une forte intellectualisation du mythe, ce qui se traduit par le recours à des modes d'intégration dans le texte poétique fondés sur un rapport logique entre les myèmes et le réel, par exemple par la comparaison, l'illustration ou encore l'analogie. De même, les nombreux écrits essayistiques qui commentent les écrits poétiques, la banalité de nombre de motifs mythologiques aisément décodables participent d'une volonté d'intégrer le lecteur dans une réflexion sur son environnement qui dépasserait le seul plaisir de la lecture.

Par ailleurs, l'aspect intertextuel des mythes est fortement souligné chez ce poète, comme on le voit entre autres à son art de manier la citation, qu'elle soit absorbée, modifiée ou simplement suggérée. Nous avons distingué deux mouvements dans l'importance conférée au phénomène de transtextualité. Dans le premier, la référence intertextuelle reste diluée dans le but de placer l'œuvre individuelle au cœur d'un réseau littéraire qui s'enrichit sans cesse. Il s'agit de penser l'Histoire littéraire dans sa continuité et dans sa diversité, afin d'échapper aux conceptions sectaires néfastes qui s'appliquent à découper la littérature en époques ou en styles plus ou moins intéressants ou légitimes. L'œuvre elle-même, à travers les pratiques transtextuelles, apparaît comme un organisme vivant se nourrissant du dialogue avec d'autres auteurs et d'autres temps. Cette volonté moderne d'ouverture de l'œuvre est sans doute due en partie aux contraintes du concept d'héritage culturel prévalant en RDA et de celui de la linéarité didactique, concepts que nous avons détaillés au début

Betracht zu ziehen, was sie bis zu ihrem Übertritt geschrieben haben, zumal da sie, sich selber treu, nun vieles deutlicher, weniger verschlüsselt und weniger verklausuliert aussprechen als vorher. »

de ce travail. C'est aussi l'expression du plaisir que prend Günter Kunert à jouer avec son lecteur, à le solliciter dans la recherche active de connexions érudites, qui fait partie du plaisir de lire. Les mythes sont encore une fois particulièrement adaptés à ce genre de littérature car ils sont connus du plus grand nombre en tant que patrimoine culturel de la civilisation occidentale. Le deuxième mouvement consiste dans la mise en valeur de l'hétérogénéité à travers l'exhibition des références intertextuelles. Celles-ci introduisent une discontinuité forte dans le texte poétique, comme on le voit dans la technique du patchwork, dans la modification de citations célèbres aisément reconnaissables ou dans la référence explicite à l'hypotexte. Nous avons rapproché ces procédés de la technique postmoderne du collage et les avons interprétés comme le reflet d'un monde tombant en morceaux, ayant perdu toute cohérence et toute unité.

Si l'on met en relation le traitement des motifs mythologiques avec les concepts kristéviens du sémiotique et du thétique, on remarque que pour Günter Kunert, les mythes font le lien entre les deux sphères. Les modifications qui leur sont apportées servent à remettre en question la légitimité de l'ordre thétique et à combattre les effets du dogmatisme politique. Le matériau mythologique est donc avant tout perçu comme un élément culturel qui reflète l'esprit d'une civilisation. En ce sens, en remodelant et en inversant jusqu'aux mythèmes les plus connus, Kunert laisse sous-entendre que les structures mentales, et donc sociopolitiques d'un régime donné sont relatives et sujettes à être améliorées, voire renversées. Comme le pense Marie-Hélène Quéval, sa poésie est engagée mais non idéologique. C'est ce que nous nous sommes efforcée de montrer en posant la distinction entre les concepts de résistance et de révolution. Les mythes, même s'ils font resurgir le sémiotique que le régime est-allemand souhaite refouler, ne véhiculent pas de volonté politique destructrice qui serait celle d'une majorité en quête d'un ordre nouveau. Au contraire, la voix du je poétique exprime sans cesse l'isolement auquel le condamne sa fonction de messenger. Il se présente comme une sorte de chamane déchiffrant dans son environnement les signes de l'échec de la civilisation occidentale, rappelant ainsi la validité d'une vision animiste qui refuse la catégorisation du réel en irrationnel et rationnel. Si cette vision laisse entrevoir une conception pré-moderne d'un je poétique monolithique assumant sa parole, la poésie kunertienne ne fait pas pour autant l'apologie d'une régression sur des positions d'un autre âge. Nous avons souligné en ce sens que la dégradation fréquente des motifs mythologiques, leur traitement humoristique, ironique ou grotesque, enfin leur ancrage quasi systématique dans le réel contredisent cette interprétation.

La résistance intellectuelle qui se lit dans le travail kunertien sur les mythes se place sous le signe de l'ouverture de l'œuvre. Cette ouverture revêt des modalités multiples : jeu transtextuel, prise en compte de l'inconscient et du monde des pulsions, rejet de la dichotomie entre raison et irrationnel, entre nature et civilisation, comme nous le montre la défense de la pensée prélogique, enfin rejet de toute forme d'oppression dogmatique. Par leur essence profondément alogique, admettant la contradiction, et protéiforme, les mythes constituent un moyen privilégié pour donner corps à la résistance kunertienne, elle-même fondée sur un paradoxe : celui de la volonté de protéger le poème de toute revendication idéologique tout en l'élevant au rang de gardien d'un espoir utopique en une possible amélioration du monde.

La fonction des mythes dans l'œuvre poétique de Sarah Kirsch se révèle plus complexe. Trois grandes périodes se dessinent à travers le rapport au mythe : celle de la libération du sémiotique jusqu'au recueil *Zaubersprüche*, puis de la déconstruction des idéologies politiques et de l'affirmation d'un scepticisme historique et religieux à partir d'*Erdreich*, enfin celle de l'auto-exclusion de la communauté humaine avec *Schneewärme*, avec l'apparition

d'un style mêlant éléments baroques et fantastiques. Parallèlement, chaque étape, et même chaque recueil, marque la progression d'une réflexion esthétique qui prend forme dans la confrontation avec d'autres courants littéraires ou auteurs. Les mythes se lisent alors comme le véritable creuset esthétique d'une œuvre ouverte où se rejoignent les influences les plus diverses : littérature antique, baroque, romantique, Biedermeier et moderne pour citer ses principales sources d'inspiration. Par ailleurs, il est intéressant de voir qu'au fil des recueils, les sources hypotextuelles deviennent de plus en plus difficiles à déterminer, les références aux mythes se font diffuses et allusives. L'effacement de la référence intertextuelle renforce encore le mouvement d'ouverture de l'œuvre en laissant au lecteur le choix de déterminer son degré d'implication dans la quête du sens des textes poétiques. Il peut ainsi décider de rester à la surface du texte ou d'y descendre tel un spéléologue pour en dégager les diverses couches sémantiques.

Nous avons insisté sur le fait que cette ouverture de l'œuvre n'aboutit pas à un éparpillement postmoderne car Sarah Kirsch plie les influences qu'elle accueille à ses propres lois poétologiques. De la même manière, si l'on constate effectivement l'éclatement des mythes en myèmes et leur dispersion dans le texte, on ne peut pas parler pour autant d'esthétique du collage dans les recueils qui nous préoccupent. Au mouvement de fragmentation succède toujours un mouvement de recombinaison signifiante qui aboutit à la création d'une nouvelle image rassemblant les éléments épars. Le traitement des mythes procède en cela d'une esthétique du kaléidoscope, d'une démarche associative. Se dévoile derrière ce procédé une vision unifiée du réel qui se fonde sur le concept de réseau. Le poème « Die Erinnerung », nous l'avons vu, montre l'importance de ce concept à la fois poétologique et philosophique : non seulement l'œuvre garde la trace des textes passés, mais elle met également en perspective l'actualité de l'époque en la reliant d'un côté à la nature archaïque immuable des temps immémoriaux et, de l'autre, à la vision d'un futur apocalyptique définitif, sans rédemption possible. La vision globalisante du monde se traduit aussi comme chez Kunert par la présence d'une pensée animiste, principalement développée dans *Zaubersprüche*, *Katzenleben* et *Schneewärme*, qui vise la réconciliation de l'homme et de la nature par le rétablissement de la légitimité de la pensée irrationnelle. Celle-ci se manifeste à travers la communication avec les forces divinisées de la nature ou le recours à la métamorphose identificatoire.

Si l'on observe les mythes à l'aune de la théorie kristévienne du langage poétique, on peut également définir plusieurs temps forts. Dans les recueils *Landaufenthalt* et surtout *Zaubersprüche*, on remarque une adhésion aux mythes en tant que puissance libératrice du sémiotique, autrement dit des forces de l'inconscient, de l'imaginaire et des pulsions corporelles, sans qu'il y ait toutefois de basculement dans l'anarchie. Cette approche évolue avec l'installation en RFA qui entraîne la disparition relative des contraintes du théique pesant sur l'individu. Les mythes, qui sont jusqu'à *Zaubersprüche* les alliés du sémiotique, deviennent avec *Erdreich* le lieu de cristallisation de la tension entre sémiotique et théique. Ainsi, ils reflètent l'oscillation constante entre ordre et désordre d'où va surgir l'élan poétique créateur. Nous avons voulu montrer cette évolution dans l'étude de l'artificialité exhibée du texte, dans l'importance du phénomène de composition, qui entre en opposition avec le flux apparemment désordonné du discours poétique, que l'on observe notamment dans les textes de type apocalyptique. Dans le même sens, les motifs mythologiques sont à la fois porteurs de la loi théique, comme on le voit dans « Reisezehrung 1 », ou du dogmatisme idéologique, par exemple celui du nazisme dans « Erdreich », et de la liberté sémiotique du monde de l'imaginaire poétique, que symbolise la projection de la poétesse dans la figure du chat. Enfin, le recueil *Schneewärme* marque une dernière rupture avec le retour des mythes dans la sphère du sémiotique, c'est-à-dire dans la nature sauvage qui entre en opposition

avec la civilisation destructrice et mortifère. Après ce retour aux positions défendues dans *Zaubersprüche*, le matériau mythologique antique et biblique perd de son importance au profit d'autres sources d'inspiration, comme s'il n'était plus capable de soutenir le processus de régénération poétique accompagnant la naissance de chaque recueil.

L'œuvre de Uwe Kolbe, enfin, joue un rôle essentiel dans notre réflexion dans la mesure où elle nous ouvre le champ de la création poétique est-allemande de la fin des années soixante-dix et des années quatre-vingt du point de vue de la jeune génération d'écrivains nés en RDA. Son approche des mythes diffère de celle des ses aînés par la radicalisation de la distanciation d'avec le matériau mythologique. Nombreuses sont les manifestations de cette évolution : raréfaction des motifs mythologiques, réduction des mythes à des noms propres et absence de mythèmes, disparition de l'épaisseur intertextuelle, relativisation de l'individualité des mythes par leur accumulation dans des chaînes de noms mythologiques, et même négation aux accents nihilistes de l'intérêt du mythe, enfin basculement dans l'abstraction. Nous avons proposé d'appeler l'état extrême de quasi disparition du mythe son « degré zéro ». Celui-ci n'est pas l'apanage de l'écriture kolbienne, on le trouve également dans certains textes de Sarah Kirsch comme « Die Rückkehr ». On peut parler cette fois d'une esthétique postmoderne de dissolution des mythes, mais en soulignant qu'il s'agit d'une postmodernité particulière, redéfinie par l'importance du contexte politique dans lequel elle s'inscrit. Ainsi, la tendance à la désintégration des mythes signale l'isolement culturel, le dépérissement intellectuel auxquels condamne la vie en système clos. D'autres caractéristiques rattachent l'écriture kolbienne à la postmodernité : l'imitation du *stream of consciousness* qui met en scène l'écoulement de la pensée sans qu'il y ait de progression logique, l'absence d'alternance métrique des vers libres, la prédominance de l'accumulation et de l'apposition, le rejet de l'idéologie et de l'utopie politiques, enfin le discours apocalyptique sur un monde mourant.

En même temps, certaines problématiques abordées par les poèmes rappellent les questionnements propres à l'avènement de la modernité poétique au cours du XIXe siècle, notamment l'emploi de l'hermétisme et la constatation d'un langage poétique en crise. L'écriture hermétique chez Kolbe ne procède pas d'une conception postmoderne en ce qu'il ne reflète pas la difficulté de saisir un monde fragmenté dont le sens se dérobe. Elle prend un tout autre sens dans le contexte est-allemand dans la mesure où elle a pour ambition de redonner de la profondeur et du mystère à une réalité vécue comme unidimensionnelle. Elle permet de saisir l'ennui abyssal ressenti par une génération coupée du monde extérieur, qui n'a jamais rien connu d'autre que le système autoritaire dans lequel elle est née. L'appartenance au système est dès lors vécue comme une fatalité, non comme un choix, ce qui explique en partie que les jeunes écrivains est-allemands ne vont pas s'impliquer comme leurs aînés dans des débats publics pour défendre leur conception du socialisme mais se détourner justement de la sphère institutionnelle. Par ailleurs, la volonté kolbienne de chercher un langage pur non souillé par l'idéologie, établissant une distinction entre langage de communication et langage poétique, rappelle les interrogations mallarméennes sur la quête d'un langage poétique pur, absolu, débarrassé de sa gongole prosaïque.

Comme on a pu l'observer chez Kunert et chez Kirsch, les mythes permettent chez Kolbe également l'expression de la liberté sémiotique qui se heurte à la rigidité des lois du théorique. La violence, la trivialité, la sexualité et l'hédonisme en sont les formes principales. L'utilisation des mythes montre clairement que la confrontation avec l'idéologie déserte le champ du théorique et même que, l'idéologie étant démontrée comme régressive, alogique, non théorique finalement, la confrontation disparaît presque pour céder la place à un mépris narquois envers les institutions qui leur nie toute légitimité. Dès lors, le risque

de l'isolement, de l'exclusion sociale auquel conduit le repli dans le sémiotique guette. Mais l'hésitation entre nihilisme et hégélianisme que nous avons soulignée chez Kolbe révèle que le questionnement persiste malgré la tentation de trouver refuge en-dehors de la sphère publique. On remarque à ce titre l'intellectualisation des mythes dans leur soutien de réflexions poétologiques et philosophiques, que l'on trouvait de manière moins accentuée chez Kunert. Les mythes sont vidés de leur dimension narrative ; bien plus que chez les deux autres auteurs, ils fonctionnent comme des déclencheurs du processus cognitif. Ainsi, ils se trouvent mis en rapport avec les problématiques philosophiques de la connaissance hégélienne, de l'absurde (Sisyphé), de la fonction et de la légitimité des religions (Dieu, Christ) et de l'utopie (Tantale). Ainsi, il n'y a pas dans l'œuvre de Kolbe d'adhésion animiste aux mythes, le regard posé sur ces derniers est celui du désenchantement post-mythologique. Le rapport aux mythes s'avère donc médiatisé, intellectualisé et soumis au travail de la raison, de la réflexion de la conscience.

Par conséquent, la tentation anarchique qui sous-tend le texte poétique est constamment remise en question car vue comme stérile. Le texte kolbien présente le basculement dans le désordre comme la conséquence malheureuse de l'absurdité de l'ordre. La société hyper-répressive de RDA avec ses lois ressenties comme absurdes produit un monde insensé dénoncé comme erreur historique. L'anarchie n'est pas une solution révolutionnaire au non-sens, elle est déterminée par le système lui-même. En cela, elle révèle la tendance autodestructrice du régime est-allemand dont les structures thétiqes substituent l'idéologie au sens. En effet, le faux-ordre thétiqes étant dévoilé comme absurde, chaotique, et ne laissant d'autre possibilité au résistant que de recourir au désordre pour combattre cette absurdité, le système se retourne contre lui-même. Aussi, l'état réel de désordre anarchique résultant de l'hyper-répression se dévoile comme une aporie historique, comme le souligne la tendance des textes kolbiens au nihilisme. Le désordre est vécu comme une contrainte car, tout en s'opposant au faux-ordre thétiqes, il ne propose d'alternative que le néant. Les mythes reflètent ce processus autodestructeur car, en subissant différentes pressions annihilatrices, ils signalent l'interruption de la continuité de la tradition culturelle dans l'Histoire dont Uwe Kolbe désespère de trouver des signes, comme il le dit dans sa lettre à Lothar Walsdorf. Sans cesse, les poèmes témoignent du regret du dépérissement de la réflexion et de la progression du néant.

6.2. Évolution diachronique du traitement des mythes dans la poésie de RDA : de l'ouverture moderne à l'aporie de l'isolement

Après ce résumé des positions de chacun de nos auteurs, nous souhaitons élargir notre cadre de discussion à l'ensemble de la poésie de RDA. Cette tâche se révèle à nouveau difficile étant donné que l'on peut facilement basculer vers des raccourcis réducteurs. Néanmoins, au cours de nos travaux, nous avons veillé à compléter nos lectures de Kunert, Kirsch et Kolbe par d'autres auteurs comme Erich Arendt, Peter Huchel, Wolf Biermann, Volker Braun, Karl Mickel, Uwe Grüning, Kurt Bartsch, Ulrich Schacht, pour n'en citer que quelques-uns, afin de permettre une mise en perspective finale.

À travers l'analyse de nos trois auteurs principaux, nous pouvons relever une évolution du traitement des mythes dans la poésie de RDA. Il est important de souligner au préalable

que les trois approches ne marquent pas trois étapes précises de cette évolution, dans le sens où elles se recoupent sur de nombreux points. C'est par exemple le cas au niveau des mythes comme expression de la libération du sémiotique ou de la fragmentation du matériau mythologique.

Nous pouvons cependant tracer des grandes lignes de progression, valables selon nous pour l'ensemble de la poésie est-allemande, qui mettent en évidence l'importance de la rupture apportée par les années quatre-vingt. D'abord, le recours au mythe permet, au cours des années soixante et soixante-dix, l'entrée de la poésie est-allemande dans la modernité littéraire qui s'oppose aux préceptes de l'esthétique du réalisme socialiste. La modernité poétique se lit dans l'ouverture aux théories freudiennes et marcusiennes, notamment celles de l'inconscient et de l'affirmation du principe de plaisir, dans la réhabilitation de la pensée irrationnelle face à la domination du positivisme après 1945, dans la conception d'une transtextualité mettant l'œuvre au cœur d'un réseau, dans la dispersion des mythes en myèmes, dans le recours à l'hermétisme, par exemple chez Erich Arendt, enfin dans la désacralisation extrême des mythes.

Dans les années quatre-vingt, le matériau mythologique, qui a connu un épanouissement spectaculaire au cours des deux décennies précédentes, disparaît de manière brutale chez les jeunes auteurs. Dans ses rares occurrences, il est soumis à des procédés destructeurs, comme la tendance à l'abstraction chez Ulrich Schacht, qui aboutissent, dans leur manifestation extrême, au stade du « degré zéro » du mythe, proche de l'annihilation totale. Cette fragmentation porte les traits de l'esthétique postmoderne, mais rapportée au contexte particulier de l'Allemagne de l'Est, et témoigne de l'isolement culturel et intellectuel qu'impose la vie en RDA.

En outre, on remarque deux mouvements d'ouverture et de fermeture au niveau de la dimension intertextuelle. Les jeux intertextuels et intratextuels signalent d'abord l'ouverture des œuvres poétiques sur l'ensemble de la littérature dans une perspective de dialogue ainsi qu'une volonté d'intégrer le lecteur dans le processus de déchiffrement du texte. L'aspect du plaisir de la lecture prend une place importante chez les poètes de RDA, d'où le surgissement du moi réel du poète lors de clins d'œil au lecteur ou dans le maniement de l'humour et de l'ironie, qui présupposent la connivence et l'engagement du destinataire des textes. On peut y lire entre autres l'influence de la vision du travail poétique comme œuvre collégiale, aspect propre à la RDA, qui considère que l'art est le fruit d'une confrontation constante avec l'environnement, à commencer par celle avec les collègues écrivains. On sait ainsi l'importance des séances de travail amicales pour les membres de l'École saxonne, que traduit fort bien le poème « Reizezehrung 7 » de Sarah Kirsch. En ce sens se dessine à travers la réception des mythes la conception d'une mémoire de la littérature comme « bibliothèque », qui conserve précieusement la trace de toute œuvre et n'effectue pas de hiérarchisation, contrairement à ce que fait la « mémoire du temple », officielle, qui canonise ou dévalorise en fonction de critères idéologiques⁵⁷². Dans les années quatre-vingt, la systématisation de l'exhibition des références intertextuelles dans le texte et le collage de myèmes disparates mettent en valeur le caractère hétérogène de myèmes réduits parfois à des îlots textuels. Par ailleurs, l'aspect dilué de l'intertextualité mythologique, qui peut englober l'ensemble des variantes d'un mythe, vu auparavant comme le signe d'une plus grande liberté d'interprétation laissée au lecteur, soutient maintenant la progression vers l'obscurcissement du sens. Toutes ces techniques visent à décontenancer le lecteur qui peut avoir parfois l'impression que le texte se referme sur lui-

⁵⁷² Nous avons eu l'occasion de présenter ces concepts issus des travaux de Jan et Aleida Assman au point 1.4.1.2. de notre première partie. (Voir note 97).

même. L'isolement et l'incertitude dominant dans cette vision pessimiste, qui, au-delà de la problématique intertextuelle, reflète la difficulté de communiquer dans un monde régi par le non-sens, que ce soit celui de la RDA ou celui de la civilisation occidentale en général.

