

UNIVERSITÉ TOULOUSE-JEAN-JAURÈS
UFR Langues, Littératures et Civilisations Étrangères

DÉPARTEMENT DES LANGUES ÉTRANGÈRES

SECTION D'ALLEMAND

Ruth Klüger, *Zerreiβproben. Kommentierte Gedichte* (2013).
Dispositifs réflexifs, herméneutique et enjeux auctoriaux du poème-commentaire

Travail de recherche de Master

rédigé par Tristan KUIPERS
sous la direction de M. le Professeur Jacques LAJARRIGE

Année 2017-2018

<i>Remerciements</i>	3
<i>Biographie de l'autrice</i>	4
<i>Introduction</i>	5
<i>1. Le dispositif du poème-commentaire</i>	9
1.1. Définitions liminaires	9
1.1.1. Généalogie de la notion de dispositif	10
1.2. La double articulation du dispositif commentatif	12
1.2.1. Surface physique, support métalectique du projet d'auteur ?	13
1.2.2. Projet d'auteur et contrat de lecture	14
1.2.3. Paratextes réciproques : le commentaire comme littérature secondement primaire	15
1.3. Hybridité et singularisation	21
1.3.1. Bender, Domin, Klüger. Individuation du poème-commentaire	22
1.3.2. Spécificité du poème-commentaire au regard d'autres formes (hybrides) du texte explicatif et réflexif	27
<i>2. La part du moi</i>	29
2.1. Enjeux de la réflexivité	29
2.1.1. Réflexivité explicite et implicite	29
2.1.2. Réflexivité biographique et poétologique	29
2.2. Chemins autobiographiques	31
2.2.1. L'autobiographie, maître genre dans l'œuvre littéraire de Ruth Klüger	33
2.2.2. Le tropisme interprétatif	33
2.2.3. Genèse et structure de <i>Zerreiβproben</i>	35
2.2.4 « Englische Gedichte ». Entre pays natal et terre d'adoption, le statut différencié des langues allemande et anglaise	36
2.2.4.1. Diglossie du poème. L'auteur comme territoire	36
2.2.4.2. L'autobiographie, cadre non déterministe d'une production poétique originale	42
2.3. Le commentaire entre <i>An-</i> et <i>Bemerkung</i> . Dialectique du moi biographique et du moi scripturaire	44
<i>3. Postures d'auteur</i>	50
3.1. Champ littéraire et réception	50
3.1.1. L'attente déçue : horizon d'attente, effets de prestige et postulat d'indépendance	50
3.1.2. De l'effacement vertueux à l'interventionnisme, l'évolution des postures d'auteurs	53
3.1.3. Désacralisation de la littérature et de la poésie. Introduire un conflit dans l'apparente unicité du texte	55
3.2. Intentionnalité et interprétation	57
3.2.1. Le dispositif du poème-commentaire, surface opérante du désir réceptuel de l'autrice	58
3.2.2. La mainmise sur le sens : l'auteur, acteur utopique de la réception de son œuvre	63
<i>Conclusion – Le gain subjectif de l'entreprise réflexive</i>	68
<i>Annexes</i>	70
<i>Bibliographie</i>	74

Remerciements

Je tiens à remercier Jacques Lajarrige, Christina Stange-Fayos, Hilda Inderwildi et Catherine Mazellier-Lajarrige pour leur disponibilité tout au long de mon travail de recherche, Françoise Lartillot pour l'apport de son travail sur l'œuvre poétique d'Ernst Meister, Herbert Holl, Na Schädlich, Louise Dumas et Christian Benne pour leurs conseils bibliographiques, Clément Fradin et Fernando Miranda pour la documentation relative aux écrits théoriques de Hilde Domin, Ruth Klüger, qui a pris le temps de répondre à mes questions dans le cadre de ce mémoire de recherche, et enfin ma famille et mes amis pour leur soutien constant.

Biographie de l'autrice

Déportée à l'âge de onze ans au camp de Theresienstadt, puis à Auschwitz et à Christianstadt, Ruth Klüger (*30 octobre 1931, Vienne) put échapper avec sa mère aux marches de la mort à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Citoyenne américaine d'origine autrichienne, Klüger a émigré aux États-Unis en 1947 après avoir débuté des études de philosophie et d'histoire à la Philosophisch-theologische Hochschule de Ratisbonne. Titulaire d'un doctorat en littérature allemande de l'Université Berkeley, Klüger a notamment enseigné à Princeton ainsi qu'à Irvine, dont elle est professeur émérite.

Source : Jewish Women's Archive, <https://jwa.org/encyclopedia/article/klueger-ruth>, (dernière consultation de l'URL le 04/06/2018).



Michael Reichel/dpa

Introduction

Fac et spera. On pourrait ainsi résumer la position de l'auteur de textes littéraires, celle que lui intiment la modestie et la réserve nécessaires à son office. Si ce précepte semble tomber sous le sens, il n'en est pas moins historiquement situé. L'évolution de la pratique littéraire, sa constitution en champ dans le courant du XIX^e siècle¹ ont contribué à l'établissement d'un *ethos* de l'écriture et de l'auctorialité, un ensemble de « règles du jeu » dont la finalité semble être à la fois l'affirmation et la délimitation du statut d'auteur. Comme toute activité de production artistique, l'écriture s'inscrit dans et se définit par rapport à un système de prédispositions critiques, un horizon d'attente² que l'on peut définir comme l'ensemble stratifié des réceptions passées et qui préside aux attributions de valeur à l'intérieur du champ en question. Écrire équivaut donc à se produire, à être confirmé ou invalidé en tant qu'auteur selon des critères aussi stricts qu'implicites, dont l'attitude de réserve attendue de ce dernier semble constituer le corollaire. Contrevenir à ces dispositions peut être vu comme un acte de résistance, sinon de rébellion. C'est cette première question qui motive le présent travail de recherche sur *Zerreiβproben*, recueil de poèmes de l'écrivaine et universitaire austro-américaine Ruth Klüger.

Quoique la production éditoriale de cette dernière dans le domaine poétique se résume à ce seul ouvrage³, paru il y a maintenant cinq ans, c'est précisément ce même recueil, son format et sa charge théorique qui paraissent dignes d'un travail de recherche approfondi. En effet, les poèmes publiés dans le recueil présentent la particularité d'être tous accompagnés d'un commentaire réalisé par l'autrice elle-même, qui tour à tour porte sur des points de stylistique, de linguistique, de biographie ou plus largement d'interprétation, point décisif de ce recueil et du présent travail. La poétesse suggère ainsi dès l'avant-propos que, non content de se réjouir du simple fait que ses poèmes soient lus et reconnus – ce qui pour bon nombre d'écrivains constituerait d'ores et déjà une « réussite » –, le poète se doit aussi d'intervenir dans la lecture qui en est faite. La formule « Die gelehrten wie auch die intuitiven Interpreten sind unzuverlässig »⁴, contenue dans l'avant-propos, résume ainsi idéalement et de façon presque

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen. Politique », 1992.

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 2005.

³ Plusieurs poèmes contenus dans le recueil figuraient déjà dans les deux textes à caractère autobiographique de l'autrice, *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen, Wallstein, 1992 et *unterwegs verloren. Erinnerungen*, Vienne, Paul Zsolnay, 2008.