Dans notre première partie, nous avons montré le rapport schizophrène des instances décisionnelles littéraires et politiques aux mythes. Tolérés à la condition de soutenir les structures thétiques du système, par exemple dans leur faculté à créer des modèles héroïques, ils sont objets de mépris lorsqu'ils sont suspectés de dévoiement idéologique. Or, l'esthétique est-allemande du mythe qui se dessine à travers les trois œuvres étudiées, si diverses soient-elles, démontre que les cadres de RDA avaient toutes les raisons de s'en méfier ! En effet, cette esthétique repose sur la tension fondamentale entre contrainte oppressante et pulsion libératrice, que la théorie kristévienne du langage nous a permis de définir au travers des concepts du sémiotique et du thétique. Le mythe dispose d'une position privilégiée en ce qu'il plonge ses racines dans l'inconscient de la communauté humaine pour s'épanouir dans la civilisation en tant que langage, mode d'expression. En lui se croisent donc le sémiotique et le thétique, ce qui en fait un outil incontournable pour mettre en perspective la tension entre liberté individuelle et loi sur laquelle se fonde la civilisation.

Au cours des quatre décennies d'existence de la RDA, la tension entre l'ordre et le désordre évolue. Jusqu'au milieu des années quatre-vingt, Kunert et Kirsch, dans le traitement des mythes, affirment l'importance de ces deux pôles dans la création artistique et se rejoignent dans leur défense d'une appréhension animiste du monde, fondée sur la fusion du rationnel et de l'irrationnel. Mais le dernier recueil de Sarah Kirsch, *Schneewärme*, et les textes de Kolbe mettent en évidence un détachement des structures thétiques de la civilisation postindustrielle en général pour la première, est-allemande pour le second. Si ce détachement s'exprime suivant des modalités différentes chez l'un et l'autre, on peut néanmoins en conclure que les mythes montrent l'impasse dans laquelle se trouve la civilisation postindustrielle perçue comme arbitraire et anarchique dans son hyper-répression de l'individu. Pour simplifier, la civilisation est considérée comme autodestructrice en ce qu'elle contraint l'individu soit à l'auto-exclusion, comme chez Kirsch, soit à la négation même des institutions, elle-même dénoncée comme une aporie, comme chez Kolbe. Les mythes nous permettent donc de voir dans la poésie est-allemande la progression jusqu'en 1989 d'un pessimisme historique annonçant l'échec de la civilisation postindustrielle.

6.3. Mythes et « esthétique de la résistance »

L'étude de la fonction des mythes dans la poésie de RDA nous a donc permis de constater le caractère fondamental de la tension entre ordre et liberté, variée à l'infini sous la forme d'oppositions binaires entre loi et liberté pulsionnelle, entre contrainte et autonomie, entre civilisation et nature, entre réseau et isolement, entre rationnel et irrationnel, entre système et anarchie etc. Ainsi, l'esthétique est-allemande du mythe est celle d'une « esthétique de la résistance⁵⁷³ », qui ne voit dans le constat final de l'abolition du thétique qu'une aporie.

Alors que Julia Kristeva propose de voir la résurgence du sémiotique dans le thétique comme l'essence de la force révolutionnaire du langage, nous parlerions plutôt d'une force

⁵⁷³ Nous empruntons cette formule au titre du roman de Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, qui retrace l'engagement de la classe ouvrière dans la lutte antifasciste sous le régime nazi. Hercule, travailleur mythique, y apparaît en tant que symbole de cette classe, qui a la responsabilité de dépasser par la résistance l'échec de l'Histoire qu'est le nazisme.

de résistance à l'oppression dogmatique. En effet, le concept de révolution est, selon nous, problématique en ce qu'il présuppose le renversement d'un régime, soit pour lui en substituer un autre, soit pour aboutir à un état anarchique. Or, nos trois auteurs s'arrêtent au stade du constat d'un monde à l'envers sans proposer pour autant un modèle à suivre pour sortir de l'impasse historique. Leur répugnance face à une poésie activiste, militante et leur dégoût pour l'utopie politique découlent des circonstances particulières du système dans lequel ils ont évolué. Une poésie révolutionnaire, si tant est qu'elle puisse exister, la révolution étant par essence matérielle et dépendante des forces historiques, implique une vision progressiste de l'Histoire que Kunert, Kirsch et Kolbe ne peuvent que rejeter au vu de l'échec de la révolution socialiste.

Ainsi, on comprend mieux pourquoi de nombreux critiques ouest-allemands dans les années quatre-vingt ont dénoncé les positions de Kunert comme régressives. Il y a là l'expression d'un malentendu fondamental entre deux conceptions tributaires des idéologies de chaque front en présence. En RFA, à cette époque, la solidité apparente du système capitaliste entraîne une conception optimiste de l'évolution historique, et les voix minoritaires qui la remettent en cause en défendant une vision apocalyptique de la marche de l'Histoire sont taxées de dogmatisme millénariste. Le scepticisme est dès lors dénoncé comme position conservatrice voire régressive en tant qu'obstacle à la progression de l'humanité. Du point de vue d'un auteur est-allemand, le scepticisme révèle au contraire un positionnement antidogmatique, paradoxalement progressiste, par son refus de considérer l'état actuel du système comme acquis et par sa volonté de le réformer. Pour les écrivains est-allemands, la projection dans le futur n'est possible qu'à la condition de constater la décadence et l'échec de la civilisation postindustrielle dans laquelle prévalent des rapports de force violents et donc régressifs, tandis que pour une grande partie des Allemands de l'Ouest, la civilisation postindustrielle et son système démocratique garantissent au contraire la protection du citoyen contre les rapports de force arbitraires et doivent donc être défendus en tant que tels.

La poésie de la résistance par le mythe est profondément antidogmatique. En cela elle récuse une poésie révolutionnaire qui est soit panégyrique en tant que soutien de la révolution socialiste, soit pragmatique car tournée vers l'action dissidente, ce qui implique aussi l'imposition idéologique d'un nouvel ordre. Les auteurs critiques, aussi divers que soit leur positionnement face au socialisme, s'entendent pour rejeter le caractère dogmatique de l'idéologie, lui préférant la réflexion constructive ou destructive, que l'on pourrait qualifier de véritable pensée dialectique car admettant la critique, contrairement à la prétendue dialectique sur laquelle le régime est-allemand dit se fonder, qui ne permet la critique que dans un cadre déterminé. Or, le mode d'expression qu'est le mythe se révèle un outil privilégié de la pensée dialectique en ce qu'il symbolise l'altérité face au rationalisme prôné par le discours officiel. En effet, comment se connaître et se construire dans l'univocité idéologique, si l'on a que soi comme modèle ? En passant par le mythe, la pensée critique s'ouvre à un autre mode de pensée, irrationnel⁵⁷⁴, totalisant, touchant à l'inconscient, et cette confrontation permet la mise en perspective de la pensée dominante. Les mythes favorisent ainsi la réflexion de la civilisation est-allemande sur elle-même et traduisent une attitude d'ouverture et de curiosité intellectuelles. Le fait d'élever les mythes au rang d'outil au service du processus cognitif au même titre que la raison n'est pas anodin. Le traitement des motifs mythologiques dans la poésie est-allemande démonte

⁵⁷⁴ Nous employons le terme d'« irrationnel » à défaut d'en avoir un plus adapté pour désigner la logique propre au mythe, que Jean-Pierre Vernant expose comme ambiguë, équivoque. (Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1974, p. 250.) Le problème de l'opposition entre *logos* et mythe fait l'objet d'un développement au point 1.3.1. de notre première partie.

le cliché de l'antithèse entre raison et irrationnel en faisant du discours mythologique un instrument au service de la raison et de la connaissance, ce que Kunert exprime dans ce qu'il désigne comme la conscience prélogique du poème. Bien sûr, les auteurs insistent sur la dimension irrationnelle du discours mythologique dans la mesure où le terrain du rationnel est déjà fort occupé par les instances officielles. Mais, comme nous l'avons vu à de nombreuses reprises, les mythes déclenchent des processus de dévoilement idéologique et de connaissance de soi qui, finalement, enrichissent le travail de la raison en y introduisant la complexité d'une pensée contradictoire, diffuse, plurivoque et polysémique. Finalement, les mythes, en indiquant constamment à la raison ses limites, en la poussant à se remettre en cause en opposant au dogme de la certitude et de la clarté le principe de l'incertitude, se révèlent des outils nécessaires à la progression de la raison.

Nos recherches nous ont amenée à constater que le traitement des motifs mythologiques porte des caractéristiques de la modernité et de la postmodernité poétiques, pour cette dernière plus particulièrement dans les années quatre-vingt, lorsque l'utopie socialiste est définitivement abandonnée. En fait, le concept de postmodernité pose de nombreux problèmes définitoires et conceptuels. Au-delà des différentes acceptions du terme suivant les disciplines considérées, il paraît bien plus adapté à rendre compte de l'évolution du genre romanesque après la Seconde Guerre mondiale avec des concepts tels que l'éclatement polyphonique du sujet ou l'esthétique de la rupture, de l'hétérogénéité qui entrent en contradiction avec la loi de la linéarité de l'évolution dramatique. En effet, ces traits sont déjà associés à la modernité poétique telle qu'elle se développe au XIXe siècle dans la poésie baudelairienne, puis rimbaldienne et mallarméenne. L'éclatement du je poétique, la désarticulation de la syntaxe, le caractère spéculaire d'une écriture qui se met en scène et réfléchit sur elle-même sont intrinsèques à la poésie moderne. Aussi le concept de postmodernité doit-il être manipulé avec précaution, encore plus lorsque l'on traite de poésie. C'est pourquoi nous n'avons parlé de proximité avec l'esthétique postmoderne qu'au niveau du contenu des textes, notamment dans le développement d'un discours apocalyptique, dans la méfiance vis-à-vis des institutions et dans le rejet de l'utopie politique, historique ou eschatologique. Concernant l'éclatement des mythes en myèmes, nous ne l'avons considéré comme postmoderne qu'à partir du moment où il est conjugué à d'autres procédés marquant l'hétérogénéité et que ceux-ci sont systématisés. Malgré nos réticences, nous pensons que la réflexion sur la dimension postmoderne du traitement des motifs mythologiques dans la poésie de RDA n'est pas inutile, car elle nous permet d'en constater la spécificité.

En effet, nous pensons que la postmodernité de la poésie est-allemande est une postmodernité contrainte. Nous l'avons suggéré à plusieurs reprises sans nous y attarder. Il apparaît que la postmodernité disons occidentale voit le désordre de manière positive comme expression de la multiplicité, de la prolifération, d'une « plénitude dans le débordement⁵⁷⁵ ». Ainsi, Raoul Schrott propose une définition éclairante de la postmodernité dans son roman *Tristan da Cunha* lorsqu'il fait dire à son personnage Mark Thomsen, philatéliste qui cherche à découvrir le monde à partir des timbres-poste :

Il est étonnant de voir quelle image englobante du monde on obtient rien qu'en suivant la trace d'une chose aussi contingente et limitée en apparence, en remontant dans son passé et en explorant une à une ses ramifications. L'Histoire n'est pas continue, au contraire, elle est constituée d'une énorme quantité de détails inconciliables, de fragments de mosaïques de toutes les couleurs, qu'on ne peut pas assembler en une seule image, mais qui s'agencent en de

⁵⁷⁵ Steven Connor, « Postmodernism and literature », in : *Postmodernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 69.

nombreuses mosaïques possibles, que l'on ne peut toutefois jamais achever complètement, car mes timbres ne sont rien d'autre que cela...⁵⁷⁶

La postmodernité représente le monde avec la certitude de ne pouvoir qu'échouer dans cette tâche, elle se laisse en quelque sorte envahir par l'incommensurabilité du monde et abandonne quasiment toute prétention cognitive. Paradoxalement, l'esthétique postmoderne est-allemande du mythe qui se profile à travers notre étude se signale par le rejet du désordre comme aporie sociale. Nous l'avons vu chez Kirsch et chez Kolbe qui considèrent le repli dans le sémiotique comme intenable à long terme et chez Kunert qui traduit par l'hétérogénéité formelle la désarticulation mortifère du monde. Si tous les trois voient dans le mythe une alternative salutaire lorsqu'il vient en appui de la raison, ils le rejettent comme régressif s'il n'accompagne pas une réflexion de la civilisation sur elle-même. Le paradoxe consiste dans le fait que ce sont les auteurs qui ont eu le plus à souffrir des excès de la sphère thétique qui récusent la solution de la révolution anarchique, affirment la nécessité de croire qu'il est possible de dire le monde et insistent sur le fait qu'il ne faut pas se contenter du sentiment que la compréhension du monde nous est impossible. La poésie du mythe est-allemande fait état de la quête renouvelée du sens du monde et de la nécessité de l'engagement citoyen, l'esthétique postmoderne devenant en fin de compte le signe d'une régression morale vers l'individualisme et vers un hédonisme stérile.

6.4. L'échec final du mythe

Il faut maintenant revenir sur le phénomène de la disparition des mythes de la poésie est-allemande des années quatre-vingt, phénomène qui ne concerne pas les trois auteurs que nous avons étudiés. Plusieurs facteurs nous semblent entrer en ligne de compte pour expliquer cet échec final. On peut d'abord penser que la surreprésentation des motifs mythologiques dans les années soixante et soixante-dix entraîne à terme un mouvement de banalisation et d'essoufflement qui ne leur permet plus de jouer le rôle de déclencheur de la création. Auparavant porteurs d'une altérité salvatrice, ils appartiennent aux yeux des jeunes auteurs à une tradition culturelle qui est en proie à la perte de sens en RDA. Nous avons vu à travers Uwe Kolbe qu'il ne s'agit pas d'un manque de culture classique dans la formation de ces jeunes artistes, mais d'un rejet délibéré soulignant l'impasse culturelle dans laquelle se trouve l'Allemagne de l'Est. Nous pensons également que les mythes sont vus comme les gardiens d'une étincelle utopique dans un monde absurde. C'est sans doute pour cette raison que nombre de jeunes auteurs est-allemands se détournent d'eux, dans la mesure où ils sont porteurs de l'utopie d'un monde intelligible. L'échec du mythe signifierait alors la victoire du pessimisme historique et du repli sur soi.

Dans les années quatre-vingt, la vision utopique que certains rattachent aux mythes n'est plus possible pour la plus grande partie des écrivains ni en RDA ni en RFA, alors que croissent les tensions autour de la question écologique, de la menace nucléaire et de

⁵⁷⁶ Raoul Schrott, *Tristan da Cunha: oder die Hälfte der Welt*, München, Wien, Hanser Verlag, 2003, p. 92. « Es ist erstaunlich, welch umfassendes Bild der Welt man erhält, geht man bloß etwas so Zufälliges und scheinbar Eingeschränktem nach, verfolgt es in der Zeit zurück und spürt einzelnen Verästelungen hinterher. Die Geschichte ist nicht kontinuierlich, nein, sie besteht aus einer Unmenge unversöhnlicher Details, bunter Mosaiksteine, die sich nicht zu einem einzigen Bild zusammensetzen lassen, sondern zu vielen möglichen, niemals jedoch ganz vollendbaren Mosaiken, denn nichts anderes sind meine Marken... ».

la montée du chômage, du moins dans le bloc de l'Ouest. L'adhésion aux mythes en tant qu'adhésion à l'utopie n'est plus une option envisageable pour les jeunes auteurs, tandis que leur manipulation achoppe également. Si les mythes pouvaient encore soutenir le réalisme réactif de Kunert, ils sont considérés, par les plus jeunes, comme des objets prédéterminés de la culture en ce qu'ils renvoient à une continuité de la création artistique, et sont donc incapables de retranscrire leur vision du monde. Rappelons également que c'est dans cette dernière décennie d'existence de la RDA qu'est dévoilée l'inanité des mythes politiques sur lesquels elle s'est fondée. Raina Zimmering explique l'échec de ces constructions narratives mythiques par le fait qu'à partir de la venue au pouvoir de Honecker, on accepte des valeurs que les mythes politiques originels rejetaient comme funestes et traîtresses. Elle prend l'exemple de l'ouverture positive dans les années soixante-dix aux personnages de Frédéric II et de Bismarck, alors qu'au début de la RDA on voyait dans l'État prussien une première étape du fascisme. Étant donné le statut de dogme donné à ces mythes politiques, ceux-ci ne peuvent survivre à l'introduction de contradictions fondamentales et laissent place à « une sorte d'espace démythifié⁵⁷⁷ » à leur disparition dans les années quatre-vingt. Nous pensons qu'il y a là un effet de contamination qui entraîne un déficit de confiance dans le mythe, dont la potentialité dogmatique inquiète à nouveau.

L'aspect paradoxal du mythe, qui fait sa richesse, en est aussi une limite. Nous avons vu au début de nos travaux qu'il pouvait à la fois soutenir le discours dogmatique dans les États totalitaires et en être l'ennemi acharné lorsqu'il est utilisé par les résistants. Il contraint donc ses utilisateurs à une prise de position, ce qui nous fait dire qu'il n'existe pas d'écriture neutre, objective, quand on l'emploie. Soit il demande l'adhésion du poète à son contenu utopique, que nous lisons dans sa volonté d'appréhension totalisante du monde, soit il appelle à sa manipulation voire à sa destruction. Dans les deux cas, nous aboutissons à une impasse dans les années quatre-vingt. Chez Kolbe, nous avons observé que la destruction des mythes achoppe sur cette parcelle d'utopie que constitue le nom mythologique même, garant d'une vision continue de l'Histoire, qui n'est plus défendable pour les autres jeunes auteurs. En ce qui concerne les aînés, le problème se pose de façon plus complexe. Nous avons souligné la valeur utopique des mythes dans la conception prélogique du monde chez Günter Kunert et dans l'esthétique du kaléidoscope chez Sarah Kirsch, qui postulent toutes deux la signifiante du monde. Or, ces deux positions débouchent également sur une aporie, cette fois à la fin des années quatre-vingt. Chez Kirsch, le constat de l'auto-exclusion de la communauté humaine va être dépassé grâce à l'ouverture à d'autres sources d'inspiration, nordique et asiatique. Chez Kunert, si les mythes restent présents dans les recueils les plus récents, on assiste selon nous à un ressassement thématique et à un mouvement croissant d'isolement du je poétique qui s'élève au rang de prophète de la fin des temps. On pourrait émettre l'hypothèse qu'à partir d'un certain point, le mythe se retourne contre son auteur. Ainsi, quand on l'utilise de manière respectueuse, on risque, à l'ère post-mythologique, de verser dans le kitsch, ce que l'on observe chez Johannes Becher ou dans l'art épigonal de la poésie ouvrière des années vingt. Lorsqu'on le manipule, on risque d'être piégé par sa propension à se démultiplier à l'infini, ce qui finit par entraîner un phénomène de répétition et de tarissement du processus créatif.

Bref, il semble qu'au moment de la chute du régime est-allemand le mythe se trouve dans une impasse créatrice qui signale les difficultés d'une résistance intellectuelle dans une civilisation perçue de plus en plus comme antagoniste.

⁵⁷⁷ Raina Zimmering, *Mythen in der Politik der DDR : Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen*, Opladen, leske + budrich, 2000, p. 359.

6.5. Remarques sur les mythes dans la poésie des pays germaniques

L'altérité que propose le discours mythologique n'a pas seulement séduit les auteurs est-allemands. À ce niveau, on peut parler d'une convergence de la poésie est-allemande et des poésies de langue germanique, avant tout autrichienne, en ce qui concerne la fonction de révélateur idéologique joué par les mythes antiques et bibliques. Nous remarquons la prégnance de la fonction révélatrice des mythes dans le processus de reconnaissance de la culpabilité face au nazisme, qui s'oppose après guerre au mouvement de refoulement général. La « Todesfuge » de Paul Celan, qui met en opposition la figure faustienne de la blonde Margarete à celle de l'aimée Sulamith du *Cantique des cantiques* en est un exemple. La poésie de la poétesse autrichienne Ingeborg Bachmann, si elle varie plus volontiers des éléments de contes populaires, s'inscrit également dans cette problématique. Citons un extrait du poème « Früher Mittag » qui souligne la fonction antidogmatique des mythes :

Schon ist Mittag, in der Asche krümmt sich das Eisen, auf den Dorn ist die Fahne gehißt, und auf den Felsen uralten Traums bleibt fortan der Adler geschmiedet⁵⁷⁸

Les éléments du fer, de l'épine et du drapeau, qui associent la guerre, le nationalisme à la douleur, suggèrent la course au réarmement dans le contexte de l'établissement d'une nouvelle concurrence internationale par le conflit de la guerre froide, alors que fait rage la guerre de Corée. Ingeborg Bachmann souligne la dangerosité du nouvel engagement du régime ouest-allemand dans ce conflit, alors que les « bourreaux d'hier », peu inquiétés par un processus de dénazification hésitant, vident le « gobelet en or » de la résurrection économique, certes encore balbutiante, du pays. À l'époque où l'Allemagne et l'Autriche reprennent lentement pied sur la scène internationale, la poétesse avertit ses concitoyens du danger qu'il y a à faire table rase du passé, s'inscrivant en faux contre le dogme de « l'heure zéro » (*Stunde Null*) de la renaissance allemande. Par le procédé de la substitution, qui fait se tordre le fer dans les cendres au lieu de braises et cloue l'aigle, bourreau de Prométhée, sur le rocher du Titan, elle démontre l'inversion angoissante d'un monde où la guerre à peine terminée engendre une nouvelle guerre. En clouant l'instrument de Zeus au rocher, l'homme récuse son passé mythologique et se grise de sa toute-puissance sur les Dieux, devenant à son tour bourreau. Ce qui dans le « Prométhée » de Goethe était synonyme d'une prise en main de son destin par l'homme, d'une reconnaissance de son autonomie et de sa valeur, devient chez Bachmann le signe d'une *hybris* mortifère enclenchée par le refus de tirer des leçons du passé.

Mais il faut souligner que les positions de Paul Celan, d'Ingeborg Bachmann et d'Ilse Aichinger, notamment au niveau de leur réinterprétation de la matière mythologique, font figure d'exception dans la poésie de la « table rase » d'après-guerre dont les poèmes « Latrine » et « Inventur » de Günter Eich sont emblématiques. Le recours aux motifs mythologiques n'est pas un trait distinctif de la poésie ouest-allemande d'après-guerre ; au contraire, il est bien plus soumis à un tabou plus ou moins consciemment exprimé. Sans doute faut-il y voir une conséquence de la divergence des expériences historiques. En Allemagne de l'Ouest, l'année 1945, appelée « année zéro », signale la volonté d'entrer dans une ère nouvelle, dont la condition *sine qua non* est, au niveau littéraire, la disparition totale des courants et thématiques prévalant sous le régime nazi ainsi que le détachement de courants plus anciens tels que le classicisme, qui ne satisfait pas aux exigences de réalisme

⁵⁷⁸ Ingeborg Bachmann, « Früher Mittag », *Werke*, vol. 1, München, R. Piper & Co. Verlag, 1993, p. 44-45, sixième strophe.

et de laconisme d'alors. En Autriche, où l'on parle plus volontiers de la défaite allemande, le recours à des motifs issus de la tradition culturelle est plus facile. Cette opposition, qui se fonde sur des conceptions fausses – Bachmann d'ailleurs ne souscrira jamais au mensonge de la non-culpabilité autrichienne –, a entraîné une interpénétration créatrice intéressante des poésies ouest-allemande et autrichienne que souligne Kurt Bartsch dans ses travaux sur Ingeborg Bachmann. Selon lui, la poésie de la « table rase » atténue la tendance à l'exubérance de la littérature autrichienne d'après-guerre, tandis que la poésie de Bachmann, d'Aichinger, à laquelle on peut rattacher celle de Celan agit à l'encontre de l'appauvrissement de la poésie ouest-allemande⁵⁷⁹. Il nous est impossible dans le cadre de nos recherches d'approfondir plus avant cet aspect, qui mériterait des travaux conséquents. Ce qu'il faut retenir, c'est que la poésie est-allemande et la poésie autrichienne d'après-guerre se rejoignent dans l'ouverture aux motifs mythologiques, même si le phénomène touche largement plus la première, alors que la poésie ouest-allemande rejette les mythes comme source d'inspiration valable dans le contexte d'une nécessaire dénazification de la littérature.

La situation évolue dans les années soixante pour la poésie ouest-allemande sans que le phénomène de recours aux mythes n'atteigne jamais les proportions qu'il prend en RDA. Dans la liste d'auteurs que citent Bernd Seidensticker et Peter Habermehl pour montrer que les mythes gardent une fonction importante dans la poésie contemporaine d'Allemagne de l'Ouest⁵⁸⁰, sur douze poètes, seuls cinq sont des poètes nés en Allemagne et restés en Allemagne sous le régime nazi (Günter Eich, Marie-Luise Kaschnitz, Karl Krolow, Ernst Meister et Peter Rühmkorf), les sept autres sont soit d'origine étrangère, soit ont vécu longtemps en exil sous le régime nazi, soit sont autrichiens (Cyrus Atabay, Rose Ausländer, Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Hilde Domin, Erich Fried, Ernst Jandl). Encore une fois, notre sujet ne nous a permis que d'effleurer la problématique d'une mise en perspective du traitement des mythes dans la poésie est-allemande avec celui qu'ils connaissent dans la poésie ouest-allemande. Il serait d'un grand intérêt de se pencher sur les modalités de la réinterprétation du matériau mythologique pour les cinq grands poètes cités par Seidensticker et Habermehl et de les comparer avec celles de la poésie est-allemande. Dans l'état actuel de nos recherches, il ne nous est possible que de poser l'hypothèse d'une relation entre le recours aux mythes et le rapport au nazisme. Dans cette perspective, une étude de la fonction des mythes chez l'auteur Karl Krolow, qui a soutenu le régime nazi, pourrait donner des résultats particulièrement passionnants. De notre point de vue, nous ne pouvons que nous contenter de souligner tout de même l'aspect minoritaire du phénomène de reprise des mythes dans la poésie des auteurs ouest-allemand, même si ceux-ci sont aussi célèbres que ceux susnommés, ce qui nous permet d'affirmer *a contrario* la spécificité est-allemande du phénomène⁵⁸¹, que nous avons interprété comme le signe d'une résistance antidogmatique aux abus d'une société hyper-répressive et plus généralement d'un engagement citoyen sur des problématiques actuelles.

⁵⁷⁹ Kurt Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart, Metzler, 1988, p. 52-53.

⁵⁸⁰ Bernd Seidensticker et Peter Habermehl, article « Deutschland », in : *Der neue Pauly : Enzyklopädie der Antike*, p. 826.

⁵⁸¹ Comme nous l'avons évoqué à la fin de notre partie sur l'état de la recherche, cette thèse est confortée par l'ouvrage de Bernd Seidensticker et Martin Vöhler qui propose un panorama de la réception des mythes dans la littérature contemporaine de langue allemande : sur seize auteurs étudiés, quatre sont autrichiens, quatre sont de RFA et huit de RDA. Cf. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (éd.), *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2002.

Conclusion

Nous avons vu se dessiner texte après texte une véritable réhabilitation du mythe dans la poésie est-allemande, alors que son asservissement par des idéologies totalitaires avait rendu son usage problématique au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. En effet, s'il continue à être utilisé dans les deux premières décennies d'existence de la RDA par le régime, il est vrai avec parcimonie, c'est uniquement dans sa fonction de soutien de ce que nous avons appelé les structures théâtrales. Le mythe est alors détourné pour devenir l'instrument d'un culte pseudo-religieux rendu aux icônes du marxisme, particulièrement à Marx, Lénine, Staline et Ulbricht. De la même manière, le mythe se voit convoqué dans le processus d'héroïsation de l'homme nouveau du socialisme. Ce nouvel être est censé incarner les valeurs et qualités d'une humanité harmonieuse, idéalisée, telle que l'avait imaginé l'art classique du XIXe. En dehors de ce champ d'application déterminé, les élites politiques et culturelles témoignent d'une méfiance et d'un mépris appuyés envers les mythes grecs et bibliques, ce qui nous a amenée à qualifier la position de ces instances comme schizophrène.

Du côté des poètes est-allemands, exception faite de ceux proches du pouvoir comme Kurt Barthel, Erich Weinert ou Johannes R. Becher, c'est clairement la conception brechtienne du rapport à la « tradition littéraire » qui s'impose à partir de la fin des années cinquante. Brecht milite en faveur d'une reprise dialectique de l'héritage culturel comme le prévoyaient Marx et Engels, fondée sur une rupture radicale avec l'ancien, qui ne se trouve pas nié pour autant, mais en partie rejeté, en partie transformé, soumis en somme à un regard critique. C'est ainsi que la poésie est-allemande procède à une distorsion impressionnante de la matière mythologique, phénomène unique par ses formes et son ampleur dans les pays de langue germanique. Les mythes sont soumis à des procédés violents d'inversion, de désacralisation grotesque, de pastiche, voire de négation, devenant ainsi des exutoires par où s'épanche la créativité des poètes, mise à mal par les diverses pressions politiques et culturelles qu'elle subit. En même temps, les mythes sont réhabilités en tant qu'outils cognitifs venant compléter le travail de la raison, dont le dogme de la toute-puissance est remis en cause par des poètes attachés à l'idée de la polysémie des phénomènes réels. L'union du rationnel et de l'irrationnel que défend la poésie est-allemande dans sa démarche mythopoétique permet d'éviter les écueils d'une poésie idéologique ou mystique, dans laquelle le mythe fait seulement appel à la croyance du récepteur et devient le lieu d'expression d'une autorité.

Il s'agit, au contraire et avant tout, d'une poésie de la nuance et de l'ouverture, qui ne défend ni l'autorité, vue comme un absolu, ni le rejet anarchique de toute règle. En ce sens, elle propose une définition négative de l'esthétique postmoderne lorsque celle-ci postule l'impossibilité de connaître le monde et se replie dans la jouissance du chaos qu'il constitue. Contrairement à ce qui a pu être affirmé à la fois en RDA et en RFA, le recours au mythe ne signale pas l'avènement d'une poésie aux traits régressifs, qui prônerait le retour à un âge d'or idyllique fantasmé, loin des réalités de l'époque actuelle. Si cette tentation peut affleurer à l'occasion, elle est toujours marquée comme utopique et contient en elle-même la conscience de son impossibilité. Il en résulte une poésie particulièrement engagée, qui conçoit sa responsabilité dans le processus historique comme un devoir et comme une évidence. Dès lors, l'exigence continuellement formulée de l'autonomie de l'œuvre d'art

n'est pas à confondre avec la quête de l'indépendance absolue de l'art pour l'art qui méprise le public ; elle prend un autre sens dans le contexte est-allemand, celui du rejet d'une mise sous tutelle de la poésie par le politique, ou plutôt par l'idéologie.

Si les poètes est-allemands que nous avons étudiés prennent autant de précautions à minimiser l'impact de la poésie sur l'évolution de la société, c'est avant tout dû au glissement sémantique que subit le concept du politique dans les États totalitaires, devenant synonyme de l'application d'une idéologie coercitive. Nous pensons que la poésie est-allemande procède non seulement à une réhabilitation du mythe, mais aussi à une réinterprétation de la notion de poésie politique. Dans cette nouvelle définition d'une poésie politique, conçue comme l'expression d'une réflexion citoyenne sur des problématiques existentielles, non éternelles mais déterminées par les conditions particulières de l'époque actuelle, l'antagonisme entre poésie politique et autonomie poétique semble être dépassé. C'est ainsi que la poésie de RDA semble donner corps à l'affirmation de Hans Magnus Enzensberger selon laquelle la poésie ne peut être politique qu'en rejetant toute ambition politique ou toute mission politique. Si Enzensberger réduit la fonction politique de la poésie à l'affirmation de son autonomie vis-à-vis du pouvoir⁵⁸², nous pensons que la poésie est-allemande élargit cette position, en montrant que la poésie politique est légitime et autonome à partir du moment où elle est antidogmatique et où elle refuse tout impact pragmatique direct sur la société.

La poésie de RDA devient alors cette « poésie de circonstance » qu'Éluard définit en 1952 comme fermement ancrée dans son époque, puisant dans le réel son énergie contestataire. Dans cette poésie, proche des genres autobiographiques, se dévoile une « subjectivité maximale », que Dominique Combe lit dans la rencontre entre le je poétique et le Moi empirique de l'auteur. En tant que sujets éthiques de l'énonciation poétique, les poètes de circonstance est-allemands « laissent s'exprimer librement leur Moi référentiel »⁵⁸³. Ainsi, au contraire de Marx qui voyait dans le recours aux mythes en temps de troubles un signe du conservatisme de l'être humain, les auteurs critiques de RDA en font le fer de lance de leur engagement citoyen.

Au terme de ce travail, nous sommes parvenue au constat de l'échec du mythe dans la poésie est-allemande, visible à la perte d'influence qu'il subit notamment auprès des jeunes auteurs dans les années quatre-vingt. Sa capacité à générer la vision utopique d'un monde amendable, qui avait fait son succès dans les années soixante et soixante-dix, se retourne finalement contre lui, alors que la conception pessimiste d'un monde en déroute devient prédominante. Se révèle alors une communauté de destin entre le mythe dans la poésie est-allemande et la RDA, le premier reflétant l'étincelle utopique puis la lente déchéance du système dans lequel il s'est épanoui. Mais il ne s'agit pas d'un échec total, car les textes poétiques gardent la trace de l'extraordinaire renouveau qu'a connu la matière mythologique grecque et biblique en RDA, en repoussant les limites d'une réception dans l'ensemble consensuelle jusque-là et en s'aventurant même à toucher au noyau invariant du mythe.

⁵⁸² Hans Magnus Enzensberger, « Poesie und Politik », in : *Einzelheiten II: Poesie und Politik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1987, p. 136.

⁵⁸³ Dominique Combe, « La référence dédoublée : Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », in : *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 2001, p. 52.

Les motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA

	<i>Coprésence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Windstille rheinwärts	Référence au Dieu de l'AT et du NT : aimant et cruel		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Absence d'hypotexte 					Dieu a quitté notre monde		
Als Unnötigen Luxus	Référence au roi Tharsos von Xantos, inventé par Kunert		Pas d'hypotexte car mythe inventé				Exemple de langue des esclaves : le mythe renvoie à l'époque contemporaine de Kunert et à la RDA			
VERKÜNDIGUNG DES WETTERS (1966)										
Schwarze Venus	Références à Venus et Aphrodite		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas lien avec hypotextes ni mythe 					<ul style="list-style-type: none"> Les deux déesses représentent deux formes d'art 		Dévalorisation : Aphrodite blanche au profit Venus noire plus adaptée à notre civilisation
Der Basilisk		<ul style="list-style-type: none"> Portrait du basilic de notre époque Référence au basilic et motif du regard meurtrier 	<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas de lien avec hypotexte précis, intertexte dilué Intratextualité avec « Zum Start der 'Columba' » et « Medusa » 				Monde contemporain : allusion à une arme	Regard du basilic transposé en regard du canon d'une arme		
Geschichte	<ul style="list-style-type: none"> Motifs de la crucifixion, d'une pierre qui tombe sans cesse, de l'épée de Damocles et références à Sisyphé et Polyphème Syncretisme 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Intertexte dilué pour le mythe Patchwork de mythes Intertextualité : absorption d'une citation du poème « Die unbesiegbliche Schrift » de Brecht 					<ul style="list-style-type: none"> Sisyphé coincé sous des couches de marbre Cavens de Polyphème comme métaphore de l'Histoire 		Dévalorisation de Polyphème : encore plus dangereux aveugle

	<i>Copresence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Ikarus 64		•Poème contre sur vol d'un Icare moderne	•Suggestion •Lien avec hypotextes faible : titre et mytheme du vol •Intrastextualité avec « Während der Mittagspause », « Unterwegs nach Utopia », « Goethe, stark verbessert »		Concentration sur mytheme du vol	Adresse au lecteur (2e pers.)	Monde contemporain : Machines, casque...		Vol comme élan vers utopie	
Landschaft	•Motifs du purgatoire, oracle non delphique, fin du monde •Syncretisme		•Suggestion par allusions •Pas d'hypotexte							
Aufbruch eines bedeutenden Tieres	•Motifs de la conception immaculée, « orphiques Vieh », paradis, jardin d'Eden, le serpent, les trompettes du Jugement Dernier et référence à Héraclès •Syncretisme et patchwork de motifs mythologiques		•Suggestion •Hypotextes : <i>Genèse et Apocalypse de Saint Jean</i> , <i>Bibliothèque d'Apollodore et Héraclès furieux d'Enripide</i>				Éléments d'un monde contemporain : fusée, chronomètre, publicité	•Il n'existe pas d'Héraclès capable de décapiter le serpent « DASISTNICHTGENUG » •Serpent = démon moderne de la consommation		
WARNUNG VOR SPIEGELN (1970)										
Antwort an Pilatus auf seine Frage		•Variation sur theme de la question de Pilate : « Qu'est-ce que la vérité ? » •Référence au nom de Pilate	•Suggestion •Titre •Hypotexte : <i>Évangile selon Saint Jean 18,38</i>					Dans le texte biblique, pas de réponse de la part de Jésus à cette question •Poème = réponse à cette question		
Spekulationen des Gedichteschreibers	Référence à Pandore		•Suggestion •Pas d'hypotexte précis					Poèmes comparés à des trésors de Pandore dont ouverture est fatale		

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Nausikaa I		<ul style="list-style-type: none"> •Récriture sérieuse de la rencontre avec Ulysse •Allusions à Homère : plage, références aux Phéaciens, à Ulysse et à Nausicaa dans titre 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Odyssée</i> VI d'Homère 		Condensation de l'épisode rapporté par Homère	Vocalisation et focalisation : Ulysse parle à la Iero pers.		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion de l'acte sexuel (ellipse de l'acte en lui-même) •Nausicaa renvoie ses servantes alors qu'elles s'enfouissent chez Homère 	aspect du désir sexuel qui n'apparaît pas chez Homère	
Nausikaa II		<ul style="list-style-type: none"> •Récriture de l'arrivée d'Ulysse à Schéria •Référence à Schéria et à Nausicaa dans titre, motif de l'île et de la plage, rencontre avec femme 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Odyssée</i> VI mais transformation importante 	Extension thématique et descriptive : réflexions métaphysiques sur l'île, sur sens de l'existence et suggestion de l'acte sexuel entre homme et femme	Condensation de l'épisode du séjour d'Ulysse à Schéria			<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion de l'acte sexuel entre Ulysse et Nausicaa •quasi disparition des protagonistes 		
Orphée I		<ul style="list-style-type: none"> •Récriture épisode de la remontée des Enfers •Allusion au chantre, au mythe de la remontée des Enfers et titre 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •intertexte dilué (surtout Ovide) 			Focalisation et vocalisation : Orphée parle à la Iero pers.	Monde moderne : chaussures à talons hauts			
Orphée II		<ul style="list-style-type: none"> •Récriture de la 2ème disparition d'Eurydice •Mythème de la 2ème disparition d'Eurydice, référence à celle-ci et référence à Orphée dans titre 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotextes : Ovide, <i>Métamorphoses</i> X et Virgile, <i>Georgiques</i> IV, 450-528 par motifs de la lumière et de la vapeur mais le lien reste ténu 			Focalisation et vocalisation : Orphée – « je » poétique	Monde contemporain : schnaps, rengaines larmoyantes	Eurydice n'est plus une épouse mais la personnification de la création poétique	<ul style="list-style-type: none"> •Eurydice disparaît à la lumière de l'observation •Eurydice appâtée par l'alcool et les rengaines 	Dévalorisation des deux personnages dans le sens d'une désacralisation
Orphée III		<ul style="list-style-type: none"> •Récriture du mythe de la transgression de l'interdit de se retourner •Motif de l'interdit et référence dans titre 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •intertexte dilué •Lien avec hypotextes faible •intratextualité avec nouvelle <i>Wie das Leben beginnt</i> 	Extension : Orphée s'interroge sur légitimité de son acte transgressif		Focalisation et vocalisation : Orphée – « je » poétique		Inversion du mythe le plus célèbre : Orphée a laissé Eurydice aux Enfers volontairement	Orphée abandonne Eurydice car le monde ne vaut pas la peine qu'elle y vive	

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Translittération</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Orphée IV		<ul style="list-style-type: none"> •Récriture du mythe d'Orphée dans son ensemble •Référence à l'Hadès, aux Ménéades et à Orphée dans titre, motif du chantre 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué, allusion au texte ovidien par référence aux Ménéades. •Intégration-absorption d'une citation de Schiller « Die Burgschaft », 19, v.6 : « menschliches Rühren » et d'une formule de Engels utilisée dans langage politique de RDA (que Kunst modifie) : « Einsicht in die Notwendigkeit » dans <i>Anti-Dühring</i> 		Condensation : texte propose un résumé du mythe d'Orphée		<ul style="list-style-type: none"> •Allusion à Wolf Biermann sous les traits d'Orphée •Motif de la guitare 	Motif du crocodile ému aux larmes par chant d'Orphée	<ul style="list-style-type: none"> •Orphée meurt à cause du danger que représente son art pour le pouvoir et non à cause de la folle de femmes se sentant méprisées (Ovide, Virgile, Pausanias) ou parce que se suicide (Pausanias) 	
Orphée V		<ul style="list-style-type: none"> •Motif de la quête du bonheur, de la perte et référence dans titre. •Allusion à Fortune 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas de lien avec hypotexte précis 			Focalisation et vocalisation : Ambiguïté 1ere/2eme pers.	<ul style="list-style-type: none"> •Allusion aux camps de concentration •Allusion à l'après-guerre avec le fichier recensant les prisonniers, les disparus 	Orphée n'est plus à la recherche d'une personne mais du bonheur		
Orphée VI		<ul style="list-style-type: none"> •Motif du bonheur apporté par chant d'Orphée, du démembrement et référence dans titre 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas de lien avec hypotexte précis 				<ul style="list-style-type: none"> •Mondo contemporain : références à Sintra, Nat King Cole, motif du tourne-disques 			Valorisation primario du héros car immortialisé