⁴ Ruth Klüger, *Zerreiβproben*, Vienne, Paul Zsolnay, 2013, p. 8.

programmatisque l'intention et la méfiance de la poétesse. Ce faisant, Klüger laisse entendre que le temps du mutisme auctorial en poésie est révolu, et que si l'acteur de la réception d'une œuvre, pour reprendre le propos de Hans Robert Jauss, est le lecteur, il doit être *a fortiori* l'auteur. Comme il en a été fait mention, l'accès d'un auteur à une forme de légitimité statutaire se fait à certaines conditions. Spécialiste reconnue de littérature allemande, célèbre entre autres pour ses écrits autobiographiques, Ruth Klüger jouit d'une réputation solide dans le monde des lettres et ne doit pour ainsi dire plus « faire ses preuves ». Il s'agira à ce titre, en sus des aspects évoqués, d'interroger la place de l'expérience et de la reconnaissance dans la constitution d'un prestige auctorial.

Si le commentaire extraposé à l'œuvre en tant que forme de réflexivité littéraire n'est pas une nouveauté – le corpus d'œuvres étudiées dans ce mémoire en témoigne –, c'est bien la quasi-simultanéité de lecture proposée par le format du recueil de Klüger qui suscite un intérêt renouvelé pour l'étude de la réflexivité, de l'intentionnalité et de l'auctorialité, trois chemins de la discipline littéraire au demeurant bien balisés. En mobilisant ces thématiques conjointement avec les cadres théoriques du dispositif agambien et de l'herméneutique des textes poétiques telle que développée par Hilde Domin et Henri Meschonnic, le présent travail se propose d'interroger, dans sa singularité, le geste critique et poétique de Ruth Klüger. Dans une approche focalisée sur les pratiques de lecture et d'écriture, ce mémoire questionnera l'interaction du dispositif comme catégorie littéraire avec les thématiques énoncées, omniprésentes dans l'œuvre de Klüger du fait de sa forte teneur autobiographique, et qu'aborde frontalement Hilde Domin dans son entreprise pionnière⁵ de confrontation d'une parole de poète et d'une parole tierce.

Le présent travail de recherche s'appuiera sur plusieurs hypothèses pouvant être regroupées selon trois axes de questionnement. Le premier traitera la question du dispositif comme concept instrumental et de la dialectique poème-commentaire ; le second, celle des enjeux réflexifs et autobiographiques de l'œuvre étudiée ; le dernier, celle de la réception et du champ littéraire.

Il s'agira dans un premier temps de définir les implications du concept de dispositif dans la définition du poème-commentaire comme sous-genre potentiellement autonome. Le

⁵ Hilde Domin (dir.), *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser*, Francfort-sur-le-Main, Bonn, Athenäum, 1966. Les exemples utilisés dans ce mémoire sont tirés de l'édition de 2005.

dispositif du recueil tel qu'établi par Ruth Klüger contraint le récepteur à une certaine pratique de lecture qui, en un sens, « active »⁶ le matériau disponible de l'œuvre, c'est-à-dire « toutes les traces dont est constitué l'écrit »⁷ et, plus prosaïquement, le texte en tant qu'agencement typographique primaire – quoiqu'un tel stade, qu'on qualifiera faute de mieux de syncrétique au sens psychologique du terme, n'existe vraiment qu'au niveau perceptuel de la lecture, l'intention d'écriture et le projet d'auteur ayant par définition rendu possible l'apparition et la parution de ce même ensemble agencé –, selon un dessein d'auteur et une intention explicitement formulés, ainsi qu'une réception contingente par construction, en ce sens qu'elle peut lui être ou ne pas lui être incidente⁸. Le texte apparaît et se caractérise pour ainsi dire à la lumière de l'usage qui en est fait des deux côtés de l'œuvre, soit à la jonction du projet et de la réception, zone de « jeu » contradictoire mais effective quant au devenir esthétique et critique de l'œuvre. Cette pratique de lecture participe elle-même d'une forme littéraire originale, le poème-commentaire, lequel découle de l'hybridation puis du dépassement de ses déterminations premières. Par ailleurs, le degré élevé de systématisme et d'intégration que présente la forme poème-commentaire chez Klüger permet d'induire, en comparant ce dernier à des exemples internes et externes à son œuvre d'un tel agencement, une maturation de cette même forme.

L'essentiel de la production littéraire de Ruth Klüger ayant trait à l'autobiographie, il est nécessaire d'interroger la place qu'occupe le recueil au sein de cette œuvre marquée par la mémoire de la déportation pendant la Seconde Guerre mondiale. L'ordonnancement observable dans *Zerreiβproben* peut être compris comme un besoin ou une volonté de contrôle sur le matériau biographique des poèmes, la forme poème en tant que telle pouvant avoir pour corrélat une plus grande vulnérabilité de l'auteur-énonciateur, tandis que le commentaire vient contrebalancer, nuancer et « mettre de l'ordre » selon une partition réfléchie. Ce choix de la taxonomie donne son sens à la réflexivité du propos et tend à le dépersonnaliser – tout en étant

⁶ Étant entendu que la description des étapes de constitution du texte en tant qu'œuvre – à la jonction du processus créatif voyant se déployer un discours singulier et de la réception de l'œuvre qui procède minoritairement de ce discours – ne revient pas à postuler un état observable de l'objet discuté, puisque ces mêmes étapes, selon la perspective ici privilégiée, ne renvoient pas à une succession mais plutôt aux aspects simultanés d'un processus de « faire-œuvre » tel que le décrit Meschonnic en référence à l'*Introduction à l'œuvre sur le Kavi* de Wilhelm von Humboldt, en insistant sur le projet d'auteur comme programmatique signifiante, qu'il nomme discours (*Rede* chez Humboldt) et résume lapidairement au moyen de la formule suivante : « ce n'est pas les mots qui font l'œuvre, c'est l'œuvre qui fait ce qu'on attribue ensuite aux mots », Henri Meschonnic, « Benveniste : sémantique sans sémiotique », dans Michel Arrivé et Claudine Normand (dir.), *Benveniste, vingt ans après. Actes du colloque de Cerisy la Salle, 12 au 19 août 1995*, numéro spécial de *LINX* (DOI : [10.4000/linx.1075](https://doi.org/10.4000/linx.1075)), Nanterre, CRL – Université Paris X, 1997, p. 312.

⁷ Roland Barthes, *Essais critiques. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, vol. 4, p. 97.

⁸ Elle dépend cependant, selon Jauss, des dispositions du destinataire de l'œuvre, situé dans ce que Bourdieu définit comme le champ littéraire.

l'expression même de la subjectivité de l'autrice –, ce qui tend à faciliter la confrontation des réalités individuelles dont il se fait le lieu.

Pour l'axe réception et champ littéraire, il s'agira d'éprouver, au moyen d'une étude comparée des ouvrages commentatifs de Ruth Klüger et de Hilde Domin, les implications d'une démarche explicitement réflexive sur le devenir herméneutique et canonique des œuvres et la redéfinition du statut d'auteur que cette démarche est susceptible de permettre.

Il s'agira donc de répondre à une problématique triple, consistant à savoir d'une part si le poème commenté tel qu'il se déploie dans *Zerreiβproben* peut s'apparenter à un sous-genre littéraire autonome, d'autre part dans quelle mesure il constitue une variation profonde au sein de l'œuvre autobiographique et essayistique de Ruth Klüger, enfin si la démarche qu'il porte peut étayer, en matière de réception et d'herméneutique, son postulat plus ou moins explicite de préséance auctoriale.