	<i>Coprésence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Yannis Ritsos nicht zu vergessen	Référence au Tartare, à Héraclès et aux centaures, allusion à un Prométhée enchaîné		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué •Hypotexte : <i>Prométhée enchaîné</i> d'Eschyle car motif du rocher (chez Hésiode, Prométhée enchaîné à une colonne) 		Réduction du mythe de Prométhée à deux myèmes : enchaînement et délivrance		Monde contemporain : poème réfère à l'emprisonnement de l'écrivain grec Ritsos entre 1967 et 1971			Dévalorisation d'Héraclès comme susceptible de se mettre du côté obscur du pouvoir
Fernöstliche Legende	Référence à David et au géant Goliath, allusion au motif de la fronde		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte <i>Samuel 17</i> •Lien avec hypotexte tenu, idée d'un combat illégal 				Monde contemporain : Unités d'aviation, allusion à guerre du Vietnam			
Gefährliche Ansicht später Stute	Référence à Tyche et allusion à sa fonction traditionnelle à croisée des chemins		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas de lien avec hypotexte •Intertextualité : « Augerschein am Lietzensee » et « Berlin beizisten » (Berolina) 				Monde contemporain : Allusion à la ville de Berlin actuelle (Hackescher Markt)	Tyche est statue d'une vieille femme violente Renvoie en fait à Berolina, statue sur Alexanderplatz représentant Berlin et utilisée pour munitions pendant guerre		Dévalorisation : Tyche est présentée comme avilie, démodée, martyrisée
Wiener Hinterlassenschaft	Référence à Laocoon par néologisme adjectival : « laokoonisch »		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué (<i>Iliade, Enéide...</i>), lien est minimal 				Monde moderne : paysage viennois	Adjectif utilisé pour suggérer l'entrelacement des corps pendant l'acte amoureux et non meurtre de Laocoon par monstre		

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégénération</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transactivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Warnung vor Spiegeln	Référence à la gorgone par allusion : « Solfergo » et allusion au regard pétrificateur		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis, intertexte dilué •Intratextualité : « Medusa », « Entdeckung », « Spaziergang » et « Klassisches Experiment » 		Réduction du mythe au motif du regard pétrificateur		Monde contemporain : fusée, avions, places de parking, voitures	Pétrification liée à la connaissance de soi et du monde		
Paßbild eines Paradiesbürgers	Référence à un Dieu transitorisé et au motif de l'arbre de la connaissance		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Genèse</i>, 2 et 3 mais le lien reste minimal et <i>Leben wie im Paradies</i> de Heinz von Cramer 				Monde contemporain : termes d'électronique et d'informatique	??		
Zeitanzeige	Références brèves aux sirènes, au phénix et allusion à des dieux en concurrence		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué pour arphé du phénix (Ovide, Pline, Tacite, Martial et Stace) 				Monde contemporain : appareils volants, ordinateurs			
Die andere Seite des Styx	<ul style="list-style-type: none"> •Références au Styx, à Caïn et à Abel •Syncretisme 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Genèse</i> 4 				Allusions au monde moderne : lumière des lampes, grands complexes urbains			
Siniflut		<ul style="list-style-type: none"> •Réinterprétation de l'épisode de la <i>Genèse</i> •Référence dans titre, motif de l'arche, des colombes et du chaos, de la crue des eaux 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Genèse</i>, 7 et 8 		Condensation du mythe du déluge	Focalisation et vocalisation : Zemo pers. sg			Episode du déluge réinterprété en engloûtement de l'utopie, renaissance ratée	

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégesis</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Indiz goldenen Zeitalers	<ul style="list-style-type: none"> •Référence au mythe de l'âge d'or dans titre, au déluge et motif d'une étoile destructrice issu sans doute de l'Apocalypse •Synchrétisme 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Texte renvoie plutôt au déluge de l'Événement qui a celui de la Genèse (motif du pin, de la prédiction de la destruction par le feu, de l'âge d'or...) •Hypotextes : <i>Métemorphoses</i> d'Ovide, I, 89-312, <i>Apocalypse</i> de <i>Saint-Jean</i> 8, 10 				Une seule allusion au monde contemporain : lance-flammes			
OFFENER AUSGANG (1972)										
Vorortabend		<ul style="list-style-type: none"> •réécriture du mythe de la Genèse 	<ul style="list-style-type: none"> •Citations-absorption modifiées : « es werde Licht » et « im Anfang war das Wort » •Pas plagiat (citations facilement reconnaissables) •Hypotextes : <i>Genèse</i> I, 3 et <i>Évangile</i> selon <i>Saint-Jean</i> I, 1 			Focalisation et vocalisation: « je » poétique prend en charge la Création	Allusion au monde moderne : lanterne à gaz, locomotive, voies de chemin de fer, banlieue	Renversement du mythe de la Genèse : « je » poétique inverse le processus de création pour revenir au stade originel		
Dreivierteldrei	Référence brève et unique à l'Achéron		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis 							
Neutestamentarische	Référence à Saint Paul et allusion au motif de la transsubstantiation, motif du vin et titre		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotextes : <i>Les Actes des Apôtres</i> et <i>les Évangiles</i> 				Mythes vus avec yeux de l'homme moderne	<ul style="list-style-type: none"> •Saint Paul reprend son nom de Saul •l'eau qui entre n'est pas du vin 		Désacralisation des mythes et du rituel liturgique

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégénération</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Jonah		<ul style="list-style-type: none"> •Récriture de l'épisode de Jonas à Ninive •Références à Ninive, à Jonas dans titre, motif de la disparition de la ville 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Livre de Jonas</i> 		condensation de l'histoire de Jonas reprise dans ses étapes essentielles (annonce de la destruction de Ninive, passage dans ventre d'un poisson, avertissement des habitants...)		<p>Monde contemporain : accident de la route, sous-marin, agents secrets</p>	<ul style="list-style-type: none"> •Jonas à un accident de la route, est enlevé par des agents secrets dans un sous-marin au lieu d'être avalé par un poisson •la ville de Ninive est détruite sur ordre de ses administrateurs 	Jonas tente de sauver la ville en s'opposant aux gouvernants alors que dans la <i>Bible</i> Dieu décide de sauver la ville repentie	Jonas prend dimension héroïque qui n'est pas présente dans la tradition
Unwissenschaftlicher Beitrag zum Neptunismus	<ul style="list-style-type: none"> •Référence aux mythes de l'Atlantide et du Déluge par l'expression de la catastrophe de Santorin •Syncretisme 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotextes : <i>Genèse, Timée</i> et <i>Cratylas</i> de Platon •Lien minimal avec les hypotextes 				<p>Monde contemporain : services de navigation fluviale et du commerce fluvial</p>		Rejet ironique de l'hypothèse peu scientifique selon laquelle l'explosion de Santorin aurait provoqué déluge	
Testament	<ul style="list-style-type: none"> •Références à la Création, au chaos qui la précède par terme hébraïque « Tohuwabohu » et allusion au mythe de Prométhée par motif de l'enchaînement au rocher •Syncretisme 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotextes : <i>Genèse</i> 1, 1-2 et <i>Prométhée enchaîné</i> d'Eschyle 				<p>Monde contemporain : environnement du potte (vaisselle éparpillée, papier blanc, verres vides...)</p>	Poëte est enchaîné au rocher de la temporalité : condamnation de l'homme à un passage éphémère sur terre		
Schwarzes Lied	<ul style="list-style-type: none"> •Référence au Styx pour sa noirceur 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis 							
IM WEITEREN FORTGANG (1974)										
Wunder erleiden	<ul style="list-style-type: none"> •Référence à Rémus et Romulus, Cain et Abel •Syncretisme : mythologie romaine et biblique 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien minimal avec hypotextes 		Mythes réduits au mytheme du fratricide					
Ideogramm	<ul style="list-style-type: none"> •Référence à Ariane par motif du « câble de marque Ariane » 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué, lien minimal avec le mythe 				<p>Monde moderne : bactéries, ombres</p>	Renouvellement de la catachrèse du fil d'Ariane avec image du câble		

	<i>Copresence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégénération</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Sinnsuche	Référence au déluge par jeu de mots « Simulflut » et allusion au motif de la colombe		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Citation-absorption modifiée de Goethe : « Werde und stirb » •Hypotextes : Genèse, chap. 8, et « Selige Sehnsucht » de Goethe » 		Mythe du déluge réduit au motif de la colombe envoyée vers terre ferme	Focalisation : texte s'adresse à un « tu » quand apparaît motif de la colombe	Monde moderne : vie rythmée par lever, travail et retour chez soi. Idée aussi de l'exécution par arme à feu.		Les hommes sont la cause d'un déluge perpétuel : pas une punition divine	
Gravitationelle Verbanung	Référence au mythe d'Icare par « fin icarienne »		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien avec hypotexte minimal •Collage au-dessus du texte du nom de Clarke •Intertextualité : Arthur C. Clark, 2001, <i>L'Odyssée de l'espace</i> et le poème « L'Albatros » de Baudelaire •Intratextualité avec cycle « Unterwegs nach Utopia » 		Réduction du mythe d'Icare au mytheme de la chute		Science-fiction : teinture de fer, anti-aimant			Investion de la tradition : chute vue comme grandiose et non comme échec, catastrophe
Mängel	<ul style="list-style-type: none"> •Référence au mythe du phénix et allusion au motif du paradis, allusion au mythe d'Icare par motif d'un animal (l'homme) auquel manque des ailes •Syncretisme 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué (surtout Martial et Stace qui ont introduit motif du bûcher sur lequel se consume le phénix) •Intratextualité avec « Unterwegs nach Utopia » 				Monde contemporain : élevage de volailles, queue pour faire ses courses			

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transrégionisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Vorlangen nach Bomarzo	Allusion au mythe de Descalton par motif des pierres formant le squelette de la Terre		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué, lien avec hypotextes reste allusif •Hypotextes : <i>Métamorphoses</i> d'Ovide, I, 318-415, <i>Bibliothèque</i> D'Apollodore I, 7 					Les pierres de la Terre ne sont plus porteuses de vie mais le cimetière de l'Histoire		
Sequenz	Référence au mythe de David et Goliath		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion «N» a plus de lien avec l'hypotexte à part les noms (<i>Satzzeil</i>, 17) •Intertextualité avec films de Chaplin, par exemple <i>The Circus</i> 					Mythe de David et Goliath comme métaphore pour décrire Chaplin (David) dans chaussures de Goliath		
Spiegelblick	Référence au nom d'Hephaistos		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas de lien avec hypotexte précis 							Désacralisation du dieu grec qui part à la retraite
Vorlassene Garten	Référence à Polyphème		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>L'Odyssée</i> d'Homère, chant IX mais le lien avec mythe est minimal 				Monde contemporain : « je » poétique décrit sa demeure	Polyphème utilisé comme métaphore d'un animal aveugle et muet blotti dans un recoin		
Medusa		<ul style="list-style-type: none"> •Portrait d'un « je » poétique pétrifié par Méduse •Référence à Méduse dans titre et motif de sa chevelure et de son pouvoir pétrificateur 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Allusion à Ovide par motif de la beauté de Méduse •Hypotextes : <i>Métamorphoses</i> IV, 793 d'Ovide, texte du pasteur Martin Niemöller •Intratextualité : « Warnung vor Spiegeln », « Entdeckung » et « Spaziergang » 			Focalisation et vocalisation : présence d'un « je » poétique				

Les motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA

	Coprésence	Derivation	Degré d'intégration	augmentation	réduction	Transmodalisation	Transdégittisation	Transformation pragmatique	Transmotivation	Transvalorisation
	UNTERWEGS NACH UTOPIA (1977)									
Ruf	<ul style="list-style-type: none"> Allusion au mythe de Déméter par référence à la bonne ville d'Eleusis et aux disciples d'Emmaüs par motif de la rencontre avec deux sceptiques •Syncretisme important : présence de topos romantiques (coucou, attrait de la forêt, promeneur) 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilués pour le mythe grec •Hypotextes : <i>Saint Luc</i>, 24, 13-35 •Intratextualité avec poèmes d'A.H.H.v. Fallersleben : « Des Kuckucks Ruf » et « Kuckuck, Kuckuck, ruff's aus dem Wald » 					Containement aux deux disciples du récit de Saint Luc, la rencontre avec Dieu n'a pas lieu, donc pas de révélation		
Die Venerscher	Motif des trois compagnons de l'Apocalypse, sans doute allusion aux trois plates de l'Apocalypse lorsque résonne la 6e trompette : le feu, la fumée et le soufre		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotextes : <i>Apocalypse de Saint Jean</i> 9, 18 				Monde contemporain : motifs des salons de coiffure et du tramway	Allération du motif : les trois compagnons sont l'espérance, le doute et l'habitude		
Schofar		<ul style="list-style-type: none"> •Variation sur le thème du schofar •Motif du schofar et référence à Jéricho 	<ul style="list-style-type: none"> •Installation : référence précise au passage sur la chute de Jéricho dans <i>Josué</i> •Intertextualité autoproclamée : l'hypotexte est cité : « <i>Josua</i> 6 ; 4/5 » 							
Biblische Geschichte II	Motif de la vallée des larmes, du paradis, de la nuit de ses habitants, de la sueur due au labeur, de l'enfer, idée que les voies du Seigneur sont impénétrables, référence à Job		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Genèse 2, 8et 25 et 3, 7-19, <i>Livre de Job</i> et psaume 84, 7 •Intratextualité avec poème « Fremdkörper » 							

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiogenisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Erinnerung an Babylon	Références à Babylone, à Cybèle, motifs de divinités et d'une multitude de tours		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Genèse 11</i> 				Monde moderne : marchandises à prix réduit, soldées, vente de reliques	Contrairement au texte biblique, allusion à une multitude de tours d'où on ne voit pas encore la fin approcher?		
Fotoalbum II	Référence à l'Hades		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis 				Monde contemporain : « je » poétique contemple un album photo	L'Hades est une métaphore désignant l'album photo renfermant le moi à différentes phases de sa vie		
Keine Neugierkeit aus Troja	Références à Troie et à Cassandre et motif de la prédiction de la vérité		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien avec hypotextes minimal •Intratextualité avec Remarque par titre <i>Im Westen nichts Neues</i> et à <i>Macbeth 2. 2</i> de Shakespeare par tache de sang •Intratextualité : « Mein Troja » et « Fremdkörper » 							
Unterwegs nach Utopia I	Référence au mythe d'Icare par « mases icariennes » et allusion par mytheme de l'échec du vol		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien minimal avec hypotextes •Intratextualité (cycle) et « Leichter Nachmittag » 		Réduction du mythe d'Icare au thème de l'échec du vol				Vol pour fuir la Crète devient vol vers un monde utopique	
Unterwegs nach Utopia II	Allusion au mythe d'Icare par mytheme de la chute, motif de la fuite (hors de Crète dans mythe)		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien avec mythe ne se fait que grâce à intratextualité •Intratextualité 		Réduction du mythe au mytheme de la chute et au motif de la fuite		Monde contemporain : architecture en béton et verre			

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégésation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Atlas		<ul style="list-style-type: none"> •Portrait d'un Atlas qui a perdu la sphère terrestre •Motif de la terre qu'Atlas doit porter, de ses mains vides 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotextes : Hésiode <i>Theogonie</i> v. 517-520 et 740-750 et Apollodore, <i>Bibliothèque</i> II, 5, 11 •Intratextualité : « Atlas, plebejsch » et « Baum, Stein, Beton » p.168 : Atlas sur magasin Wertheim a perdu son globe puis est tombé lui-même pendant guerre 	Amplification narrative par invention du motif de la sphère terrestre				Atlas a perdu sa charge alors que dans le mythe, il la donne volontairement à Héraclès pour quêrir les pommes d'or du Jardin des Hespérides		Dévalorisation : Atlas a failli dans sa mission mais revalorisation comme victime
Was uns betrifft	Référence à la chimère au regard tremblant		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué, pas de lien avec un hypotexte précis 					Chimère devient symbole de l'Histoire humaine mortifère se répétant sans cesse jusqu'à devenir indéchiffrable		
Kennzeichen des Todes	Citation « Steh auf und wandle » et allusion à la résurrection de Lazare, motif de la puanteur dégagée par le mort		<ul style="list-style-type: none"> •Installation : citation biblique précise en italiques •Suggestion •Hypotextes : <i>Matthäus</i> 9,5, <i>Lukas</i> 5, 23 et <i>Apôtres</i> 3,6 ; <i>Évangile selon Saint Jean</i> 11, 39 					Pas de résurrection ni de guérison chez Kunert : caractère définitif et cruel de la mort, car elle n'a ni sens, ni utilité		Dévalorisation du pouvoir miraculeux de la parole christique, présentée comme illusoire et inefficace

	<i>Coproséance</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Aufgabe	Mythe de Sisyphe par allusion au bloc de pierre et mytheme de la punition répétitive et dénuée de sens		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien avec hypothèse de Carnus par idée d'absurdité •Intratextualité avec « Geschichte » et « Sisyphos 1982 » 		Réduction du mythe au mytheme de la punition du rocher			Le bloc de marbre est métaphore de l'espoir que l'on garde de manière absurde		
Augenblick	Motif de la résurrection		<ul style="list-style-type: none"> •Pas de lien avec un hypothèse 							
ABTÖTUNGSVERFAHREN (1980)										
Fremdkörper	Allusions à la Genèse par motifs de la mort comme punition, de l'interdit de la pomme et du meurtre, motif de la vallée des Larmes		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotextes : Genèse 3 et 4 (chute et meurtre d'Abel), Psaumes 84,7 •Intertextualité avec <i>Macbeth</i>, Shakespeare Z. 2 (main tachée) •Intratextualité avec « Keine Neugierkeit aus Troia » 					Réécriture ironique des explications que donne la Genèse de la mort : idée que le destin de l'homme restera un mystère angouissant à jamais		
Spur	Citation biblique peu modifiée: « Am Anfang war das Wort zu lesen »		<ul style="list-style-type: none"> •Citation-absorption modifiée « Im Anfang war das Wort » •Hypotexte: <i>Évangile selon Saint Jean</i> 1, 1 •Pas de plagiat car hypothèse facilement identifiable 				Monde contemporain : motif de la touche de clavier			

	<i>Copresence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégéttisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Bitte	Motif de la harpie		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué, pas de référence à un hypotexte précis 					La harpie comme métaphore de la censure subie par le poète		
Durchblick II	Référence à Prométhée		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien minimal avec le mythe 				Monde contemporain : longue-vue, boîte d'allumettes			Prométhée rendu responsable des malheurs des hommes, mais mauvaise foi humaine soulignée
Vor der Sintflut		<ul style="list-style-type: none"> •Description d'un paysage juste avant le déluge •titre, motif de la fin et de la disparition de la terre 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : Genèse 7 •Le lien avec l'hypotexte est très ténu 	Extension du récit biblique par ajout d'un épisode descriptif		Focalisation (passage d'une focalisation zéro à interne) et vocalisation (passage de la 3ème pers. à la 1ère)		<ul style="list-style-type: none"> •Réflexion du « je » postique avant et au moment de la fin du monde, alors que dans Bible les pensées de Noah non décrites •Pas de mention d'un survivant 		
Von einer Wandening	Référence à Dieu et motif du jardin d'Eden		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pour l'Eden, hypotexte Genèse. 3 et 4 				Monde contemporain : métro, architecture urbaine, principe physique de la conservation de l'énergie après la mort	Promenade comme traversée de la mort jusqu'à l'arrivée au paradis, devant Dieu : mais absence de Dieu (masque sur un portail) et jardin d'Eden est laissé à l'abandon		Dévalorisation du paradis comme petit jardin desséché et vision sécularisée à travers le motif du masque éclairé, seule relique de Dieu
Heimkunft	Référence à Pénélope et à Hadès		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien minimal avec le mythe sauf par idée d'une Pénélope attendant à la maison 				Monde moderne : gare	Le foyer - Hadès		
Nachfahrt	•Motif du 5ème membre de l'Apocalypse, motif de la Création et du chaos		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : Apocalypse selon Saint Jean, 6, 1-8 et Genèse 1, 1-5 				Monde contemporain : voiture	<ul style="list-style-type: none"> •Invention d'un 5ème cavalier, l'homme, détruisant la terre •chaos non seulement avant la création mais aussi après 		Dévalorisation de la croyance chrétienne en un salut (Jérusalem céleste) après le Jugement Dernier : selon Kundera, l'homme se précipite vers le chaos Perspective sécularisée

	<i>Copresence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Todesferne Elegie	<ul style="list-style-type: none"> Motifs d'un silène, d'une dryade et référence à l'Arcadie, allusion à Dieu par le pronom <i>er</i> en italiques Syncrétisme 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion pas de référence à un hypotexte précis 				Monde contemporain : description du magasin d'un négociant en vins italien	Dryade et silène sont mortels dans tradition alors que le couple comparé à ces deux créatures est dit immortel dans le poème: idée que l'Histoire se reproduit indéfiniment		
Begegnung unterwegs	<ul style="list-style-type: none"> Référence à Dieu, allusion au fait que Dieu a fait l'homme à son image 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotexte : <i>Genèse 1, 26-27</i> 				Monde contemporain : poème se déroule dans un train à grande vitesse			Dévalorisation : homme regarde son reflet peu flatteur dans vitre. Reconnaissance de Dieu en soi devient un moment grotesque
Der Dichter beim Abdecken	<ul style="list-style-type: none"> Allusion au mythe de Marsyas par motif de la peau enlevée au corps et intertextualité avec Ovide par motif du liquide traditionnel et du regard dans l'intérieur du corps 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotexte : Ovide, <i>Métamorphoses</i> V, 387-391 Intratextualité avec <i>Refugium (Camera obscura)</i> 		Concentration sur le mytheme de l'écorchement, mytheme du duel avec Apollon n'est pas abordé		Monde moderne : allusion au fonctionnaires, à une autopsie avec récipient en email	Marsyas représente le poète soumis à l'action destructrice de la censure		
STILLEBEN (1983)										
Leichte Nachmittag	<ul style="list-style-type: none"> Allusion à Icarus par motif des ailes 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas d'hypotexte Intratextualité avec « Ikarus 64 », « Unterwegs nach Utopia » et « Goethe, stark verbessert » 					Lueur d'espoir : les ailes sont lourdes mais pas de chute		
Nature morte	<ul style="list-style-type: none"> Motif d'une armée apocalyptique de fourmis 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas d'hypotexte précis 							
Die Herbstfeuer	<ul style="list-style-type: none"> Motif de l'écriture sacrée sur le mur : « Menstetel » 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotexte : <i>Libre de Daniel 5</i> Lien avec hypotexte très ténu Intratextualité : « Menstetel » et « Sommergäste » 					Dans notre monde en flammes, il n'y a même plus d'écriture à déchiffrer, donc aucune possibilité de nous sauver par la prophétie		