1. Le dispositif du poème-commentaire

1.1. Définitions liminaires

La valeur instrumentale du concept de dispositif se mesure à l'aune de deux temps de l'analyse : il permet tout d'abord de démontrer l'imbrication caractéristique du poème et du commentaire dans le recueil isolé et celle du poème et de l'autobiographie au sein de l'œuvre klügerienne, puis de questionner le projet autobiographique de l'autrice à la lumière de l'écriture comme processus de subjectivation.

Cette particularité qu'a le recueil d'être indissociablement composé de poèmes et de commentaires amène tout d'abord à se poser la question du dispositif de lecture résultant de cette composition et, avant celle-ci, du sens à donner à la notion même de dispositif dans la perspective de ce mémoire. On ne compte pas en effet le nombre d'emplois du terme au sein des études littéraires lorsqu'il s'agit de caractériser tel ou tel agencement du discours rapporté à ses effets, qu'il soit d'ailleurs littéraire ou non. Cet emploi s'exempte généralement d'une définition préalable du vocable, vraisemblablement par souci de concision et parce que la mention implicite de cette acception suffit amplement à une démarche instrumentale, mais aussi parce que l'idée de dispositif se prête dans les faits à une grande variété d'usages. L'exemple suivant, tiré d'un ouvrage collectif portant sur l'analyse du discours, fait état de dispositifs de nature figurative, narrative et textuelle :

on considère l'objet textuel comme un espace global découpé en parties (chapitre, paragraphes, strophes, etc.) qui permettent de poser l'équivalence, la comparabilité entre des grandeurs figuratives mise en correspondance du fait de leur disposition textuelle. Dans ces différents cas de disposition discursive, il s'agit d'envisager la cohérence d'un ensemble signifiant, d'une totalité articulée ; la perspective est globale et structurale : le global régit le local, selon l'expression de F. Rastier, et c'est à partir du tout que sont considérées les parties : le discours est conçu comme un tout de signification, dont la cohérence est de nature structurale.⁹

Ici se dessine une perspective instrumentale faisant du dispositif textuel un agencement dynamique. La notion de dispositif s'insère dans un appareil théorique mixte où la mention des « parties » de l'objet textuel recouvre notamment ce que Gérard Genette appelle les seuils ou paratextes, tandis que le discours conçu comme « tout de signification » rejoint la *Rede* humboldtienne dont Meschonnic fera un « système de discours¹⁰ », et que le présent travail se

⁹ Louis Panier, « Discours, cohérence, énonciation : une approche de sémiotique discursive », dans Calas Frédéric, *Cohérence et discours*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2006, p. 112-113.

¹⁰ Henri Meschonnic, *Benveniste*, p. 311.

propose d'appeler, dans l'optique d'une explication de la démarche klügerienne, un projet d'auteur, à distinguer de l'intention auctoriale : entre intentionnalité traditionnelle et système discursif, ce terme vise à désigner, à un niveau programmatique, une dynamique proche du geste que Laurent Demoulin appelle, en parlant de réflexivité autotélique en poésie, une « structure [...] conditionnant l'ensemble du [texte].¹¹ » Plutôt que de parler de structure, il s'agirait ici d'opérer la rencontre de toutes les dimensions du faire-œuvre au nombre desquelles compteraient l'intention comme désir, le discours meschonnicien comme système de signification *sui generis* et les manifestations observables aux plans stylistique et réceptuel¹² de ces dispositions.

Pour déterminer dans quelle mesure le poème commenté compris comme dispositif permet une expérience de lecture singulière parce que procédant d'un discours tout aussi singulier, un détour par la philosophie peut fournir quelques clés de compréhension.

1.1.1. Généalogie de la notion de dispositif

Le choix fait dans ce travail de recourir à une acception enrichie du concept de dispositif s'explique par la nécessité de caractériser le poème commenté klügerien dans sa dimension contraignante et constitutive d'une pratique de lecture singulière, c'est-à-dire comme ce que le cadre à décrire l'amène à faire et à devenir, en l'occurrence une forme hybride et probablement autonome.

Connu pour son travail sur le concept de biopolitique, souvent associé au biopouvoir foucauldien, Giorgio Agamben consacre au dispositif un essai de quarante-neuf pages, où il retrace l'histoire philosophico-religieuse et fixe le champ d'application de ce terme.

La comparaison hégélienne entre religion naturelle et religion positive¹³ en constitue un premier élément, cette dernière étant associée à l'idée de contrainte extérieure. Jean Hyppolite voit dans la positivité ce qu'il appelle l'élément historique, lequel, dans le couple d'opposés liberté-contrainte, exprime la contrainte primaire. Foucault reprend cette notion pour formuler la relation dialectique individu-élément historique dont le deuxième terme désigne à l'envi les

¹¹ Laurent Demoulin, « Vers une typologie de la réflexivité », dans Céline Letawe, Eleni Mouratidou et Valérie Stienon, *MethIs : Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines*, Vol. 3 : Étendues de la réflexivité, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2010, p. 57.

¹² Ce néologisme désigne tout ce qui relève de la réception.

¹³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages, 2007, p. 13-14.

institutions, l'État ou les structures sociétales, en faisant du dispositif ce qui relie les expressions concrètes de ces instances :

[Le dispositif] ne correspon[d] pas à telle ou telle mesure de police, à telle ou telle technologie du pouvoir, [...] mais bien plutôt « [au] réseau qui existe entre ces éléments »¹⁴

Au terme d'une démonstration situant l'évolution du dispositif de l'*oikonomía* aristotélicienne jusqu'au *Gestell* heideggerien en passant par la *dispositio* des pères de l'Église, Agamben donne sa propre définition du concept :

[J]'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.¹⁵

L'appellation de dispositif peut recouvrir des formes aussi bien culturelles qu'architectoniques, technologiques ou encore juridiques, ainsi que les objets du quotidien les plus insignifiants, tels la cigarette ou l'ordinateur. Il est à noter que ce cadre est pour Agamben absolument objectif, raison pour laquelle il appelle un processus de subjectivation pour agir sur le vivant¹⁶. Cet aspect fait l'objet d'un développement plus précis :

Il y a donc deux classes : les êtres vivants (ou les substances) et les dispositifs. Entre les deux, comme tiers, les sujets. J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs [...] un même individu, une même substance, peuvent être le lieu de plusieurs processus de subjectivation : l'utilisateur de téléphones portables, l'internaute, l'auteur de récits, le passionné de tango, l'altermondialiste, etc.¹⁷

Plusieurs sujets ou subjectivités peuvent ainsi coexister efficacement au sein de la même substance ou du même individu, que cette perspective réduit au statut de surface à investir ou de véhicule de l'action. La définition n'est pas ontologique, mais empirique et fonctionnelle : le sujet correspond à la relation effective entre l'individu, ou la substance, et le dispositif. Pour Agamben, il faut voir en ce dernier le cadre contraignant spécifique qui confère à une individualité ou substance donnée une fonction donnée¹⁸.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30-31

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸ Le cadrage d'Agamben est à rapprocher, *mutatis mutandis*, de celui que propose déjà Marx dans une célèbre formule de son *Introduction à la critique de l'économie politique* : « La production ne produit [...] pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. », Guillaume Fondu et Jean Quetier (dir.), *Contribution à la critique de l'économie politique : introduction aux Grundrisse, dite de 1857*, Paris, Éditions sociales, coll. « Les Poches », 2014, p. 41.

En tenant compte de cette capacité du dispositif à générer une infinité de subjectivités spécifiques que caractérisent les actions qu'elles réalisent, il est possible d'élargir cette considération aux choix tant formels qu'éditoriaux en poésie, qui confèrent au poème identité, fonction et, ne serait-ce que minimalement, destination, participant *a posteriori* de la formation d'un sujet spécifique, celui d'un poème, d'une énonciation poétique et, au bout de ce raisonnement, d'une œuvre, qui pour le critique du structuralisme qu'est Meschonnic n'est ni le sujet de l'énonciation quotidienne ni celui de la biographie¹⁹, quand bien même il apparaît que *Zerreiβproben* est le lieu d'expression d'une Klüger tout à la fois sujet réel, autobiographe et poète. Plus qu'une identification relative et passablement illusoire de subjectivités lyrique et empirique²⁰, on peut voir dans le dispositif poétique un programme d'écriture qui tient compte d'un désir d'auteur spécifique et entend lier son lecteur par un ensemble de consignes pratiques implicites, d'injonctions et de prescriptions de lecture. Il participe, en un sens, de la formation non seulement d'un lecteur spécifique, mais aussi d'une forme littéraire singulière.

1.2. La double articulation du dispositif commentatif

Un examen attentif des tenants fonctionnels du poème commenté compris comme dispositif révèle, dans au moins trois domaines, une dualité de structure. Il apparaît en effet que poème et commentaire construisent une relation d'ordre paratextuel, le lien indéfectible qui semble les unir en impliquant une réciprocité, un rapport d'engendrement mutuel et de tension définitoire.

En premier lieu, cette dualité se déploie très prosaïquement entre le papier et l'œil du lecteur et tient à l'ensemble des choix éditoriaux manifestant, sous l'espèce de la métalepse genettienne, le désir d'auteur, avant de prendre la forme de ce que Philippe Lejeune appelle un contrat de lecture²¹, puis d'acquérir un rôle signifiant dans le face-à-face générique des textes constitués.

¹⁹ Henri Meschonnic, *Benveniste*, p. 316-317. L'auteur de l'article établit par ailleurs une équation entre œuvre et poème, « poème » devenant synonyme d'« œuvre », la dénomination par excellence de ce qui est et fait œuvre : « Je dis poème emblématiquement. C'est tout autant spécifique des grands romans. », p. 319.

²⁰ Françoise Lartillot, *Le lieu commun du moi. Identité poétique dans l'œuvre d'Ernst Meister (1911-1979)*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 1998, p. 42-43.

²¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 8.

1.2.1. Surface physique, support métaleptique du projet d'auteur ?

Inclus dans l'instance agissante du dispositif, le support texte peut être compris comme un état actif de la surface matérielle indispensable à l'existence d'un objet livre, il constitue le substrat informationnel de l'ouvrage, passé le niveau physique de cet objet. Il définit le premier niveau d'abstraction systématique permis par l'objet livre ainsi que son appareil de mise en page et correspond à une structure apte à commuter cette surface matérielle en un donné complexe, lequel constitue une réalisation progressive du projet d'auteur. C'est le dispositif qui, selon une configuration subjective propre cette fois à l'œuvre, coordonnerait déterminations auctoriales d'une part et lisibilité, réceptibilité et interprétabilité du produit final de l'autre. Une image de cette tension reliant l'auteur à son public est apportée par le sens second que Genette donne à la métalepse²², figure de rhétorique classique servant à désigner un effet par sa cause ou une cause par son effet et qui, reprise par la critique littéraire, indique de façon figurée l'intervention de l'auteur au sein de son œuvre. Cette définition intéresse avant tout la fiction mais se montre utile pour décrire l'intentionnalité en actes d'une instance auctoriale que Demoulin, dans sa proposition de typologie, appelle réflexivité conative :

Si l'auteur peut s'auto-désigner, il lui est également loisible d'interpeller l'inconnu pour lequel il écrit au moyen de ce que l'on nomme communément des « adresses au lecteur ». Nous demeurons ainsi dans l'énonciation, mais nous quittons le pôle de l'énonciateur pour gagner celui du récepteur.²³

Quoique Klüger n'y recoure pas dans *Zerreißproben*, cette forme d'adresse est présente dans le texte *Selektion*²⁴ et surtout dans son premier texte à caractère autobiographique²⁵, où elle s'adresse régulièrement à un lectorat masculin, souvent pour le défier ; cette propriété conative de l'adresse permet à l'autrice, comme parent en témoigner de vives réactions à l'époque, d'imprimer dans le corps du texte un dessein spécifique, lequel correspond à une certaine volonté d'influer sur les comportements de lecture et, *in fine*, sur la réception de l'œuvre – l'ensemble des postures prises par l'autrice à l'égard du devenir de son œuvre relevant du projet d'auteur.

Dans le recueil, la « métalepse » prendrait la forme d'une suggestion paginée – le poème commenté, sur son versant physique, s'affichant soit en recto-verso, soit en miroir (cf. annexe 1)

²² Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

²³ Laurent Demoulin, *Typologie de la réflexivité*, p. 67.

²⁴ Ce texte figure dans Sascha Feuchert (dir.), *Holocaust-Literatur. Auschwitz. Für die Sekundarstufe I*, Stuttgart, Reclam, coll. « Arbeitstexte für den Unterricht », 2000, p. 130-138, ici p. 136.

²⁵ *weiter leben*, paru en 1992.

– constitutive du dispositif de lecture et répondant à trois étapes de cette même lecture : contrainte, guidage, pratique constituée ; mais plus que de métalepse *stricto sensu*, il faudrait parler ici d'un contrat.

1.2.2. Projet d'auteur et contrat de lecture

Dans ce recueil, Ruth Klüger ne s'adresse pas au lecteur directement, elle emploie d'ailleurs le plus souvent la troisième personne dans son avant-propos quand il s'agit de parler du statut général de l'auteur dans le champ littéraire et par rapport aux enjeux réceptuels, notamment lorsqu'elle dit vouloir établir un précédent en matière d'auto-interprétation : « Dieses Tabu²⁶ möchte ich nun brechen und mit der Auslegung meiner Gedichte ein Exempel statuieren.²⁷ » Si la métalepse désigne le mouvement incitatif par lequel s'instaure un lien de communication entre l'auteur et le lecteur, c'est le concept de contrat de lecture, développé par Lejeune, qui semble le plus à même de caractériser la dimension dialogique, sinon interactive du dispositif poétique tel qu'il s'instaure dans *Zerreiβproben*. Il ne s'agit cependant pas de réduire un recueil de poèmes à l'œuvre autobiographique de son auteur, quand bien même celle-ci constituerait le gros de sa production littéraire et celui-là serait traversé de références biographiques, mais bien d'établir, sous la même espèce, un lien entre la constante interne à l'œuvre klügerienne déjà relevée, celle de l'adresse plus ou moins directe au lecteur, et l'affirmation d'un dispositif poétique grâce à l'acceptation tacite d'un contrat de lecture. Lejeune pose un lien de cause à effet direct entre un contrat et une pratique de lecture spécifiques :

La problématique de l'autobiographie ici proposée [est fondée] sur une analyse, au niveau global de la publication, du contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie.²⁸

Au-delà de l'évident rapprochement avec l'autobiographie klügerienne donc, c'est principalement l'analogie qui sert à démontrer la pertinence de ce concept pour le présent objet de recherche. En effet, Lejeune attribue au pacte autobiographique, qu'il soit implicite ou franchement édicté, la fonction essentielle de promouvoir un certain type de lecture :

²⁶ Il s'agit de ce que Genette appelle tabou de compétence sur l'interprétation auctoriale, que Klüger identifie symétriquement aux tabous sexistes des sociétés patriarcales. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 369.