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Mein Troja		<ul style="list-style-type: none"> Description de Berlin pendant la Seconde Guerre mondiale Références à Troie et à Cassandre 	<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotexte : <i>Iliade</i> d'Homère Lien tenu avec hypotexte Intratextualité : « Keine Neugierkeits aus Troja » 				<ul style="list-style-type: none"> Monde contemporain : Berlin en flammes (2nde GM) 	Troie devient métaphore de Berlin détruite pendant guerre		
Menetekel		<ul style="list-style-type: none"> Réécriture de l'épisode de Daniel à la cour de Belschatsar déchiffant écriture et annonçant mort du roi Motif du Menetekel, références à mort de Belschatsar et à Babylone, motif d'un message en flammes 	<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotexte : <i>Livre de Daniel</i>, 5 Intertextualité : allusion aux <i>1001 nuits</i> Intratextualité avec « Die Herbstfeuer » et « Sommergäste » 					<ul style="list-style-type: none"> Mur arraché avant que main ne puisse écrire, trop de morts pour qu'on puisse reconnaître Belschatsar : idée que nous n'apprenons pas de notre passé car nous l'objectivons en chiffres et en faits dénués d'émotion 		
Berliner Straße im Nordosten	Référence au Christ et motif du retour du Christ		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Intertexte dilué, pas de lien avec un hypotexte précis 				<ul style="list-style-type: none"> Monde contemporain : Berlin, sans doute vers 2nde GM (lanternes, visages émaciés) 	Pas de parousie		
Alltagsgeschehen	Motif d'un petit-déjeuner apocalyptique		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotexte : <i>Apocalypse de Saint Jean</i> Lien très tenu avec l'hypotexte si ce n'est imminence de la fin du monde 				<ul style="list-style-type: none"> Monde moderne : petit-déjeuner avec café au lait, pain, beurre, journal 			
Pere Lachaise	Motif des Erinyes		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas d'hypotexte précis, intertexte dilué 					<ul style="list-style-type: none"> Métaphore pour les voitures bruyantes et rapides 		

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Götterdämmerung	Allusion à la création de l'homme (soit par Dieu, soit par Prométhée), référence aux dieux		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Allusion à la création de l'homme renvoie plutôt au mythe de Prométhée (motif du feu) mais lien avec hypotexte très tenu Hypotextes : Apollodore <i>Bibliothèque</i>, 1.7.1 ou Genèse 2, 6 Intratextualité avec <i>Götterdämmerung</i> de Nietzsche (titre parodie <i>Götterdämmerung</i>) 				<ul style="list-style-type: none"> Monde moderne : sécularisation, idée de l'homme dieu 	<ul style="list-style-type: none"> Homme formé à partir de boue et de feu 		<ul style="list-style-type: none"> Dévalorisation et ridiculisation de l'être humain qui n'est plus une création divine Homme dieu victime de lui-même
Zum Start der « Columbia »	Motif des armées de basilisks au regard fixe, allusion à la barque de Charon, motif des dieux		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas d'hypotexte précis Intratextualité avec « Der Basilisk » 				<ul style="list-style-type: none"> Monde contemporain : décollage d'une navette spatiale 	<ul style="list-style-type: none"> Basilisks sont les hommes restés à Terre qui, sans émotion, attendent commentaires vides et vains des astronautes 		<ul style="list-style-type: none"> Dévalorisation de la conquête spatiale qui ne montre pas la gloire de l'homme intelligent mais le vide de son être

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégénération</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Atlas, plebejisch		<ul style="list-style-type: none"> •Portrait d'Atlas •Référence à Atlas, motif de la charge qu'il porte, allusion à sa condamnation et à sa non délivrance par Héraclès lors de la quête des pommes d'or, titre 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Citation-absorption modifiée « ein Gespenst in Europa » (légère modification de l'hypotexte : « Ein Gespenst geht um in Europa ») •Hypotextes : Hésiode <i>Théogonie</i> v. 517-520 et 740-750 et Apollodore, <i>Bibliothèque</i> II, 5, 11 ; <i>Manifeste du Parti Communiste</i> de Marx et Engels •Intratextualité avec « Atlas » et « Baum, Stein, Baiten » p.168 : Atlas sur magasin Wertheim a perdu son globe puis est tombé lui-même pendant guerre 				<ul style="list-style-type: none"> Monde moderne : allusion au communisme 	<ul style="list-style-type: none"> Hommes portés par Atlas éprouvent de la pitié pour son destin 		
Klassisches Experiment	<ul style="list-style-type: none"> •Référence au minotaure et motif du labyrinthe dont obscurité est évoquée par Ovide 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotextes : Apollodore, <i>Bibliothèque</i> III, 1,3 et Epistème I, 1,24 et Ovide, <i>Les Métamorphoses</i> VIII, v. 152-168 •Intratextualité avec « Im Namen der Hute » p.50 : minotaure désigne les SS 					<ul style="list-style-type: none"> •Cheminement dans le labyrinthe comme métaphore de la quête de soi au cours de la vie •Quête de soi aboutit nécessairement à découverte du monstre en soi 		

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transhégésitation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Der alte Herr	Allusion à Dieu par expression « der alte Herr » et par motif de la promesse du repos éternel		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis, intertexte dilué •plutôt allusion au Dieu destructeur de l'AT (motif de la corde tombant de ses vêtements) 					Homme remet son destin entre mains de Dieu qui l'entraîne vers le néant		Non pas dévalorisation de la religion mais dévalorisation de l'homme qui, en se cachant derrière le prétexte de la religion, en rejetant la responsabilité de ses actes, cause sa propre perte
Gesellschaft	<ul style="list-style-type: none"> •Detournement motif des Champs Élysées : « urselige Gefilde », référence à Isaac et à Babel •Syncrétisme 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien avec hypotexte tenu, intertexte dilué, non identifiable pour Babylone et Champs Élysées •Hypotexte : <i>Genèse</i>, 21-35 (Isaac) 							
Entdeckung	<ul style="list-style-type: none"> •Référence à la gorgone •Motifs du rire et de la langue de la gorgone non indiqués dans textes antiques, plutôt réminiscence de son traitement dans peinture et sculpture •Syncrétisme 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertextualité avec <i>Vie de Saint Martin</i> de Sulpice-Sévère par motif du manteau coupé en deux •Intratextualité : « Warnung vor Spiegeln », « Medusa », « Spaziergang » 					Gorgone comme métaphore du pouvoir et de son caractère manipulateur : prend l'apparence du sacré pour en réalité faire le mal : critique aussi du langage idéologique		Transvalorisation : gorgone comme métaphore du pouvoir
Verlorne Sohne	Référence à Sodome et motif de la destruction de la ville par le feu, du retournement fatal		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Genèse</i> 19, 24-28 					Destruction de Sodome comme métaphore de la désintégration de la RDA (cf. départ de Kunter à l'Ouest et perte de ses illusions communistes)		

	<i>Coprésence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégénération</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Sisyphos 1982		<ul style="list-style-type: none"> Mise en scène d'un Sisyphos contemporain Référence à Sisyphos dans titre et motif du rocher 	<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Intratextualité : « Geschichte », « Karus 64 » et « Aufgabe » 				Monde contemporain : volant d'une voiture	<ul style="list-style-type: none"> Reinterprétation du mythe : un Sisyphos peu recommandable mais qui se débat pour survivre Poète exhorte l'homme à tenter d'échapper aux schémas préétablis (mythe) le menant à sa perte : « den Stein endlich zurückrollen lassen » 		Transvalorisation de Sisyphos : n'est plus symbole de l'absurdité mais porteur d'espoir pour l'humanité s'il parvient à s'émanciper de sa condamnation
BERLIN BEI ZEITEN (1987)										
Marz am Tauentzien	<ul style="list-style-type: none"> Référence à Paris et aux grâces Mention des grâces fait sans doute référence à l'épisode du jugement de Paris 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Intertexte dilué 				Monde contemporain : talons hauts	Personnages comme symboles de sexualité (et de séduction)		
Mystifikation	Référence à Aion, divinité de l'éternité		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas d'hypotexte, intertexte dilué 				Monde contemporain : magasin KaDeWe, pissoir, sortie de bureaux	Aion comme jeune homme exhibitionniste en train de se masturber		
Spaziergang	Référence à la gorgone		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion intertexte dilué, pas de lien avec un hypotexte précis Intratextualité : « Warnung vor Spiegeln », « Medusa » et « Entdeckung » 				Monde contemporain : automobiles, tulipes synthétiques	Gorgones comme personnes épiant passants depuis leur fenêtre. Dans mythe, il n'en existe que trois		
Berliner August	Référence au sphinx, plutôt figure de la mythologie romaine car sphinx féminisé et vocation funéraire, motif de la nécropole et de l'énigme		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Intertexte dilué Intratextualité : « Gryphus Redivivus » 					Sphinx utilisée comme métaphore pour une vendeuse qui a quitté sa boutique (comparée à une nécropole)		

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Translittérisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Trödelkeller	Référence à Scylla et à Charybde, motif du mal du pays		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien avec hypotexte très tenu •Hypotexte : Homère <i>Odyssée</i> XII, v.73 et suivants 				Monde contemporain : description du bric-à-brac dans un magasin d'antiquités	<ul style="list-style-type: none"> •Humour : Scylla et Charybde réappropriées « petite horloge » et « samovar » •Idée que seuls objets gardent passé vivant 		Transvalorisation humoristique : les deux monstres antiques ne font plus peur, à part par leur laideur
Augerschein am Lietzensee	Référence à Tyche, divinité grecque de la fortune		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis •Intratextualité avec « Gefährliche Ansicht später Statu » et « Berlin bei Zeiten » 				Monde contemporain : allusion aux préservatifs, au service de nettoyage des rues	Motif d'une Tyche violée, endormie ou morte pour exprimer idée d'un destin sombre Tyche est un autre nom pour Berolina, statue sur Alexanderplatz utilisée pour munitions pendant guerre		
Oktoberberlin	<ul style="list-style-type: none"> •Référence à Salamith •Même si le nom de Salamith renvoie à la femme aimée du <i>Cartique des Caritiques</i>, texte kunertien fait avant tout référence à Celan (représente les victimes juives du nazisme) 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : (<i>Cartique des Caritiques</i>) « Todesfuge » de Celan 				Monde contemporain (cabine téléphonique) mais envahi par les souvenirs liés à l'époque du III ^e Reich			
Totenbeschwörung	<ul style="list-style-type: none"> •Références à la pythie, aux dieux, aux Aurores, aux centaures, à Troie et à Hélène et motif de la tunique de Nessus •patchwork de motifs mythologiques 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien avec hypotextes minimal •Hypotextes : <i>Iliade</i> d'Homère et <i>Métamorphoses</i> d'Ovide 				Monde contemporain : voitures, métro, bureaux, centres commerciaux, gares, parkings			Désacralisation : Hélène a vieilli, dieux sont des clochards, la pythie est à la retraite, habillée de ballons : tableau grotesque
Perspektive	Référence à Dieu onniscient et fou		Suggestion					Allusion à la folie de Dieu		Vision peu glorieuse d'un Dieu infantile

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Athene fortzugend Vertikalnis		<ul style="list-style-type: none"> Portrait parodique de la déesse Athéna Titre, référence à Zeus, à l'Arcadie et allusions à naissance d'Athéna par la tête, à la raison, qu'elle symbolise 	<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Intertexte dilué 		Réduction du mythe à naissance et à certains attributs : sagesse, oiseau		Monde contemporain : allusion à un vol à prix cassé	<ul style="list-style-type: none"> Athéna n'a plus de chouette mais une corneille cette corneille a jailli de la tête de la déesse 		Dévalorisation de la déesse comme apportant obscurité au monde
Sommergiste	Motif de l'écriture prophétique « Menetekel »		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Lien avec hypotexte très tenu Hypotextes : <i>Livre de Daniel</i>, 5 Intratextualité avec « Die Herbsfeuer » et « Menetekel » 					Insectes décrivent des messages prophétiques sur le fond du ciel et annoncent la nuit (=la fin du monde)		
Vom Land	Allusion au motif de la résurrection et référence à Dédale		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas de lien avec hypotexte Interdiscursivité avec tableau de <i>Durer Loch fliehet mit seiner Familie aus Sodom</i> Intratextualité avec « Im Ida-Gebirge » 				Monde contemporain : ouverture des magasins le samedi, aéroports, allusion au champignon atomique			
Die Verwandlung		<ul style="list-style-type: none"> Réécriture de l'épisode de la <i>Genèse</i> Motif des anges, allusion au jardin d'Eden, allusion au règne animal et végétal 	<ul style="list-style-type: none"> Absorption « und die Erde ward wüst und leer » Suggestion Citation-absorption modifiée : « Es werde Licht ! » ; « Es werde Mensch » Hypotextes : <i>Genèse</i> I, 1-3 et I, 26-28 et II, 8 			Focalisation et vocalisation : 2eme pers. sg.		Inversion de la <i>Genèse</i> : Eden précède à l'homme ; création de l'homme entraîne le chaos		

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Im Ida-Gebirge	Référence à Dédale et allusion à Crète par le massif du Mont Ida (titre)		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Intertexte dilué, pas de lien avec hypotexte précis 					Sorte d'instantané pris de Dédale : architecte apparaît immobile dans les airs au « je » poétique		
Salvator Mundi		<ul style="list-style-type: none"> Référence au Christ par titre, motifs liés à crucifixion (clous) et à l'ascension, motif de l'aurore, de la délivrance des hommes, idée de l'abandon du père 	<ul style="list-style-type: none"> Installation : référence précise au tableau dans le titre Suggestion de la Passion et de l'Ascension Hypotextes : les <i>Évangiles</i> du NT interdiscursivité avec tableau <i>Salvator Mundi</i> de Fra Bartolomeo à Florence 			Monde moderne : évocation de touristes contemplant œuvres du Palais Pitti à Florence	<ul style="list-style-type: none"> Poème écrit du point de vue du Christ, personnage principal du tableau Texte livre les pensées du Christ face à son public dans le musée 		<ul style="list-style-type: none"> Désacralisation du Christ à travers ses pensées très pragmatiques : aurole le blesse, sa position, le bras levé, très inconfortable... Humour 	
Rückkehr	Motif de feuilles ménadiques		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas d'hypotexte précis Intertextualité : référence au tombeau d'Ezra Pound 							

	<i>Coprésence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>augmentation</i>	<i>réduction</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégénération</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Goethe stark verbessert	Référence au nom d'Icare et à ses ailes		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Absorption des citations « Verwelte doch » et « du bist mir nah » •Hypotextes : <ul style="list-style-type: none"> •Faust I et poème • Nähe des Geliebten » de Goethe •Intratextualité avec « Ikarus 64 », « Unterwegs nach Utopia », « Leichter Nachmittag », « Bericht des Zensors (...) » et « Verwelte doch » (5) 		Réduction maximale du mythe d'Icare à mention de ses ailes			Pouvoir magique du mot poétique qui peut redonner vie à Icare		
Fort- Gesetz Rilke	Référence à l'Apollon archaïque		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Aucun lien avec hypotexte mythologique •Intertexte très dilué : poème se réfère à l'ensemble de l'œuvre de Rilke 							
Gryphus redivivus	<ul style="list-style-type: none"> •Référence à Ahasver et au sphinx, aux motifs de l'errance •Synchrisme 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis (Ahasver n'apparaît pas dans la Bible, mythe issu de la synthèse de différentes traditions) •Intratextualité : <ul style="list-style-type: none"> • Berliner August » 					Idee d'un sphinx qui ne poserait pas de question		

Tableau de recensement des motifs mythologiques dans l'œuvre poétique de Sarah Kirsch

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
				LANDAUFENTHALT (1967)				
Trauriger Tag	Mythème du septième jour		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Référence à la Genèse 2 : 2 (A7) 		Monde contemporain, Berlin-Est : immeuble, Alexanderplatz, Spree, voitures	Septième jour – pluie		Septième jour n'est pas celui du repos après Création mais de l'ennui, de la colère ressentie face à un quotidien ksaifiant
Schneefied	<ul style="list-style-type: none"> Allusion au Veau d'or et au mythe d'Icare par mytheme du vol vers soleil aveuglant Syncretisme car mythes mêlés à des éléments du conte <i>Die sieben Raben</i> des frères Grimm 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Allusion à l'Exode 32 : 1-7 (A7) hypotexte dilué pour mythe d'Icare intertextualité conte <i>Die sieben Raben</i> des frères Grimm 		Monde contemporain, sans doute allusion à guerre du Vietnam	<ul style="list-style-type: none"> Au lieu du Veau d'or, texte parle de la vache d'or que les corbeaux (= les Américains) sont partis tuer corbeaux aveugles avant d'atteindre le soleil 		Idée de l'adoration de dieux païens remplacée par l'idolâtrie de l'argent
Aufforderung		<ul style="list-style-type: none"> Texte mettant en scène un je poétique proche de la figure christique : accent mis sur isolement du je et son opposition à un frère qui se révèle être un traître Allusion aux figures de Judas et de Pierre par motifs de l'argent, de la trahison, du coq et du reniement je poétique prend point de vue de Jésus (motif du silence pendant procès) 	<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Allusion aux Évangiles, par ex. Mt 26 : 34-75 et 27 (N7) 	<ul style="list-style-type: none"> Focalisation : poème écrit à la 1^{re} pers., je poétique porte caractéristiques de Jésus 	Monde contemporain : ordinateur	<ul style="list-style-type: none"> Fusion des figures de Judas et de Pierre en un seul personnage : le frère comme traître achat d'un coq avec les deniers de la trahison 		Jésus présenté comme sorte de magicien, de chamane capable de déchiffrer le langage de la nature

Les motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégéttisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Musik auf dem Wasser	•Référence à l'Arche de Noé		•Suggestion •Une seule allusion à l'Arche dans la <i>Genesis</i> 6 et 8 (AT)		Monde moderne : pêcheurs, bateaux avec touristes			
Wohin bin ich geraten hin	•Référence au temple d'Apollon		•Mythe n'est qu'indirectement suggéré à travers l'évocation de l'architecture grecque		Monde contemporain : noms de collègues écrivains, découverte touristique de la Roumanie			
Engel	Motif d'une statue d'ange		•Pas de référence à un hypotexte		Monde contemporain : réfrigérateur, machine à couper le pain, taxi...			Anges présent sous forme de statue encombrante dans la vie moderne, seuls les enfants peuvent encore en percevoir la magie
ZAUBERSPRÜCHE (1973)								
Anziehung		•Absence de mytheme, seulement motif de la traversée d'un lac gelé : peut-être mythe d'Héro et Léandre •Récriture d'un thème mythologique majeur : la séparation de deux amants mais impossibilité d'identifier la source	•Pas d'hypotexte précis •Intertextualité possible avec mythe de Héro et Léandre ou ballade populaire <i>Von den zwei Königskindern</i>	•Texte écrit du point de vue de l'amante attendant que son amant traverse l'étendue du lac gelé. (Dans les <i>Héraclides</i> , épîtres 18 et 19, Virgile adopte successivement le point de vue des deux amants) •Pourtant, aucune indication sur sentiments du je poétique		•adaptation du mythe à l'univers de Kirsch : le lac est gelé, motif du brouillard		
Ich wollte meinen König töten	•Allusion à Judas par motif de la trahison par le baiser		•Suggestion •Allusion aux <i>Évangiles</i> , par ex. Mt 26 : 46-50 ou Mc 14 : 43-46 (NT), épisode du baiser de Judas qui révèle identité de Jésus		Monde contemporain : bouteilles remplies d'explosif, allusion à l'âme comme concept bourgeois	Je poétique ne trahit pas son roi, embrasse un autre		

	<i>Copresence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Salomé		<ul style="list-style-type: none"> •Récriture du mythe de Salomé 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion par titre, motifs de la danse, de la mort et de la tête •Hypotextes : <i>Évangiles</i>, Mt 14 : 3-11 ou Mc 6 : 16-28 (NT) 		Monde contemporain : motif de la grande roue, de l'amant communiste	<ul style="list-style-type: none"> •Politisation du mythe : Salomé est une danseuse instruite aimant un activiste communiste •Amant se fait tuer •Salomé danse pour exiger tête de son amant mort 	<ul style="list-style-type: none"> •Amant de Salomé meurt pour ses opinions politiques 	<ul style="list-style-type: none"> •Salomé n'est plus bourreau mais victime •Sa danse n'est pas mortifère mais sert à surmonter le deuil de son amant
Elegie 1		<ul style="list-style-type: none"> •Référence à Orphée et motif de l'ombre •Je poétique s'identifie à Eurydice devenue ombre 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte dilué. Le poème se réfère surtout à l'opéra de Cluck chanté par la Callas 	<ul style="list-style-type: none"> •Focalisation : poème adopte point de vue d'Eurydice. Texte écrit à la 1ère pers. 	Monde contemporain : pèse-personne, référence à la Callas	<ul style="list-style-type: none"> •Je poétique maigris tant qu'il devient l'ombre de lui-même : maladie et non mort d'Eurydice 		
Elegie 2		<ul style="list-style-type: none"> •Je poétique s'identifie au phénix 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Référence au phénix •Pas de référence à un hypotexte précis 	<ul style="list-style-type: none"> •Point de vue du phénix. Texte écrit à la 1ère pers. 		<ul style="list-style-type: none"> •Couleur blanche de l'âme du phénix alors que d'habitude lui sont associées couleurs or, bleu et rouge 		
Die Engel		<ul style="list-style-type: none"> •Référence aux anges annonceurs et exterminateurs de l'Apocalypse •Allusion à <i>Daniel</i> par motif des pieds en argile •Vision 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Apocalypse selon saint Jean</i>, notamment 6 : 14 « Und der Himmel entwich wie ein zusammengerolltes Buch » (NT) •<i>Daniel 2</i> : 31-45. Songe de Nabuchodonosor et où vient l'expression des « pieds d'argile » (AT) 		Monde contemporain : voitures	<ul style="list-style-type: none"> •Ces anges enroulent les pages de l'Histoire et allument une nouvelle lumière : image qui n'apparaît pas dans le texte biblique 		