²⁷ Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 9.

²⁸ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 44.

L'histoire de l'autobiographie, ce serait donc, avant tout, celle de son mode de lecture : histoire comparative où l'on pourrait faire dialoguer les contrats de lecture proposés par les différents types de textes (car rien ne servirait d'étudier l'autobiographie toute seule, puisque les contrats, comme les signes n'ont de sens que par des jeux d'opposition), et les différents types de lectures pratiquées réellement sur ces textes. Si donc l'autobiographie se définit par quelque chose d'extérieur au texte, ce n'est pas en deçà, par une invérifiable ressemblance avec une personne réelle, mais au-delà, par le type de lecture qu'elle engendre, la créance qu'elle secrète, et qui se donne à lire dans le texte critique.²⁹

Chez Klüger comme chez d'autres, le propos pourrait être élargi à tout type de dispositif littéraire, porteur de son contrat et porté par lui, qui rend possible un déploiement du dispositif comme programme signifiant chez le lecteur, conforte le projet d'auteur et vient affirmer son assise théorique. Il y aurait donc deux étapes dans l'établissement liminaire d'une œuvre : enregistrement du projet d'auteur dans un dispositif d'une part, affirmation et pérennisation du dispositif dans le contrat de lecture d'autre part. Il paraît en outre évident que l'acceptation du contrat dépend pour beaucoup des qualités intrinsèques du dispositif et de sa communication par les instances éditoriales que sont l'auteur et sa maison d'édition, en sus de toutes les déterminations propres au champ littéraire et aux logiques réceptuelles.

1.2.3. Paratextes réciproques : le commentaire comme littérature secondement primaire

Afin de clarifier l'emploi du terme « paratextuel » annoncé en introduction et d'en montrer l'utilité pour questionner la relation qu'entretiennent poème et commentaire, il semble d'abord nécessaire de proposer une définition contrastive de ces deux termes. S'il s'agit de proposer une définition minimale qui mette en évidence la spécificité sinon générique, au moins éditoriale du poème juxtaposé au commentaire, c'est le propos de Genette sur le surcroît d'autonomie de cette forme qui peut fournir un premier élément descriptif :

Dans un recueil de poèmes brefs, l'autonomie de chaque pièce est généralement beaucoup plus grande que celle des parties constitutives d'une épopée, d'un roman, d'un ouvrage historique ou philosophique. L'unité thématique du recueil peut être plus ou moins forte, mais l'effet de séquence ou de progression est habituellement très faible, et l'ordre est le plus souvent arbitraire. Chaque poème est en lui-même une œuvre close, qui peut légitimement réclamer son titre singulier.³⁰

Dans le face-à-face réunissant poème et commentaire, ce dernier occupe clairement un rôle ingrat, celui qui consiste à « s'attaquer à une œuvre » par construction déjà instituée et à elle-

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

³⁰ Gérard Genette, *Seuils*, p. 315.

même sa propre légitimation, selon le présupposé commun de l'autonomie de l'œuvre, corollaire d'un « l'art pour l'art » passablement hégémonique³¹. Hilde Domin, dans son avant-propos aux *Doppelinterpretationen*, dit essentiellement la même chose lorsqu'elle valorise le poème et *a fortiori* l'œuvre susceptible de lectures multiples :

Über die Methode der Gegenüberstellung verschiedener Interpretationen. Die Unausschöpflichkeit des lyrischen Texts

[...] Der Text geht frei aus, indem die Interpretation relativiert wird. Ein von mehreren interpretiertes Gedicht zeigt damit seine Interpretierbarkeit [...] Sein Status als selbstständiges und unantastbares Lebewesen wird ihm um so mehr bescheinigt, als er herhält für mehr als eine Deutung [...] [Ein Lebewesen,] das jenseits dessen, was über es gesagt wird, einfach existiert.³²

Une telle prise de position suppose deux choses : la première, c'est que les interprétations sont « jetables », interchangeableables par rapport à un texte dont on ne peut nier qu'il est le premier, y compris dans *Zerreiβproben* puisqu'un nombre important de poèmes déjà publiés dans les autobiographies de l'autrice³³ y figurent, texte premier qui donc poursuit son devenir réceptuel en toute autonomie présupposée (« der Text geht frei aus ») ; la seconde, que le poème occupe une place supérieure à celle du commentaire dans la hiérarchie des formes, ne serait-ce qu'en raison du surcroît d'originalité apparent dont peut se targuer tout poème même gorgé d'intertextualité, alors que le commentaire se réfère au moins explicitement à autre chose qu'à lui-même et qu'un poème n'a nul besoin de commentaire pour référer à lui-même, comme en témoigne l'histoire de la réflexivité. Domin parle d'une incorporation de l'interprétation cumulative à l'œuvre, dont le but est avant tout de servir celle-ci sur un mode fusionnel, nourricier, voire cannibale :

Falls es [der Interpretation] [...] gelingt, ihres Gegenstands habhaft zu werden [...], wird er eins mit ihr oder tendiert doch dazu, und sie verschwindet. Ohne sich jedoch zu verlieren: Vielmehr bleibt das einmal Sichtbargemachte im Text sichtbar, ist also dem Wortlosen abgewonnen und dem betretbaren Terrain des Gedichtes zugewachsen. [...] Insofern ist Interpretation keineswegs vergeblich oder gar bloße Katalogisierung des Gesagten, sondern Bereicherung, Erweiterung, Vitalisierung des Texts, mit dem sie sich vereinigt, und der interpretierende Leser der legitime Mitautor oder auch Erneuerer des Texts, der

³¹ Domin s'affilie à cette conception de l'art dans le passage suivant des *Doppelinterpretationen*, p. 20 : « Das Kunstwerk ist um seiner selbst willen da », y ajoutant l'idée métaphysique de transcendance avec « über sich hinausweisend ».

³² Domin, *Doppelinterpretationen*, p.30.

³³ Il s'agit, pour *weiter leben*, de « Mit einem Jahrzeitlicht für den Vater » p. 36-37, « Sand » p. 67, « Jom Kippur » p. 98-99, « Der Kamin » p. 107, « Auschwitz » p. 125-126, « Die Unerlösten » p. 168, devenu « Limbo » dans *Zerreiβproben*, « Jessica lässt sich scheiden » p. 262-264, « Aussageverweigerung » p. 283-284 et pour *unterwegs verloren* d'un poème sans titre devenu « Scheidungsblues » p. 90, de « Frühlingsnacht » p. 111-112, « Schlaflied für Percy » p. 114 devenu « Zwei Schlaflieder », d'un poème sans titre p. 116-117 devenu « Krise », de « Kinderlied » p. 118-119 devenu « Morgenlied », « In memoriam Anna Fuchs » devenu « Ein Kranz für eine Sprachforscherin » p. 194, « Bauernmarkt eins » devenu « Am Bauernmakrt » p. 201-202, « Wiener Neurose » devenu « Heldenplatz » p. 216.