	<i>Coprésence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Lithographie	<ul style="list-style-type: none"> •Motifs d'un portail donnant sur autre monde, allusion à Charon et à une femme-guide (prêtresse guidant Énée et Gamaïoun russe), référence à Jonas et à la baleine, motif de l'arbre qui dépérit (aussi dans histoire de Jonas) •Synchrétisme 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotextes : <i>Le livre de Jonas (AT)</i> et Virgile, <i>l'Énéide</i>, livre VI •Hypotexte dilué pour le motif du portail •Sans doute allusion à la déesse Gamaïoun de la mythologie slave pour personnage de la guide •Peut-être <i>Escap 11 : 1</i> (arbre de Jesse) pour motif de l'arbre sortant de la tête d'un rabbin (AT) 		<ul style="list-style-type: none"> •Monde contemporain : évocation de la visite d'un cimetière juif à Prague 	<ul style="list-style-type: none"> •Charon est gardien du cimetière juif ; sibylle devient la guide 		
Katzenkopfflaster	Absence de mytheme mais allusion à Pégase par motif de la transformation du je poétique en cheval		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte dilué 	Je poétique se transforme en Pégase. Texte écrit à l'encre pers.		<ul style="list-style-type: none"> •Métamorphose du je poétique en Pégase 		
Ruffornel		<ul style="list-style-type: none"> •Référence à Phébus et à Ovide, motifs des cheveux, de la paupière et de l'instabilité de l'amant rappellent l'épître XV des <i>Héroïdes</i> d'Ovide •Invocation à Phébus pour qu'il retire l'amant •Je poétique prend peut-être point de vue de Sappho comme chez Ovide 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : Ovide, <i>Héroïdes</i>, épître XV de Sappho à Phaon 		Allusion au monde contemporain mais le texte vise l'abolition de la distinction en époques			
Ruf-und Fluchformel	<ul style="list-style-type: none"> •Allusion à Zeus par motif de l'orage et du sceptre et par allusion à l'infidélité 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis 					

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégéité</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Nachricht aus Lesbos		<ul style="list-style-type: none"> je poétique s'identifie à une femme de Lesbos 	<ul style="list-style-type: none"> Absence de mytheme Texte se fonde sur image traditionnelle de Lesbos comme île de l'homosexualité féminine 		Allusion au monde contemporain : cellules grises	<ul style="list-style-type: none"> D'après les recherches actuelles, Sappho aurait dirigé une école de filles qui préparait élèves à leur rôle d'épouse 		Politisation de la métaphore amoureuse : je poétique comme rebelle aux lois du lesbianisme, clame son hétérosexualité
RUCKENWIND (1976)								
Wiepersdorf 2	<ul style="list-style-type: none"> Référence à une statue de Zeus dans le parc avec la foudre comme attribut 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas de lien avec hypotexte précis 		Monde contemporain : séjour à Wiepersdorf et époque de Bettina von Arnim			
Wiepersdorf 4	<ul style="list-style-type: none"> Motif des statues de dieux sans tête ni bras et allusion à un ruisseau qui apporte l'oubli comme le Lété 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas de lien avec hypotexte précis 		<ul style="list-style-type: none"> Monde contemporain : motif de la vie moderne dans immeuble 			
Wiepersdorf 5	<ul style="list-style-type: none"> Référence à Apollon comme symbole de l'art poétique 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Pas de lien avec hypotexte précis 		Monde contemporain : éléments autobiographiques comme allusion à son art et à son fils			
Wiepersdorf 10	<ul style="list-style-type: none"> Référence à un hermaphrodite et à une statue de nain qui parle Texte parle de la fuite du je poétique devant un hermaphrodite dans le parc 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotexte dilué 					Hermaphrodite montré comme menaçant et enclin à se plaindre
Der Waldrand	<ul style="list-style-type: none"> Référence à Adonis, berger en guenilles 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion hypotexte dilué pour Adonis Conte populaire Das Tränenkrüglein (motif du broc rempli de larmes) 					

Les motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Im Juni	•Référence au mythe de Jacob et de Rachel comme symbole d'un amour contrarié		•Suggestion •Hypotexte : <i>Genèse</i> , chapitres 29 à 35 (A7) •Interdiscursivité avec tableau de C. D. Friedrich <i>Kreisfahrten auf Rügen</i> et légende de l'esprit de la montagne <i>Rubezahl</i>		Monde contemporain : voyage en voiture avec un pasteur			
Raubvogel	•Allusion à Icare par motif de la chute à travers soleil et peut-être à l'aigle de Prométhée		•Suggestion •Pas d'hypotexte précis	Je poétique s'identifie à un oiseau de proie / Icare		Fusion d'Icare et de l'oiseau de proie en une seule entité		
DRACHENSTEIGEN (1979)								
Die Büchse der Pandora	Référence à boîte de Pandore, chiffre de sept années		•Suggestion •Titre		Monde contemporain : téléphone, divorce	Réflexion sur relation hommes/femmes, fondée sur incompréhension mutuelle et occasions manquées.		
Das schöne Tal		•Référence au Déluge, allusion à l'arche par motif des animaux dans la voiture •Modernisation de l'épisode du sauvetage dans l'arche	•Suggestion •Hypotexte : <i>Genèse</i> chap. 7 (A7)	Focalisation : épisode relaté à la 1ère pers. du singulier et du pluriel, renvoyant au je poétique et au couple	monde contemporain : promenade en voiture	•arche sous forme de voiture abritant crapauds, salamandres, geckos		Arche – locus amoenus
Gonnaio	•Référence à Borée, vent du nord		•Suggestion •pas d'hypotexte					
ERDREICH (1982)								
Death Valley 4	•Référence à Dieu et allusion à la Création du monde		•Suggestion •Lien tenu avec la <i>Genèse</i> chap. 1 qui évoque Création du monde (A7)		Monde contemporain : voyage aux Etats-Unis, Death Valley	Image du paysage américain en formation perpétuelle rapprochée de la Création		Dieu identifié à un shérif poursuivant le je poétique et son compagnon de voyage
Death Valley 5	•Référence à la Vallée des Larmes		•Suggestion •Lien tenu avec l'hypotexte : <i>Psautier</i> 84 (A7) •Intertextualité avec <i>Alice in wonderland</i> de Lewis Carroll		idem			

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiogenésation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Tagsterne	•Référence mystérieuse à un dieu régnant		•Suggestion •Pas d'hypotexte		Monde contemporain : paysage américain, bars en verre, autoroutes	•Dieu régnant fait sans doute allusion au président des Etats-Unis ou à un gouverneur		
Bäume	•Référence à Dieu mais dans expression idiomatique « Gott und die Welt » motifs bibliques du pain et de l'eau		•Suggestion •Pas d'hypotexte précis, motifs du pain et de l'eau récurrents dans la Bible, par ex. Esaïe 21 : 14		Monde contemporain : voyage aux Etats-Unis			Par texte poétique, des métaphores lexicalisées retrouvent leur sens originel, biblique
Der Eislauf	•Référence au mythe de Prométhée		•Suggestion •Pas d'hypotexte précis		Monde contemporain : scène sur patinoire à New York, devant Rockefeller Center	•Prométhée – Rockefeller Center •Prométhée se brûle les doigts		Prométhée comme symbole de la démesure, du gigantisme américains
Schloßparkklinik	•référence au Styx, motif des cornettes comme messagers de la mort		•Suggestion •Intratextualité avec « le Corbeau » d'Edgar Allan Poe (citation « nevermore ») et citation-absorption de la chanson populaire « Kommt ein Vogel geflogen »		Monde contemporain : séjour en clinique			Texte utilise cornettes dans symbolique moderne comme messagers de la mort
Medaillon	•Référence à Sisyphé •Mère présentée comme une sainte, dévouée à son prochain et à protection des animaux et de la nature		•Suggestion •Pas d'hypotexte précis		Monde contemporain : évocation de sa mère et de son quotidien			Travail effectué décrit comme incessant mais pas vécu comme absurde par la mère
Galoschen		•Modernisation du thème du déluge, moment de la montée des eaux et de la catastrophe imminente	•Suggestion •Lien tenu avec hypotexte : Genèse 7, épisode du Déluge (AT) •Intertextualité possible avec légende du joueur de flûte de Hamelin	Focalisation : poème en prose écrit à 1ère pers. du pluriel	Monde moderne urbain : appartement, égouts	•Réécriture du mythe : apparition de rats, inquiétude des enfants d'ouvriers étrangers alors que les adultes restent inconscients du danger		Déluge relié au problème écologique

Les motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA

	<i>Copresence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Reisezhrung 1		<ul style="list-style-type: none"> Absence de mytheme Succession de commandements en RDA qui rappellent structure des Tables de la loi 	<ul style="list-style-type: none"> Suggestion par structure grammaticale lien minimal avec hypotexte : <i>Exode 34 et 35</i> (tables de la loi) (AT) Intertextualité avec contes <i>Rotkäppchen</i> et <i>Der Wolf und die sieben Geißlein</i> 	2ème strophe avec commandements écrite à l'ère pers. du pluriel	Monde contemporain est-allemand : allusions à vie quotidienne dans la Marche du Brandebourg, radars, voitures étrangères	<ul style="list-style-type: none"> transformation des commandements divins : ne pas s'éloigner du chemin, ne pas cueillir de fleurs, ne pas prendre d'autostoppeur... 		Les commandements divins reçus par Moïse sont transformés en instructions données au voyageur pour sa soi-disant sécurité. Réflexion sur la manipulation des gens par appareil politique de RDA
Reisezhrung 7	<ul style="list-style-type: none"> Allusion à Prométhée par motifs d'aigles mangant foie, référence à Orphée décapité et à sa harpe 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotextes dilués Interdiscursivité par mention d'auteurs tels que Brocks, Bettine von Arnim, Grabbe, Bobrowski 		<ul style="list-style-type: none"> Monde contemporain est-allemand : texte cite nombreux collègues de Kirsch comme Braun, Mickel Telescopage de plusieurs époques littéraires 	<ul style="list-style-type: none"> Mention d'aigles au pluriel s'attaquant au foie de Czschowski 		<ul style="list-style-type: none"> Association personnage mythologique et écrivain : Prométhée – Czschowski / Adolf Endler – Orphée Mise en poésie du principe d'interdiscursivité
Erdreich	<ul style="list-style-type: none"> Référence aux sept fleaux de l'Apocalypse, allusion à une vermine démoniaque, motif d'un ange exterminateur et d'un pouce divin protégé par gant en caoutchouc, allusion à Jésus comme Sauveur par nombre 27 		<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotexte : <i>Apocalypse</i> selon <i>saint Jean</i> (15 et 16 pour les fleaux) (NT) et <i>Exode 8</i> : 15 pour motif du doigt de Dieu et <i>Exode 8</i> pour terme de vermine (AT) Allusion au <i>Nouveau Testament</i> composé de 27 livres 		Monde contemporain : je poétique jardine, gant en caoutchouc, pulverisateur	<ul style="list-style-type: none"> rapprochement entre je poétique jardiner et Jésus sauveur de l'humanité texte mêle motifs des dix plaies d'Égypte et des sept fleaux de l'Apocalypse 		<ul style="list-style-type: none"> Apocalypse – catastrophe écologique imminente que le je poétique pressens en jardinant
Ausschnitt		<ul style="list-style-type: none"> Allusion au Déluge 	<ul style="list-style-type: none"> Suggestion Hypotexte : <i>Genèse 7</i> (épisode du Déluge) (AT) 			<ul style="list-style-type: none"> Déluge vécu du point de vue d'une fourmi, métaphore pour l'homme 		

	<i>Coprésence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Translittératation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Noah Nemo		<ul style="list-style-type: none"> •Référence à Noé et motif d'un orche donné par une entité supérieure •Synchrétisme 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Titre •Hypotexte : <i>Genèse</i> 6 (Dieu commande à Noé de fabriquer arche) et <i>Odyssée</i> chant IX pour nom de Nemo (épisode avec Polyphème) •Intertextualité avec <i>Vingt mille lieues sous les mers</i> de Jules Verne 		<p>Monde contemporain : parle de l'édition complète des œuvres de Holderlin et de Nautilus comme navire vieillot</p>	<ul style="list-style-type: none"> •Attente d'un ordre présentée comme vain : monde abandonné de Dieu •Fusion des personnages de Noé et de Nemo 		<ul style="list-style-type: none"> •<i>Nautilus</i> fait penser à un bateau-fantôme dans un monde abandonné de Dieu
KATZENLEBEN (1984)								
Kalte	<ul style="list-style-type: none"> •Référence à un Dieu supposé, motifs du ciel, des étoiles 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas de lien avec hypotexte précis •Intertextualité avec <i>The tell-tale Heart</i> d'Edgar Allan Poe par motif du cœur emmuré dans nuit 					<ul style="list-style-type: none"> •Monde dépourvu de Dieu, perte de la croyance •double sens des étoiles et du ciel : astronomie et religion
Anhaltender Niederschlag		<ul style="list-style-type: none"> •Motif des péchés de Dieu •Allusion à Noé et au Déluge par motif de l'arc-en-ciel et de l'attente d'un oiseau annonçant fin de la pluie 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Genèse</i> 9 : 7-12 pour oiseau et 9 : 13-17 pour arc-en-ciel 		<p>Monde moderne : usine</p>	<ul style="list-style-type: none"> •Inversion : Dieu est pêcheur par sa colère et non l'homme •Moineau au lieu du corbeau et de la colombe bibliques 		<ul style="list-style-type: none"> •Existence vide de sens, pas d'espoir que le déluge s'arrête, pacte entre homme et Dieu brisé
Vorläufige Verwurzelung	<ul style="list-style-type: none"> •Référence à Cassiopée en tant que constellation 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis 					

	<i>Copresence</i>	<i>Derivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Winterpromenade		•Sorte de tableau d'une étable dans une laiterie, naissance d'un veau comme réécriture de l'épisode de la Nativité (motifs des vaches sacrées, de l'étoile, des couronnes de lumière, de la Mère)	•Suggestion •Hypotexte : <i>Évangile selon saint Luc 2 (NT)</i>		Monde contemporain : laiterie, lampes électriques, bruits de moteur	•Dans Bible, aucune allusion à une étable, ni à un bouf		•Le poème s'appuie plus sur représentation traditionnelle de la Nativité dans l'art que sur Bible, qui laisse entendre seulement que Jésus est né dans une maison et mis ensuite dans une crèche
Der Winter		•Motif d'âmes en train de s'élever vers ciel, escaliers dans ciel, trône de Dieu non conquis •Vision	•Suggestion •Peut-être interdiscursivité avec tableau de Pieter Bruegel l'Ancien <i>Paysage d'hiver</i>					
Wenn das Eis geht	•Motif du bon grain et de l'ivrate		•Suggestion •Hypotexte : <i>Évangile selon saint Matthieu 3 : 12 et saint Luc 3 : 17</i> •Intertextualité avec <i>Faust I</i> de Goethe v. 1946-1947 pour motif de la roue de moulin dans la tête					Dans Bible, parabole indique que les mauvais sujets seront punis, dans poème, image appliquée aux bons et mauvais souvenirs
Fish and Chips	•Référence à Gaïa pour symboliser Terre		•Suggestion •Pas d'hypotexte précis					
Lichtmeß	•Motif des graines d'avoine éparpillées dans vent par Dieu et référence à l'épisode de la présentation de Jésus au temple par titre, motif de la séparation des morts et des vivants		•Suggestion •Hypotexte : <i>Évangile selon Saint Luc 2 : 22-39 (NT)</i>			•Les éléments religieux ont perdu valeur sacrée, sont comme sécularisés dans description d'un paysage hivernal		

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'impogation</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Beständig	•Allusion à une femme qui coupe des cheveux et qui ne croit pas en Dieu		•Suggestion •Pas d'hypotexte précis					•Scènes bucoliques et mélancoliques, force de vivre réside dans vie simple et non dans croyance cf. titre
Zeitung	•Mouf d'un travail de Sisyphe pour signifier travail vide de sens		•Suggestion •Pas d'hypotexte précis •Intratextualité avec poème « Médaillon »					•Absurdité du travail des paysans vient de l'extérieur, tient au contexte politique : menaces de guerre
Die Entrückung		•Mouf du trône de Dieu et des chevaux de trait sacrés •Vision	•Suggestion •Pas d'hypotexte précis •Intratextualité avec « Der Winter »			•Vision des chevaux célestes et du trône de Dieu par un paysan ou jardinier, ces chevaux manquent dans monde réel pour aider paysan		
Raben	•Allusion à des dieux païens et à la déesse Athéna par image du corbeau posé sur épaule de ces dieux, mouf de l'âme		•Suggestion •Hypotexte dilué			•Dieux païens = arbres sur les branches desquels se posent des corbeaux •Corbeau remplace la chouette d'Athéna		
Lamento	•Référence à Borée, vent du nord		•Suggestion •Pas d'hypotexte •Intratextualité avec « Gennaio »					
Der Morgen	•Référence à Zéphyr, dieu grec du vent d'ouest et à Flora, déesse romaine des fleurs et du printemps (équivalent de la nymphe grecque Chloris, épouse de Zéphyr)		•Suggestion •Pas d'hypotexte précis		Monde contemporain : paysans sur moissonneuses-batteuses			

Les motifs mythologiques antiques et bibliques dans la poésie de RDA

	<i>Coprésence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdiégétisation</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Die Verdammung		<ul style="list-style-type: none"> •Réécriture mythe de Prométhée, motifs d'un dieu sournois, de l'aigle, de l'enchaînement au rocher et de la délivrance 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Lien tenu avec Hypotexte <i>Prométhée enchaîné d'Eschyle</i> (surtout pour image du dieu cruel) •Hypotexte principal : nouvelle de Kafka <i>Prometheus</i> 			<ul style="list-style-type: none"> •Dans poème, Prométhée développe amour pour son bourreau et, une fois libéré, ne parvient pas à quitter lieu de son martyre 	<ul style="list-style-type: none"> •Comme chez Kafka, Prométhée libéré à cause de la lassitude de Zeus 	<ul style="list-style-type: none"> •Prométhée montré comme être faible et bon, brisé par dieu tortionnaire
Die Erinnerung		Je poétique a une vision qui met en scène Moïse avant l'exode. Motifs du fait, du berger, du tonnerre, de la pauvreté, de la Terre promise au-delà des eaux, allusion à la trinité (chat à pattes	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Exode (AT)</i> notamment chap. 2, 3, 9 et 14 	Poème écrit à 1ère pers. sg.	Monde contemporain mais est seulement implicite : télescopage de deux époques dans vision			
SCHNEEWÄRME (1989)								
Luft und Wasser		<ul style="list-style-type: none"> •Peut-être allusion à Narcisse par motif du visage refléchi dans l'eau •Vision 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte dilué 			<ul style="list-style-type: none"> •Je poétique est un Narcisse féminin, voit visage de sa sœur dans l'eau 		<ul style="list-style-type: none"> •Mythe de Narcisse pas lié au concept de beauté mais à celui de l'imaginaire, de l'écriture poétique et de l'inconscient
Begrenztes Licht		<ul style="list-style-type: none"> •Poème a pour sujet montée des eaux dans maison du je poétique qui emporte tout sur son passage. •Texte mêle sans doute images mythologiques du Déluge et du Styx 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Intertexte dilué, peut-être le Déluge (<i>Genèse 7, AT</i>) et le Styx (par exemple chez Ovide, <i>Métamorphoses</i>, III, v. 75 et suivants) •Syncretisme •Intratextualité avec « Vorläufige Verwurzelung » 	Focalisation : texte écrit à 1ère pers. sg.	Monde moderne : horloge ; mais est peu marqué			
Pflanzenleben	<ul style="list-style-type: none"> •Référence à l'arum, « Aronstab » en allemand 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Étymologie du nom renvoie au bâton d'Aron dans <i>Nombres 17 (AT)</i> 					<ul style="list-style-type: none"> •Symbolique de la plante : arum est compagnon du je poétique. Motif a sens poétologique

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégénération</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Die Flut		<ul style="list-style-type: none"> •Référence à l'épisode biblique du Déluge et allusion au Styx par motif des eaux tourbillonnantes aux vapeurs sulfureuses •Mais texte se distingue fortement du modèle biblique 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Titre •Hypotexte dilué, <i>Genèse 7</i> pour Déluge •Intratextualité : « Loft und Wasser » •Intertextualité avec <i>Der Schimmelreiter</i> de Theodor Storm 	Focalisation : texte à 1ère pers. sg.				<ul style="list-style-type: none"> •Vision fantastique qui s'éloigne fortement du Déluge biblique
Schneewärme		<ul style="list-style-type: none"> •Motif du soleil comme « lionne de Dieu », motifs d'âmes mortes, ombres de lacs immobiles •Allusion au mythe de Lété, mère d'Artemis et d'Apollon •Texte rapporte métamorphose du je poétique en louve, enceinte 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte précis pour les motifs des âmes mortes •Variante du mythe selon laquelle Lété se métamorphose en louve pour échapper à Héra est chez Aristote <i>Histoire des animaux</i>, VI, 35, v. 580-1620 	Focalisation : texte écrit à 1ère pers. sg. point de vue d'une louve				
Schwarzer Spiegel	<ul style="list-style-type: none"> •Allusion au 5ème travail d'Hercules : nettoyer écuries d'Augias, références à Charon, à Hercule et à Victoire, allusion au Diable par motif des sabots tonnants, motif du chandelier à 7 branches 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte dilué pour Hercule, Diable, Charon et Victoire •Chandelier à 7 branches apparaît dans <i>AT</i> et <i>NT</i>, par ex. dans <i>Exode 25</i> : 37 		<ul style="list-style-type: none"> •Monde contemporain : voiture, fourche de marque Victoria, facteur, bateau brise-glace 	<ul style="list-style-type: none"> •Charon = homme venant abattre mouton •je poétique est Hercule / Victoria •Diable = brise-glace 		
Die Rückkehr		<ul style="list-style-type: none"> •Peut-être allusion à Ulysse : motifs du retour et du chien (Argos) sans maître •Texte peut s'inspirer du retour d'Ulysse à Ithaque 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : Chants XIII (retour d'Ulysse) et XVII (mort d'Argos) de l'<i>Odyssée</i> d'Homère 	Texte écrit à 1ère pers. sg.			<ul style="list-style-type: none"> •Contraste à Ulysse, je poétique dit ne pas avoir de soucis 	

	<i>Copresence</i>	<i>Dérivation</i>	<i>Degré d'intégration</i>	<i>Transmodalisation</i>	<i>Transdégénération</i>	<i>Transformation pragmatique</i>	<i>Transmotivation</i>	<i>Transvalorisation</i>
Widmung	<ul style="list-style-type: none"> •Motifs d'anges qui, en dansant, font trembler les feuilles des peupliers 		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •pas de référence à un hypotexte précis 					
Eremitage	Référence à Dieu		<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Pas d'hypotexte •Peut-être allusion à Yggdrasil, l'arbre-monde dans la mythologie nordique par motif des 3 tilleuls qui soutiennent ciel 		<ul style="list-style-type: none"> •Monde contemporain mais n'est que suggéré par la dimension autobiographique du poème 	<ul style="list-style-type: none"> •Texte à accents autobiographiques •je poétique se compare à Dieu en tant que maître de son petit monde 		
Luftspringerin		<ul style="list-style-type: none"> •Référence à la femme de Lot, motif d'un ange •Je poétique est femme de Lot revenue à la vie 	<ul style="list-style-type: none"> •Suggestion •Hypotexte : <i>Genèse 19 (AT)</i> 	Focalisation : texte écrit à 1ère pers. sg.	<ul style="list-style-type: none"> •Monde contemporain : Laika 	<ul style="list-style-type: none"> •Femme de Lot revenue à la vie, alors que transformé en statue de sel dans la Bible 		<ul style="list-style-type: none"> •Donne importance à figure de femme de Lot qui n'a aucune individualité dans Bible

Bibliographie

Auteurs

Kirsch Sarah

Sarah Kirsch : Werke in fünf Bänden. Éd. de Franz-Heinrich Hackel. München : DTV, 2000.

Hundert Gedichte: Eine Auswahl aus den Büchern « Landaufenthalt », « Zaubersprüche », « Rückenwind », « Drachensteigen » und ein Gespräch über ihre Gedichte. Ebenhausen bei München : Langewiesche-Brandt, 1985. 143 p.

Kolbe Uwe

Hineingeboren : Gedichte 1975-1979. Edition Neue Texte. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1980. 156 p.

Abschiede und andere Liebesgedichte. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1983. Neue Folge ; 178. 80 p.

Bornholm II : Gedichte. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987. Neue Folge ; 402. 106 p.

Renegatentermine : 30 Versuche, die eigene Erfahrung zu behaupten. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1998. 228 p.

Kunert Günter

Der ungebetene Gast. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1965. 96 p.

Verkündigung des Wetters: Gedichte. München : Carl Hanser Verlag, 1966. 91 p.

Warnung vor Spiegeln: Gedichte. München : Carl Hanser Verlag, 1970. 87 p.

Die Beerdigung findet in aller Stille statt. Reihe Hanser 11. München : Carl Hanser Verlag, 1970 (4^e éd.). 121 p.

Offener Ausgang: Gedichte. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1972. 114 p.

Im weiteren Fortgang: Gedichte. Reihe Hanser 163. München : Carl Hanser Verlag, 1974. 117 p.

Unterwegs nach Utopia: Gedichte. München, Wien : Carl Hanser Verlag, 1977. 97 p.

Camera obscura. München, Wien : Hanser Verlag, 1978. 136 p.

Die Schreie der Fledermäuse: Geschichten, Gedichte, Aufsätze. Éd. de Dieter E. Zimmer. München, Wien : Hanser Verlag, 1979. 383 p.

- Unruhiger Schlaf*. Sonderreihe DTV. München, Wien : Carl Hanser Verlag, 1979. 246 p.
- Abtötungsverfahren: Gedichte*. München, Wien : Carl Hanser Verlag, 1980. 92 p.
- Verspätete Monologe*. Bd. 10224. München : DTV Verlag, 1984, (1^e éd. 1981). 154 p.
- Zurück ins Paradies*. München, Wien : Carl Hanser Verlag, 1984. 173 p.
- Vor der Sintflut: Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen*. Edition Akzente. München : Carl Hanser Verlag, 1985. 118 p.
- Der Schlüssel zum Lebenszusammenhang: Literatur als Mythos. In : *Mythos und Politik: Über die magischen Gesten der Rechten*. Peter Glotz. Hamburg : VSA Verlag, 1985. 147 p.
- Berlin beizeiten*. München : Carl Hanser Verlag, 1987. 117 p.
- Auf Abwegen und andere Verirrungen*. München : Hanser Verlag, 1988. 304 p.
- Fremd daheim: Gedichte*. München, Wien : Hanser Verlag, 1990. 128 p.
- Die letzten Indianer Europas: Kommentare zum Traum, der Leben heißt*. München, Wien : Carl Hanser Verlag, 1991. 280 p.
- Stilleben*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1992 (1^e éd. 1983). 115 p.
- Der Sturz vom Sockel: Feststellungen und Widersprüche*. München, Wien : Carl Hanser Verlag, 1992. 150 p.
- Mein Golem: Gedichte*. München, Wien : Hanser Verlag, 1996. 96 p.
- Nacht: Vorstellung*. München, Wien : Hanser Verlag, 1999. 90 p.
- KUNERT, Günter, SCHULTE-SCHULENBERG, Franz. Gespräch über die Judenfrage: Nachtrag zum 70. Geburtstag im März 1999. In : *Vergangenheit und Zukunft*. Andreas W. Mytze. Europäische Ideen, n° 113. Dransfeld : mylet druck, 1999. 40 p.
- KUNERT, Günter, STEINECKE, Hartmut. « Das Gedicht? Zu den Akten! » : Ein Gespräch mit Günter Kunert. In : *Gewandelte Wirklichkeit - verändertes Schreiben? Zur neuesten deutschen Literatur: Gespräche, Werke, Porträts*. Hartmut Steinecke. Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 68. Oldenburg : Igel Verlag, 1999, 306-335.
- Von der Antike eingeholt. In : *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (éd.). Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2002, p. 227-228.
- So und nicht anders: Ausgewählte und neue Gedichte*. München, Wien : Hanser Verlag, 2002. 168 p.
- Die Botschaft des Hotelzimmers an den Gast. Aufzeichnungen*. Éd. de Hubert Witt. München, Wien : Hanser Verlag, 2004. 347 p.

Poésie de RDA

- ARENDDT, Erich. *Werke: Gedichte*. Éd. de Manfred Schlösser, 2 vol. Berlin : Agora Verlag, 2003. 431 p. et 415 p.

- BARTHEL, Kurt (Kuba). *Poesiealbum 16*. Berlin : Verlag Neues Leben, 1969. 32 p.
- BARTSCH, Kurt. *Die Lachmaschine: Gedichte, Songs und ein Prosafragment*. Berlin : Klaus Wagenbach, 1971. 67 p.
- BARTSCH, Kurt. *Die Hölderlinie : Deutschdeutsche Parodien*. Rotbuch, vol. 277. Berlin : Rotbuch Verlag, 1983. 116 p.
- BARTSCH, Wilhelm. *Wilhelm Bartsch: Poesiealbum 208*. Berlin : Verlag Neues Leben, 1985. 31 p.
- BARTSCH, Wilhelm. *Übungen im Joch : Gedichte*. Edition Neue Texte. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1986. 116 p.
- BECHER, Johannes R. *Gesammelte Werke in 18 Bänden*. Éd. du Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste. Berlin : Aufbau, 1966-1981.
- BERGER, Uwe. *Gesichter: Gedichte*. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1968. 75 p.
- BERGER, Uwe. *Lächeln im Flug: Gedichte*. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1975. 137 p.
- BERNHOF, Reinhard. *Landwechsel: Gedichte*. Edition Neue Texte. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1977. 123 p.
- BIERMANN, Wolf. *Preußischer Ikarus: Lieder, Balladen, Gedichte, Prosa*. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1978. 229 p.
- BRAUN, Volker. *Wir und nicht sie: Gedichte*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1970. 79 p.
- BRAUN, Volker. Interview mit Silvia Schlenstedt (1972). In : *Texte in zeitlicher Folge, id.* Bd. 4. Halle, Leipzig : Mitteldeutscher Verlag, 1990, p. 278-295.
- BRECHT, Bertolt. *Gedichte*. Vol. 6. Berlin : Aufbau, 1964. 217 p.
- BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Gedichte in 4 Bänden*. Éd. d'Elisabeth Hauptmann. Edition Suhrkamp 836. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1976.
- BRINKMANN, Hans. *Wasserstände und Tauchtiefen : Gedichte*. Berlin : Verlag Neues Leben, 1985. 98 p.
- CIBULKA, Hanns. *Zwei Silben: Gedichte*. Weimar : Volksverlag, 1959. 46 p.
- CIBULKA, Hanns. *Windrose: Gedichte*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1968. 76p.
- CZECHOWSKI, Heinz. *Gedichte: Schafe und Sterne*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1974. 168 p.
- CZECHOWSKI, Heinz. *Das offene Geheimnis: Liebesgedichte*. Düsseldorf : Gruppello Verlag, 1999. 94 p.
- CZECHOWSKI, Heinz. *Die Zeit steht still: Ausgewählte Gedichte*. Düsseldorf : Gruppello Verlag, 2000. 240 p.
- FÜRNBURG, Louis. *Gesammelte Werke in 6 Bänden*. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1966.
- GOSSE, Peter. *Antiherbstzeitloses: Gedichte*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1968. 57 p.
- GOSSE, Peter. *Ortungen: Gedichte und Notate*. Halle : Mitteldeutscher Verlag, 1975. 131 p.

- GRÜNBEIN, Durs. *Grauzone morgens: Gedichte*. Neue Folge, Bd. 507. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988. 93 p.
- GRÜNING, Uwe. *Fahrtmorgen im Dezember : Gedichte*. Berlin : Union Verlag, 1977. 156 p.
- GRÜNING, Uwe. *Spiegelungen : Gedichte*. Berlin : Union Verlag, 1981. 135 p.
- GRÜNING, Uwe. *Im Umkreis der Feuer : Gedichte*. Berlin : Union Verlag, 1984. 135 p.
- GRÜNING, Uwe. *Innehaltend an einem Morgen : Gedichte*. Berlin : Union Verlag, 1988. 181 p.
- HUCHEL, Peter. *Gesammelte Werke in 2 Bänden*. Éd. de A. Vieregg. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1984.
- KAHLAU, Heinz. *Lob des Sisyphus: Gedichte aus einem viertel Jahrhundert*. Leipzig : Verlag Philipp Reclam jun., 1980. 121 p.
- MANGEL, Rüdiger, SCHNABEL, Stefan, STAATSMANN, Peter (éd.). *Deutsch in einem anderen Land: Die DDR (1949-1990) in Gedichten*. Theater der Freien Volksbühne, Reihe Deutsche Vergangenheit ; Stätten der Geschichte Berlins, Bd. 46. Berlin : Edition Hentrich, 1990. 176 p.
- MAURER, Georg. *Werke in zwei Bänden*. Éd. de Walfried Hartinger, Christel Hartinger et Eva Maurer. Halle, Leipzig : Mitteldeutscher Verlag, 1987. 549 p. et 553 p.
- MICKEL, Karl. *Vita nova mea: Mein neues Leben. Gedichte*. Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1966. 85 p.
- MICKEL, Karl. *Schriften I: Gedichte 1957-1974*. Halle, Leipzig : Mitteldeutscher Verlag, 1990. 159 p.
- RATHENOW, Lutz. *Verirrte Sterne oder Wenn alles wieder mal ganz anders kommt*. Gifkendorf : Merlin-Verlag Meyer, 1994. 103 p.
- SCHACHT, Ulrich. *Scherbenspur: Gedichte*. Zürich : Ammann Verlag, 1983. 89 p.
- SCHUMACHER, Ernst. *Eurasische Gedichte (1942-1956)*. Berlin : Rütten & Loening, 1957. 172 p.
- STRUZYK, Brigitte. « Eurydike im Bus ». In : *Poesiealbum 134*. Berlin : Verlag Neues Leben, 1978. 32 p.
- TILGNER, Wolfgang. « Antigone 67 », « Die neue Klytaimnestra » et « Sirenen ». In : *Poesiealbum 25*. Berlin : Verlag Neues Leben, 1969. 31 p.
- TRAGELEHN, B. K. *NÖSPL : Gedichte 1956-1991*. Basel, Frankfurt am Main : Stroemfeld Verlag, 1996. 196 p.
- ZIMMERING, Max. *Das Maß der Zeit: Gedichte*. Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 258. Leipzig : Verlag Philipp Reclam jun., 1969. 172 p.
- ZIMMERING, Max. *Lied von Finsternis und Licht. Gedichte und Nachdichtungen: 1928-1973*. Zora Zimmering (éd.). Berlin, Weimar : Aufbau-Verlag, 1986. 422 p.

Reuves est-allemandes

Sinn und Form: Beiträge zur Literatur. Numéros consultés : 1 (1949) – 37 (1985).
Neue Deutsche Literatur: Monatsschrift für schöne Literatur und Kritik. Numéros consultés : 8 (1960) – 24 (1976).

Ouvrages de référence

- AQUIEN, Michèle, MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique.* Encyclopédies d'aujourd'hui. Paris : Livre de Poche, 1996. 757 p.
in : Dictionnaire de rhétorique et de poétique, Michèle Aquien et Georges Molinié, Paris, Le Livre de Poche, 1992
- BERGER, Manfred (éd.). *Kulturpolitisches Wörterbuch.* Berlin : Dietz Verlag, 1978 (1^e éd. 1970). 904 p.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain (éd.). *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* 4 vol. Paris : Seghers, 1973.
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus : les procédés littéraires.* Paris : 10/18, 1984. 540 p.
- FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur.* Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1976.
- GOTTSCHALK, Herbert. *Lexikon der Mythologie.* München : Heyne, 1993. 591 p.
- GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine.* Paris : PUF, 1999 (14^e éd.).
- HAUG, Wolfgang Fritz. *Marxismus. Der neue Pauly : Enzyklopädie der Antike.* Éd. de Manfred Landfester. Vol. 15/1, p. 295-303.
- HUNGER, Herbert. *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.* Wien : Verlag Brüder Hollinek, 1988.
- La Bible : Édition intégrale.* Traduction œcuménique. Paris : Éditions du Cerf, 2004. 3117 p.
- RANKE-GRAVES, Robert von. *Griechische Mythologie: Quellen und Deutung.* Reinbek : Rowohlt, 1997. 759 p.
- SEIDENSTICKER, Bernd. DDR. *Der neue Pauly : Enzyklopädie der Antike.* Éd. de Manfred Landfester. Vol. 13, p. 681-699.
- SEIDENSTICKER, Bernd, HABERMEHL, Peter. Deutschland. *Der neue Pauly : Enzyklopädie der Antike.* Éd. de Manfred Landfester. Vol. 13. Partie V, p. 760-828.

Autres ouvrages

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *La dialectique de la raison : Fragments philosophiques.* Collection TEL. Paris : Gallimard, 1974. 281 p.

- APOLLODORE. *La Bibliothèque : Un manuel antique de mythologie*. Trad. sous direction de Paul Schubert. « Le chant du monde ». Lausanne : Éditions de l'Aire, 2003. 297 p.
- BACHMANN, Ingeborg. *Werke*. Éd. de Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, 4 vol. Serie Piper, Bd. 1701-1704. München : R. Piper & Co. Verlag, 1993 (5^e éd.).
- BAUER, Bruno. Der christliche Staat und unsere Zeit. *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst*, n° 135, 07.06.1841, p. 538. Revue numérisée par l'Université de Cologne et consultable en ligne à l'adresse : http://www.ub.uni-koeln.de/digital/digitsam/hallische/index_ger.html .
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Jacques Dupont (dir.) Paris : GF Flammarion, 1991. 371 p.
- BERENBERG, Heinrich von (éd.). *Deutsche Demokratische Reise: Ein literarischer Reiseführer durch die DDR*. Quartheft n° 171. Berlin : Verlag Klaus Wagenbach, 1989. 190 p.
- BRÖGER, Karl (dir.). *Jüngste Arbeiterdichtung*. Berlin : Arbeiterjugendverlag, 1929, 2^e éd. (1^e 1925). 91 p.
- DANTE. *Œuvres complètes*. Trad. d'André Pézard. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1965. 1851 p.
- ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring : M. E. Dühring bouleverse la science*. Trad. Émile Bottigelli. Paris : Éditions sociales, 1956. 511 p.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Einzelheiten II: Poesie und Politik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1987. 142 p.
- HEINE, Heinrich. *Reisebilder*. Zürich : Diogenes Verlag, 1993. 597 p.
- HERDER, Johann Gottfried. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In : *Werke in zehn Bänden*. Martin Bollacher (éd.), vol. 6. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1989. 1213 p.
- HOMÈRE. *Iliade, Odyssée*. Trad. de Robert Flacelière et Victor Bérard. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1955. 1140 p.
- KANT, Immanuel. *Réflexions sur l'éducation*. Intr. et trad. d'A. Philonenko. Paris : J. Vrin, 2000 (1^e éd. 1967). 210 p.
- LENIN, W. I. Die Aufgaben der Jugendverbände. In : *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Éd. du Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KPdSU, vol. 5. Berlin : Dietz Verlag,
- MALLARMÉ, Stéphane. Crise de vers. In : *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Préf. Yves Bonnefoy. Collec. Poésie, vol. 113. Paris : Gallimard, 1976. 443 p.
- MANN, Thomas, KERÉNYI, Karl. *Gespräch in Briefen*. Éd. de Karl Kerényi. Zürich : Rhein-Verlag, 1960. 222 p.
- MARCUSE, Herbert. *Contre-révolution et révolte*. Paris : Seuil, 1973. 172 p.

- MARX, Karl. *Le Capital : Critique de l'économie politique*. Trad. Joseph Roy. Paris : Éditions sociales, 1949. 247 p.
- MARX, Karl. *Manuscrits de 1857-1858 : « Grundrisse »*. Éd. de Jean-Pierre Lefebvre, vol. 1. Paris : Éditions sociales, 1980. 452 p.
- MARX, Karl. *Critique du droit politique hégélien*. Intr. et trad. d'Albert Baraquin. Paris : Éditions sociales, 1980. 222 p.
- MARX, Karl. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Présentation et annotations de Raymond Huard, trad. revue par Gérard Cornillet. Paris : Messidor/ Éditions sociales, 1984. 230 p.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *L'Idéologie allemande*. Paris : Éditions sociales, 1976. 621 p.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Gesamtausgabe (MEGA)*. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der KP der Sowjetunion und Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (éd.). Berlin : Dietz Verlag, 1975.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Manifeste du Parti communiste*. Trad. de Laura Lafargue. Paris : Mille et une nuits, 1994. 77 p.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Traduit par Georges Lafaye, 3 vol. Paris : Les Belles Lettres, 1991-1995.
- SCHILLER, Friedrich. Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In : *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Éd. de Matthias Luserke, vol. 5. Frankfurt am Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1996. 888 p.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Hans Eichner (éd.). In : *Kritische Ausgabe seiner Werke*. Éd. de Ernst Behler, vol. 2. München, Paderborn, Wien : Verlag Ferdinand Schöningh, 1967.
- SCHLEGEL, Friedrich. « *Athenäums* »-Fragmente und andere Schriften. Reclam Universal-Bibliothek 9880. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 2005. 244 p.
- SCHROTT, Raoul. *Tristan da Cunha: oder die Hälfte der Erde*. München, Wien : Hanser Verlag, 2003. 720 p.
- ULBRICHT, Walter. *Über die Dialektik unseres sozialistischen Aufbaus*. Berlin (Ost) : Dietz, 1959. 316 p.