ihn, ganz wie den Autor, verschluckt. [...] [Die Interpretation] hat keine Bleibe und muß sich selbst sozusagen wegspiritisieren können, indem sie in das Gedicht hineingeht und sich ihm einverleibt. Die wirklich gemäße Interpretation wird vom Gedicht mit Haut und Haar verspeist, sie stärkt den Text.³⁴

De ce rapport ancillaire par définition, il paraît bien difficile de déduire une quelconque autonomie du commentaire pris généralement ; en l'occurrence, c'est bien davantage son inscription dans l'œuvre réflexive de Klüger, forte de deux autobiographies³⁵ et d'une séquence d'essais sur l'interprétation de poèmes dont *Zerreiβproben*, de par son hybridité générique et sa systématique, constitue le point d'orgue³⁶, qui peut légitimer un traitement du commentaire chez Klüger au moins égal à celui de ses poèmes. Cette valeur propre, qui découle de qualités littéraires au demeurant sanctionnées par nombre de distinctions³⁷, fait accéder le commentaire à une forme d'équivalence locale, difficilement démontrable en-dehors de ce cadre strict mais révélatrice du changement à l'œuvre : une configuration originale voyant la mise à égalité du poème et du commentaire, annoncée par une mise « de plain-pied » au niveau matériel, textuel de l'œuvre.

Le commentaire n'en perd cependant rien de sa spécificité car au contraire du proème pongien ou de la morale d'une fable, le poème commenté klügerien n'opère jamais la fusion matérielle, spatiale de ses composantes. Il les maintient l'une en regard de l'autre, si bien que le commentaire garde sa fonction réflexive ou explicative, il reste extraposé³⁸, ici plutôt juxtaposé au poème – sans toutefois en devenir le satellite. Avec *Zerreiβproben*, le lecteur-interprète aurait donc affaire à une forme classique de cette extraposition, semblable à celle impulsée par Goethe³⁹ et pratiquée à sa suite par de grands noms de la littérature tels Brecht⁴⁰ ou Horváth⁴¹, et non à un advenir simultané du poème et du commentaire. Ce point de vue, quoique exact en première analyse, laisse de côté non seulement toute la part d'émulation, de définition contrastive à l'œuvre pendant la lecture, mais aussi le changement de statut du

³⁴ Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 28-29.

³⁵ *weiter leben*, déjà cité, paru en 1992, et *unterwegs verloren. Erinnerungen*, Vienne, Paul Zsolnay, 2008.

³⁶ Ruth Klüger, *Gemalte Fensterscheiben. Über Lyrik*, Göttingen, Wallstein, 2007 et *Gegenwind. Gedichte und Interpretationen*, Vienne, Paul Zsolnay, 2018, portant tous deux sur les poèmes d'autres auteurs.

³⁷ Prix littéraires, conférences et colloques consacrés à son œuvre attestent régulièrement et depuis au moins deux décennies d'une réception très enthousiaste.

³⁸ Repris à la linguistique où il désigne le déplacement d'un élément syntaxique de sa place habituelle, le terme d'extraposition vise à regrouper sous une même appellation les phénomènes de post- ou d'antéposition (dans le temps ou l'espace) d'un texte à un autre, ici spécifiquement au titre de l'interprétation.

³⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, dans Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Werke*, Weimar, H. Böhlau, 1887, p. 163-165.

⁴⁰ Bertolt Brecht, *Bertolt Brechts Hauspostille: mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang*, Suhrkamp, Berlin, Francfort-sur-le-Main, 1927.

⁴¹ Ödön von Horváth, « Gebrauchsanweisung », dans Krischke Traugott, Hildebrandt Dieter, *Gesammelte Werke. Prosa. Fragmente und Varianten. Exposés. Theoretisches. Briefe. Verse*, Francfort-sur-le-Main, Bonn, Suhrkamp, 1970, tome 8.

commentaire évoqué plus haut. En effet, non content de jouir d'une qualité littéraire comparable, ce dernier, en tant qu'il est à la fois production de connaissances à partir d'un objet et possible objet de cette démarche – observable ici-même –, se place à la charnière d'un tel processus productif. Les considérations d'August Böckh sur la philologie, à laquelle peuvent être rattachés, fondamentalement, les textes explicatifs extraposés, mettent en évidence ce transfert statutaire entre connaissance de premier ordre et connaissance de second ordre :

[Die Philologie] scheint überhaupt nichts zu produciren, da sie nur das Producirte kennen lehren will. [...] In Wahrheit hat die Philologie einen höheren Zweck; er liegt in der historischen Construction des ganzen Erkennens und seiner Theile und in dem Erkennen der Ideen, die in demselben ausgeprägt sind. Hier ist mehr Production in der Reproduction als in mancher Philosophie, welche rein zu produciren vermeint; auch in der Philologie ist das productive Vermögen eben die Hauptsache, ohne dasselbe kann man nichts wahrhaft reproduciren, und dass die Reproduction ein grosser Fortschritt und eine wahre Vermehrung des wissenschaftlichen Capitals ist, zeigt schon die Erfahrung.⁴²

La philologie consisterait en une production de littérature secondaire, mais potentiellement primaire à l'infini, en ce qu'elle-même peut à son tour devenir l'objet d'une entreprise de production de connaissances. Un des exemples les plus parlants de ce statut est fourni par les remarques de Goethe sur le *Divan*, lesquelles sont aujourd'hui considérées comme une production autonome. On remarque en introduction la mise en place d'un dispositif explicatif complet : « Ein angefügtes Register bezeichnet die Seite, wo dunkle Stellen vorkommen und auch, wo sie erklärt werden.⁴³ », de même que l'intuition de l'auteur quant au mouvement d'autonomisation de cette littérature secondaire :

Dieses Erklären aber geschieht in einem gewissen Zusammenhange, damit nicht abgerissene Noten, sondern ein selbständiger Text erscheinen, der, obgleich nur flüchtig behandelt und lose verknüpft, dem Lesenden jedoch Übersicht und Erläuterung gewähre.⁴⁴

Dans un registre non littéraire peut être citée l'activité de recension dans les revues de sciences humaines et sociales, qui crée de façon potentiellement infinie du contenu critique au sujet d'autres contenus critiques. Ce raisonnement validerait d'autant plus l'argument selon lequel le commentaire relèverait d'une littérature primaire en puissance, argument renforcé dans le cas du commentaire klügerien, littéraire tant par son objet que par sa facture, du fait qu'il n'est pas mêlé ou intégré au texte dit primaire comme chez Ponge, dont les proèmes soutiennent une réflexion sur la littérature, la pratique de l'écriture notamment :

⁴² August Böckh, « Die Idee der Philologie », dans Ernst Bratuscheck (dir.), *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig, B.G. Teubner, 1877, p. 10-15.

⁴³ Johann Wolfgang Goethe, *Noten und Abhandlungen*, p. 163

⁴⁴ *Ibid.*, p. 163-164.

Étonnant que je puisse oublier, que j'oublie si facilement et chaque fois pour si longtemps, le principe à partir duquel seulement l'on peut écrire des œuvres intéressantes, et les écrire bien. Sans doute, c'est que je n'ai jamais su me le définir clairement, enfin d'une manière représentative ou mémorable.⁴⁵

ou qu'il ne découle pas « logiquement » de ce texte premier comme la morale d'une fable de La Fontaine, à la fois réflexive du texte lui-même, explicative et prescriptive :

Là-dessus Maître Rat plein de belle espérance,
Approche de l'écaille, allonge un peu le cou,
Se sent pris comme aux lacs ; car l'Huître tout d'un coup
Se referme, et voilà ce que fait l'ignorance.