Littérature secondaire

Sur Sarah Kirsch

- BARANOWSKI, Anne-Marie. Poids de l'Histoire et liberté individuelle dans l'oeuvre de Sarah Kirsch. In : *Allemagne d'aujourd'hui*. N°142, oct-déc 1997, p. 108-132.
- BUNZEL, Wolfgang. « ...dankbar daß ich entkam ». Sarah Kirschs Autorenexistenz im Spannungsfeld von DDR-Bezug und « Exil »-Erfahrung. Article consulté en ligne en juin 2010 : http://www.bgdv.be/Dokumente/GM-Texte/gm57_bunzel.pdf .

- COSENTINO, Christine. « *Ein Spiegel mit mir darin* »: Sarah Kirschs Lyrik. Tübingen : Francke Verlag, 1990. 181 p.
- DAMM, Sigrid. Sarah Kirsch : Rückenwind. *Weimarer Beiträge*, 23:1-4 (1977), p. 131-141.
- DA SILVA, Céline. *La poétique de Sarah Kirsch : une esthétique du kaléidoscope*. Thèse de doctorat soutenue en juin 2009, Université de Strasbourg. Consultée en ligne en juillet 2010 à l'adresse : <http://eprints-umb.u-strasbg.fr/332/> .
- ENDLER, Adolf. Sarah Kirsch und ihre Kritiker. *Sinn und Form*, 27:1 (1975), p. 142-170.
- FERNANDEZ, Cécilia. Dans la profondeur du miroir : Le mythe de Narcisse dans l'œuvre poétique de Sarah Kirsch. In : *Figures de Narcisse*. Revue Textures, vol. 9, Publications de l'Université Lumière Lyon 2, 2003, p. 251-269.
- FÜHMANN, Franz. Vademecum für Leser von Zaubersprüchen. *Sinn und Form*, 27:2 (1975), p. 385-420.
- GAGNEUR, Marguerite. *Écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA*. Thèse de doctorat soutenue en décembre 2006, Université de Paris 3.
- HACKS, Peter. Der Sarah-Sound. *Neue Deutsche Literatur*, 24:9 (1976), p. 104-118.
- MABEE, Barbara. *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*. Éd. de Cola Minis, Arend Quak. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 83. Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 1989. 282 p.
- MOHR, Heinrich. Die Lust « Ich » zu sagen. In : *Lyrik von allen Seiten*. Éd. de Lothar Jordan, Axel Marquardt, Winfried Woesler. Frankfurt am Main : Fischer Verlag, 1981, p. 439-460.
- PROESMANS, Goedele. *Viel Spreu und wenig Weizen: Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosabänden*. Europäische Hochschulschriften, Bd. 1772. Frankfurt am Main, Berlin, Bern : Peter Lang, 2000. 261 p.
- VOLCKMANN, Silvia. *Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsliteratur: Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger*. Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Bd. 56. Königstein/Ts : Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Scriptor, Hanstein, 1982. 325 p.
- WAGENER, Hans. *Sarah Kirsch*. Köpfe des 20. Jahrhunderts, Bd. 113. Berlin : Colloquium-Verlag, 1989. 101 p.

Sur Günter Kunert

- ARNOLD, Heinz Ludwig (éd.). *Günter Kunert*. Text + Kritik. H. 109. München, 1991. 95 p.
- AURENCHE, Emmanuelle. La figure d'Icare chez Günter Kunert. In : *Icare et autres curieux*. Revue Textures, vol. 8, Publications de l'Université Lumière Lyon 2, 2002, p. 39-45.
- BAHRO, Rudolf. Wozu wir diesen Dichter brauchen. *Forum*, 12 (1966), p. 16-17.

- BENOÎT, Martine-Sophie. « ...et c'est devenu mon destin » – Günter Kunert et la judéité. In : *Lectures d'une œuvre : Günter Kunert*. Marie-Hélène Quéval (dir.). Paris : Éditions du Temps, 2000, p. 73-90.
- BOURSICAUT, Hélène. Jeux de miroir : quelques remarques sur l'intertextualité chez Günter Kunert. In : *Lectures d'une œuvre : Günter Kunert*. Marie-Hélène Quéval (dir.). Paris : Éditions du Temps, 2000, p. 94-110.
- DURAND-HENRIOT, Isabelle. L'étranger dans l'univers poétique de Günter Kunert. In : *Lectures d'une œuvre : Günter Kunert*. Marie-Hélène Quéval (dir.). Paris : Éditions du Temps, 2000, p. 135-155.
- DURZAK, Manfred, STEINECKE, Hartmut. *Günter Kunert: Beiträge zu seinem Werk*. München, Wien : Hanser Verlag, 1992. 349 p.
- FERNANDEZ, Cécilia. Les transgressions d'Orphée : le cycle « Orphée » de Günter Kunert. In : *Transgressions*. Revue Textures, vol. 14, Publications de l'Université Lumière Lyon 2, 2005, p. 165-192.
- HEISE, Hans-Jürgen. Eiszeit- und Endzeit Gedichte: Wie depressiv sind unsere Poeten? *Die Zeit*, 20.08.1982, p. 29-30.
- HINZE, Dagmar. *Günter Kunert: Sinnstiftung durch Literatur*. Literaturtheorie und dichterische Praxis, Beiträge zur neuen Epochenforschung Bd. 13. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New-York, Paris, Wien : Peter Lang Verlag, 1996. 127 p.
- KASPER, Elke. « wie ein Gedicht also / das nicht mehr ist als ein Gedicht » : Zur frühen Lyrik Günter Kunerts. In : *Deutsche Lyrik nach 1945*. Dieter Breuer (éd.). Suhrkamp taschenbuch materialien 2088. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988, p. 306-320.
- KASPER, Elke. *Zwischen Utopie und Apokalypse: Das lyrische Werk Günter Kunerts von 1950 bis 1987*. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 80. Tübingen : Niemeyer-Verlag, 1995. 193 p.
- MAAZ, Wolfgang. Berlin – Kunerts Antike. In : *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Bernd Seidensticker und Martin Vöhler (éd.). Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2002, p. 229-253.
- PREUßER, Heinz-Peter. Versuchte Modernität: Über einen völlig ungeklärten Begriff und seine rein heuristische Applikation auf einige Texte Günter Kunerts. In : *Günter Kunert: Text + Kritik*, München, 1991, p. 15-22.
- QUÉVAL, Marie-Hélène (dir.). *Lectures d'une œuvre : Günter Kunert*. Paris : Éditions du Temps, 2000. 176 p.
- QUÉVAL, Marie-Hélène. Sisyphe et Orphée ou La réception de l'Antiquité dans l'œuvre de G. Kunert. In : *Lectures d'une œuvre : Günter Kunert*. Marie-Hélène Quéval (dir.). Paris : Éditions du Temps, 2000, p. 13-47.

Sur le mythe

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Collection Pierres Vives. Paris : Éditions du Seuil, 1957. 268 p.

- BILEN, Max. Le comportement mythique de l'écriture. In : *Le mythe et le mythique*. Actes du colloque de Cerisy de juillet 1985. Paris : Albin Michel, 1987, p. 203-211.
- BLUMENBERG, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1996 (1ère éd. 1979). 699 p.
- BOHRER, Karl Heinz Bohrer (éd.). *Mythos und Moderne : Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Neue Folge, vol. 144. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1983. 613 p.
- CHAPOUTOT, Johann. *Le National-Socialisme et l'Antiquité*. « Le nœud gordien ». Paris : PUF, 2008. 532 p.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Collec. Folio Essais. Paris : Gallimard, 1963. 251 p.
- FÜHMANN, Franz. Das mythische Element in der Literatur. In : *Marsyas: Mythos und Traum*. Éd. de Jürgen Krätzer. Leipzig : Reclam, 1993, p. 400-460.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958. 452 p.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mythes et société en Grèce ancienne*. Collection Textes à l'appui. Paris : Maspero, 1974. 255 p.
- MARGOTTON, Jean-Charles. Stéréotype et mythe : leur fonction dans la recherche d'identité. In : *Cahiers d'études germaniques*, vol. 26, 1994, p. 9-18.
- WEIMANN, Robert. *Literaturgeschichte und Mythologie: Methodologische und historische Studien*. Berlin, Weimar : Aufbau Verlag, 1972 (2^e éd.). 515 p.
- ZIMMERING, Raina. *Mythen in der Politik der DDR: Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen*. Opladen : leske + budrich, 2000. 385 p.

Sur la RDA

- CORBIN-SCHUFFELS, Anne-Marie. *La Force de la parole : Les intellectuels face à la RDA et à l'unification allemande (1945-1990)*. Histoire et civilisation. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1998. 279 p.
- HERTLE, Hans-Hermann, WOLLE, Stefan. *Damals in der DDR: Der Alltag im Arbeiter- und Bauernstaat*. München : Wilhelm Goldmann Verlag, 2006 (2^e éd.). 408 p.
- JÄGER, Manfred. *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*. Wissenschaft und Politik. Köln : Edition Deutschland Archiv, 1995. 287 p.
- JÄGER, Andrea. *Schriftsteller aus der DDR: Ausbürgerungen und Übersiedlungen von 1961 bis 1989. Studie*. Schriften zur Europa- und Deutschlandforschung, Bd. 2. Frankfurt am Main : Lang, 1995. 202 p.
- SCHLENKER, Wolfram. *Das « kulturelle Erbe » in der DDR: Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik 1945-1965*. Metzler-Studienausgabe. Stuttgart : Metzler, 1977. 260 p.
- WEBER, Hermann. *Kleine Geschichte der DDR*. Köln : Edition Deutschland Archiv, 1980. 199 p.
- WOLLE, Stefan. *Die heile Welt der Diktatur: Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*. Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung, 1999. 423 p.

Sur la littérature est-allemande

- ARNOLD, Ludwig, MEYER-GOSAU, Frauke (éd.). *Literatur in der DDR: Rückblicke. Text + Kritik Sonderband*. München, 1991. 307 p.
- BERENDSE, Gerrit-Jan. *Die « Sächsische Dichterschule »: Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre*. Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 14. Frankfurt am Main, Bern, New-York, Paris : Peter Lang Verlag, 1990. 360 p.
- BERNHARDT, Rüdiger. *Odysseus# Tod – Prometheus# Leben: Antike Mythen in der Literatur der DDR*. Halle, Leipzig : Mitteldeutscher Verlag, 1983. 151 p.
- DAHNIKE, Hans-Dietrich. *Erbe und Tradition in der Literatur. Einführung in die Literaturwissenschaft in Einzeldarstellungen*, éd. de Anneliese Löffler. Leipzig : VEB Bibliographisches Institut, 1981 (2^e éd.), 114 p.
- EMMERICH, Wolfgang. *Kleine Literaturgeschichte der DDR: Erweiterte Neuauflage*. Berlin : Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000. 640 p.
- ENDLER, Adolf. Im Zeichen der Inkonsequenz: Über Hans Richters Aufsatzsammlung « Verse Dichter Wirklichkeiten ». *Sinn und Form*, 23:6 (1971), p. 1358-1366.
- ENGELHARDT, Michael von, ROHRWASSER, Michael. *Kassandra – Odysseus – Prometheus: Modelle der Mythosrezeption in der DDR-Literatur*. *L80*, 34 (1985), p. 46-76.
- FERNANDEZ, Cécilia. Ulysse ou la grande désillusion : La figure d'Ulysse dans la poésie de RDA des années soixante et soixante-dix. In : *Images, mythes et sons*. Revue Textures, vol. 15, Publications de l'Université Lyon 2, 2005, p. 219-235.
- GELBRICH, Dorothea. *Antikerezeption in der sozialistischen deutschen Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts: Die Begründung einer neuen Rezeptionstradition im lyrischen Schaffen Bechers, Brechts, Maurers und Arendts*. Dissertation Karl-Marx-Universität, Sektion Kulturwissenschaft und Germanistik. Leipzig, 1974. 228 p.
- GROTH, Joachim-Rüdiger. *Widersprüche: Literatur und Politik in der DDR 1949-1989. Zusammenhänge, Werke, Dokumente*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien : Peter Lang Verlag, 1994. 312 p.
- HÄHNEL-MESNARD, Carola. *La littérature autoéditée en RDA dans les années quatre-vingt : Un espace hétérotopique*. Paris : L'Harmattan, 2007. 279 p.
- KLEIN, Christian. Déconstruction du mythe identitaire : Le mythe de Prométhée et sa réécriture dans la littérature de RDA (J. R. Becher, Volker Braun, Heiner Müller, K. Bartsch). In : *Cahiers d'Études germaniques*, vol. 26, 1994, p. 73-84.
- KOCH, Hans. *Haltungen, Richtungen, Formen*. *Forum*, 15/16 (1966), p. 5-23.
- LASCHEN, Gregor. *Lyrik in der DDR: Anmerkungen zur Sprachverfassung des modernen Gedichts*. Literatur und Reflexion, éd. de Beda Allemann, Bd. 4. Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1971. 166 p.
- LERMEN, Brigit, LOEWEN, Matthias. *Lyrik aus der DDR: Exemplarische Analysen*. UTB für Wissenschaft, vol. 1470. Paderborn, München, Wien, Zürich : Ferdinand Schöningh Verlag, 1987. 459 p.

- LÜDDE, Marie-Elisabeth. *Die Rezeption, Interpretation und Transformation biblischer Motive und Mythen in der DDR-Literatur und ihre Bedeutung für die Theologie*. (Diss. Universität Greifswald 1990) *Arbeiten zur Praktischen Theologie*, éd. de Karl-Heinz Bieritz et Christian Grethlein, n°4. Berlin, New-York : Walter de Gruyter, 1993. 178 p.
- MECHTENBERG, Theo. Von Odysseus bis Sisyphos: Zur Rezeption und Brechung mythischer Gestalten in der DDR-Lyrik. *Deutschland Archiv*, 18 (1985), p. 497-506.
- MITTENZWEI, Werner. *Die Intellektuellen: Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*. Berlin : Aufbau Taschenbuch Verlag, 2003. 563 p.
- PAILHÈS, Anne-Marie. *La recherche d'une identité dans la poésie de RDA de 1960 à 1989*. (Thèse soutenue en 1994 à l'Université Lyon 2) *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 359. Stuttgart : Verlag Hans-Dieter Heinz, 1998. 403 p.
- PAILHÈS, Anne-Marie. Le mythe de la conquête spatiale, facteur d'identité dans la poésie de RDA des années 60. In : *Cahiers d'Études germaniques*, vol. 26, 1994, p. 181-190.
- PREUßER, Heinz-Peter. *Mythos als Sinnkonstruktion: Die Antikenprojekte von Christa Wolf, Heiner Müller, Stefan Schütz und Volker Braun*. (Dissertation, Freie Universität zu Berlin) Köln, Weimar, Wien : Böhlau Verlag, 2000. 501 p.
- RADDATZ, Fritz J. *Traditionen und Tendenzen: Materialien zur Literatur der DDR*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972. 694 p.
- RIEDEL, Volker. *Antikerezeption in der Literatur der DDR*. Berlin : Veröffentlichung der Akademie der Künste der DDR, 1984. 328 p.
- RIEDEL, Volker. *Literarische Antikerezeption: Aufsätze und Vorträge*. Jenaer Studien, éd. de Günter Schmidt, Bd. 2. Jena : Verlag Dr. Bussert und Partner, 1996. 444 p.
- SCHMIDT, Ernst-Günter. Die Antike in Lyrik und Erzählliteratur der DDR. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität*, 18:4 (1969), p. 123-141, 20:5 (1971), p. 5-62 et 36 (1980), p. 7-31.
- SEIDENSTICKER, Bernd, VÖHLER, Martin (éd.). *Mythen in nachmythischer Zeit: Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Berlin, New York : Walter de Gruyter, 2002. 378 p.
- SEIDENSTICKER, Bernd. « *Erinnern wird sich wohl noch manch einer an uns...* »: *Studien zur Antikerezeption nach 1945*. Antje Wessels (dir.). *Auxilia, Unterrichtshilfen für den Lateinlehrer*, Bd. 52. Bamberg : C. C. Buchners Verlag, 2003. 160 p.
- STARKE, Manfred. Zu den Literaturdebatten der letzten Jahre. *Sinn und Form*, 27:1 (1975), p. 183-199.
- STILLMARK, Hans-Christian (éd.). *Rückblicke auf die Literatur der DDR*. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, éd. de Gerd Labrousse (et al.), vol. 52. Amsterdam, New-York : Rodopi, 2002. 493 p.
- WALTHER, Joachim. *Sicherungsbereich Literatur: Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*. Berlin : Ch. Links Verlag, 1996. 888 p.
- WITTSTOCK, Uwe. *Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg: Wege der DDR-Literatur 1949-1989*. Serie Piper, Bd. 1136. München : Piper, 1989. 303 p.

WÜST, Karl Heinz. *Sklavensprache: Subversive Schreibweisen in der Lyrik der DDR 1961-1976*. Europäische Hochschulschriften Reihe 1, n° 1129. Frankfurt am Main : Peter Lang Verlag, 1989. 357 p.

YÈCHE, Hélène. Icares prussiens : deux exemples de « voyage immobile » à l'Est. In : *Constructions de l'identité dans la rencontre des cultures chez les auteurs d'expression allemande*, vol. 2. Patricia Desroches-Viallet (dir.). Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, p. 293-305.

Problématiques littéraires

ARNOLD, Heinz Ludwig. *Politische Lyrik*. Text + Kritik. München, 1973. 106 p.

AUERBACH, Erich. *Mimésis : La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris : Gallimard, 1968. 559 p.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Points Littérature. Paris : Éditions du Seuil, 1964. 285 p.

BARTSCH, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Sammlung Metzler 242. Stuttgart : Metzler, 1988. 213 p.

CIEPH. *Modernité et postmodernité*. Revue Réseaux, n°88-89-90. Mons : CIEPHUM, 2000. 229 p.

COMBE, Dominique. La référence dédoublée : Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie. In : *Figures du sujet lyrique*. Dominique Rabaté (dir.). Collec. Perspectives Littéraires. Paris : PUF, 2001 (1^e éd. 1996), p. 39-63.

CONNOR, Steven. Postmodernism and literature. In : *Postmodernism*. Steven Connor (éd). The Cambridge Companion to. Cambridge University Press, 2004, p. 62-81.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Essais. Paris : Éditions du Seuil, 1982. 573 p.

GENETTE, Gérard. *Figures IV*. Paris : Seuil, 1999. 365 p.

HINDERER, Walter (éd.). *Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland*. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1978. 375 p.

KRISTEVA, Julia. *Le langage, cet inconnu : Une initiation à la linguistique*. Paris : Seuil, 1981. 327 p.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^{ème} siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Points Essais. Paris : Éditions du Seuil, 1985. 633 p.

MAYER, Hans. Kultur ist immer ein Werk der Neinsager. In : *Die Zeit*, 04.01.1980.

MAYER, Hans. *Die umerzogene Literatur: Deutsche Schriftsteller und Bücher 1945-1967*. Suhrkamp taschenbuch 1923. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991. 251 p.

MITTENZWEI, Werner. *Kampf der Richtungen: Strömungen und Tendenzen der internationalen Dramatik*. Leipzig : Reclam, 1978. 589 p.

- RABAU, Sophie. *L'Intertextualité*. Corpus – Lettres n° 3059. Paris : GF Flammarion, 2002. 254 p.
- RABATÉ, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*. Collec. Perspectives Littéraires. Paris : PUF, 2001 (1^e éd. 1996). 162 p.
- SAMOYAULT, Thiphaine. *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, 2001. 127 p.
- SCHÖNE, Albrecht. *Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Kleine Vandenhoeck-Reihe 228/229. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 82 p.
- TREICHEL, Hans-Ulrich (dir.). *Ablösungsverfahren: Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1995. 261 p.
- WEISSEBERGER, Klaus (éd.). *Deutsche Lyrik 1945-1975: Zwischen Botschaft und Spiel*. Düsseldorf : August Bagel Verlag, 1981. 489 p.

Autres

- ASSMAN, Jan et Aleida. Zur Metaphorik der Erinnerung. In : *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Id. et Dietrich Harth (éd.). Frankfurt am Main : Fischer, 1991, p. 13-35.
- BERTRAND, Michèle. *Le statut de la religion chez Marx et Engels*. Problèmes. Paris : Éditions sociales, 1979. 189 p.
- CLAVET, Jean-Claude. Le concept de liberté chez Herbert Marcuse. In : *Philosophiques*, vol. 13, n°2, 1986, p. 209-235. Disponible en ligne à l'adresse : [http : //id. org/iderudit/203317ar](http://id.org/iderudit/203317ar).
- COLLIN, Denis. Marx et Epicure : La thèse de doctorat dans la formation de la pensée de Karl Marx. Publication consultée en ligne en septembre 2008 à l'adresse : [http : // pagesperso-orange.fr/denis.collin/Epicure.htm](http://pagesperso-orange.fr/denis.collin/Epicure.htm).
- DUPRÉ, Louis. *Marx's social critique of culture*. New Haven, London : Yale University Press, 1983. 299 p.
- KAYSER, Wolfgang. *Kleine deutsche Versschule*. DALP-Taschenbücher, Bd. 306. Bern : Francke Verlag, 1957 (5^e éd.). 120 p.
- KLEIN, Alfred. Prometheus 1925: Revolutionäre proletarische Lyrik und kapitalistischer Alltag. *Sinn und Form* 22:2 (1970), p. 350-383 et 22:6 (1970), p. 729-779.