Cette fable contient plus d'un enseignement.
Nous y voyons premièrement
Que ceux qui n'ont du monde aucune expérience
Sont aux moindres objets frappés d'étonnement ;
Et puis nous y pouvons apprendre,
Que tel est pris qui croyait prendre.⁴⁶

La morale se lit ici comme un fragment non extrapolé mais inclus à la fable, tout en occupant dans ce cas précis une position décentrée, décalée, la strophe en question étant séparée du reste du texte par un saut de ligne qui ne s'observe que dans quelques fables de La Fontaine et sans qu'une fonction distinctive puisse lui être attribuée. Elle contient un élément de réflexivité conative qui incite le lecteur à une appropriation du contenu : « enseignement [destiné au lectorat] / nous [sujet de la réception, lectorat] » ; « Et puis nous y pouvons apprendre / que... ».

Chez Ponge comme chez La Fontaine, le commentaire conserve sa singularité, bien qu'entretenant une relation d'interdépendance ou de consubstantialité avec « son texte ». Le commentaire klügerien se préserve quant à lui et de cette forme de fusion, et de l'absorption par le poème décrite par Domin.

C'est sur ce point que l'idée de paratextes avancée en introduction, qui doit être assortie du qualificatif de réciproques, prend tout son sens. Genette pose le paratexte comme tout ce qui accompagne le cœur d'une œuvre littéraire, le dispensable de la lecture sans lequel, pourtant, l'essentiel connaîtrait une réception toute différente. Subdivisé en péritexte d'une part, appareil éditorial immédiatement perceptible autour de et entre les parties objectives du texte littéraire, épitexte d'autre part, c'est-à-dire l'ensemble des discours produits autour de cette œuvre que sont, selon une liste non exhaustive et dans le désordre, les interviews données par l'auteur, les

⁴⁵ Francis Ponge, « Mémoire », dans *Le parti pris des choses précédé de Douze petits écrits et suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967, p. 109.

⁴⁶ Jean de La Fontaine, « Le Rat et l'huître », dans *Fables* (VIII, 9), Librairie Générale Française, 2002, p. 243-244.

ouvrages collectifs sur l'œuvre ou, plus abstraitement, les représentations communes à leur sujet, le paratexte se présente comme un véhicule nécessaire du texte littéraire, son porte-voix, ce sans quoi projet d'auteur et réception ne pourraient pleinement avoir lieu. En tant que textes de statut potentiellement équivalent, le poème et le commentaire klügerien semblent ne pouvoir agir que l'un par rapport à l'autre. Leur relation est paratextuelle parce que, défaits de tout rapport de subordination – mais pas de force, leurs logiques propres se définissant par jeux de contrastes immédiatement perceptibles –, ils s'insèrent dans un continuum formel et interprétatif, soutiennent pour ainsi dire mutuellement la lecture qui est faite de chacun : le commentaire renvoie au poème en l'explicitant, le poème s'enrichit certes du commentaire comme chez Domin mais, une fois le commentaire lu, ne peut en obérer ni l'apport interprétatif ni la présence esthétique. Ce lien est par ailleurs empiriquement indéfectible en ce que, de façon expérimentale et en adhésion au primat quasi mythique du poème, on pourrait tout à fait ignorer ou cacher le texte second, amputer le support texte de sa part commentative et tenter une lecture exclusive des poèmes, sans pour autant pouvoir supprimer le commentaire de la surface physique de la page et du support textuel de la mise en page – sauf à arracher les pages correspondantes et à créer ainsi une lacune dans le texte d'ensemble –, qui tous deux portent la trace d'un désir d'auteur affirmé. Cette réciprocité est contingente dans les faits mais nécessaire au niveau programmatique du dispositif : elle ne constitue pas une nécessité formelle absolue, ce qui apparaît de façon claire dans le cas où le commentaire se place en deçà ou au-delà du poème ; qu'il est écrit et publié séparément, extraposé en somme. Mais le dispositif textuel original de *Zerreiβproben* accorde virtuellement la même importance au poème et au commentaire juxtaposés. Dans son étude d'ensemble de la poésie de Friederike Mayröcker, Aurélie Le Née fait l'observation suivante, où l'on voit que l'interpénétration du biographique et du poétologique, présente chez Klüger, a pour effet de faire accéder ce dernier élément à un degré de légitimité comparable à celui du texte proprement littéraire :

il paraît clair que le *topos* de l'union entre l'écriture et la vie a des conséquences plus profondes que la simple ressemblance entre le sujet poétique et l'auteur Mayröcker. Il favorise les réflexions poétologiques dans les poèmes. Celles-ci font alors partie du texte au même titre que les autres éléments, tout en étant subordonnés à la langue poétique qui devient l'*utopos* vers lequel tend le sujet [...]⁴⁷

On se retrouve donc, comme par la force des choses, face à un objet constitutivement double, trait qu'on ne peut lui renier et qui « s'impose » comme un donné irréductible du parcours de

⁴⁷ Aurélie Le Née, *La poésie de Friederike Mayröcker : une « oeuvre ouverte »*, Berne, Berlin, Peter Lang, coll. « Contacts », 2013, p. 136.

lecture, implicitement sanctuarisé par voie contractuelle et consacré par l'apparente banalité du terme « kommentierte Gedichte ». À ce titre, l'appellation « poème-commentaire » serait à privilégier car elle débarrasserait la forme envisagée de la nuance subordonnante que véhicule l'adjectif à forme de participe II.

Au niveau du processus d'écriture, le néologisme de stéréographie⁴⁸ proposé par Lejeune pour décrire le « coup double » de romanciers tels qu'André Gide et François Mauriac, ayant en apparence failli dans leur entreprise autobiographique mais étendant par là-même la compréhension de leur œuvre à cette même nuance d'autobiographie, semble pouvoir décrire, quoique de façon strictement nominative – le désigné n'est pas le même –, l'élaboration simultanée de deux formes se définissant réciproquement, en partie *ex negativo*. D'un point de vue formel d'une part avec l'ordonnement typographique, l'empan spatial typiquement restreint du poème, son inscription tendancielle dans une unité spatiale opposés à l'apparente continuité de la prose et à son inscription dans une unité temporelle ; interprétatif de l'autre, l'ambiguïté du poème opposée à la visée explicative du commentaire. Il s'agit ici avant tout d'évoquer des représentations génériques agissant à un niveau préconscient de la lecture, non de ce qui peut s'observer finement dans tel ou tel poème-commentaire. Pour poursuivre l'analogie, on voit se jouer la création d'un espace commun dont la logique totale dépasse celle des parties :

Il ne s'agit plus de savoir lequel, de l'autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l'un ni l'autre ; à l'autobiographie, manqueront la complexité, l'ambiguïté, etc. ; au roman, l'exactitude ; ce serait donc : l'un plus l'autre ? Plutôt : l'un *par rapport* à l'autre. Ce qui devient révélateur, c'est l'espace dans lequel s'inscrivent les deux catégories de textes, et qui n'est réductible à aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c'est la création, pour le lecteur, d'un « espace autobiographique ».⁴⁹

L'espace du poème-commentaire n'est pas réductible au poème ou au commentaire. Il gagne sa propriété à travers leur dialogue, d'autant plus fort et perceptible que dans *Zerreiβproben*, les deux catégories sont en tension.

1.3. Hybridité et singularisation

Toute manifeste que soit l'interaction profonde de ses parties, la spécificité du poème-commentaire au regard d'autres formes hybrides apparentées ne s'impose pas comme une

⁴⁸ Philippe Lejeune, *Pacte autobiographique*, p. 42. Par souci de rigueur étymologique, « diplographie » sera toutefois préféré à « stéréographie ».

⁴⁹ *Ibid.*

évidence. En outre, il n'y a pas de continuité entre les initiatives auto-commentatives relevées plus haut et le recueil poétique de Klüger, dont la nature composite fait question même au regard de l'histoire particulière du poème-commentaire, qui fut d'abord poème commenté.

1.3.1. Bender, Domin, Klüger. Individuation du poème-commentaire

Le caractère exceptionnel du geste en question, que confirme l'extrême rareté des ouvrages comparables⁵⁰, signale non seulement son ancrage axiologique, c'est-à-dire potentiellement transgressif⁵¹ dans le cas de Klüger, mais aussi son indétermination formelle. On voit en effet, chez Hans Bender comme chez Hilde Domin, que le format proposé ne parvient pas à concrétiser l'union – et non la fusion – des deux termes, qui demeurent pour ainsi dire étrangers l'un à l'autre, même s'il en opère la rencontre et, de Bender à Domin cette fois, la jonction fonctionnelle et le resserrement progressif. Dans l'optique d'une caractérisation du potentiel systématique de *Zerreiβproben*, comparer l'agencement de chaque recueil permettra de dégager un critère décisif de cette union, celui de l'unicité de réalisation.

S'il faut situer la catégorie d'ouvrage à laquelle se rattache le recueil dans l'espace littéraire germanophone, c'est un historique très resserré dans ses prémices et finalement peu fourni sur le long terme qui s'offre à l'examen critique. En effet, seuls deux « recueils » ou ouvrages collectifs de poésie semblent présenter assez de similitudes avec *Zerreiβproben* pour bâtir avec lui une séquence pertinente, que ce soit dans leurs intentions réflexives ou dans leur agencement objectif. *Mein Gedicht ist mein Messer* (1955), qui doit son titre à une formule de Wolfgang Weyrauch, met à l'honneur de grands noms de la poésie de l'époque et se place comme la première mise en scène systématique d'une parole poète réflexive en ce que ses différentes occurrences, au nombre de vingt-deux très exactement, s'y enchaînent de manière sérielle. L'absence de découpage thématique ne se limite pas à renforcer l'impression de mise

⁵⁰ Hans Bender, *Mein Gedicht ist mein Messer*, Heidelberg, Rothe, 1955 et Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, paru en 1966. Les exemples tirés de l'ouvrage de Bender proviennent de la réédition augmentée publiée par List à Munich en 1969.

⁵¹ Klüger aborde en p. 7 de *Zerreiβproben* « die so verpönte Frage nach dem Inhalt und der Bedeutung der Worte, die eben keine reine Musik sind », tandis que Domin dénonce l'argument d'esthète selon lequel toute interprétation est inutile : « Diejenigen, die glauben, daß der Dichter dichtet wie ein Vogel singt, halten die Interpretation erstens für einen Frevler und zweitens für unnütz. "Fragste die Lilie, die Rose / warumse, weshalbse, wiesose?" sagte man mir. », *Doppelinterpretationen*, p. 17. Bourdieu avance notamment que « La hiérarchie des genres [mentionnée plus haut au sujet d'une possible subordination du commentaire au poème] et, à l'intérieur de ceux-ci, la légitimité relative des styles et des auteurs, est une dimension fondamentale de l'espace des possibles. », *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen. Politique », 1992, p. 132. Cet aspect de transgression ou d'affranchissement relatif fera l'objet d'une sous-partie dédiée.

à égalité de toutes les paroles individuelles : elles les fait accéder dans le même temps à un statut générique que les quelques exemples cités chez Goethe, Brecht et Horváth avaient annoncé de façon sporadique. *Doppelinterpretationen* (1966), rassemblant des noms non moins illustres, se distingue quant à lui par l'idéal démocratique affiché de la directrice de la publication :

Dieses Buch will dem Verständnis des zeitgenössischen Gedichtes dienen [...] Das Kunstwerk ist um seiner selbst willen da, über sich hinausweisend, und für uns alle. [...] Wobei das interpretierende Lesen nur ein Mittel des kritischen Lesens wäre, der Zweck aber die Urteilsbildung, nicht das Lesen als solches.⁵²

Tandis que le commentaire klügerien est formellement postposé au poème – on peut en fait parler de juxtaposition pour les raisons évoquées plus haut –, chez Bender, le commentaire se place invariablement⁵³ en premier (cf. annexe 2). Une telle disposition suggère sans l'asséner un primat accordé à l'explicitation, une visée théorique peut-être plus forte que chez Klüger, qui ne se prive pourtant pas de considérations poétologiques. Domin quant à elle introduit le commentaire de tiers (cf. annexe 3), « corps étranger » dans le bloc réflexif (et peut-être aussi autistique) que constitue le poème commenté par son auteur⁵⁴. La systématisme de son recueil n'est au plus que formelle : s'y observe la même hétéronomie que dans le recueil de Bender, à ceci près que chez lui, c'est la pluriautorialité stricte qui empêche la constitution d'une œuvre à proprement parler, même s'il y a autonomie et réflexivité de l'interprétation. Chez Domin, c'est non seulement la présence de plusieurs auteurs mais également l'introduction du tiers qui rend la constitution d'une œuvre impossible, à supposer néanmoins que le statut d'œuvre au sens moderne du terme ne puisse échoir qu'aux productions uniautoriales, ce qui relève d'un autre questionnement, et que celles-ci soient toutes porteuses d'un projet d'auteur riche d'une esthétique directrice.

⁵² Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 16, 19, 20.

⁵³ Les cas particuliers notables sont : Peter Gan, p. 15-17, chez qui le commentaire versifié précède deux poèmes en vers ; Wolfgang Weyrauch, p. 25-36, chez qui un commentaire cursif reprend chacune des parties significatives du poème *Atom und Aloe*, précédant ce même poème et deux autres poèmes – ici le primat du commentaire n'en est que réaffirmé ; Max Hölzer, p. 60-70, chez qui le commentaire précède largement l'instance poème mais inclut deux fragments ; Paul Celan, p. 86-87, dont la contribution se résume à une unique missive adressée à Bender, laquelle précède le poème *Weiss und Leicht*. Le poète se signale également auprès de Domin par sa frilosité auto-interprétative (il ne participe pas aux *Doppelinterpretationen*, déclinant poliment l'invitation – son refus tient en vérité davantage à la participation annoncée de Richard Exner, lié à l'affaire Goll) ; Helmut Heißenbüttel, p. 89-95, chez qui le commentaire, placé en première position, prend la forme d'un manifeste prescriptif plus ou moins calqué sur la structure du poème.

⁵⁴ Elle recourt au verbe « confronter » pour parler des interprétations du poète et du tiers dans *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit: Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1987/1988*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1993, p. 70 : [In den *Doppelinterpretationen*] sind ja die Leseergebnisse von Autor und Leser jeweils gegenübergestellt. » L'instance poème et l'instance interprétation y demeurent cependant dans un rapport successif, d'extraposition.

La mise entre guillemets, et donc en doute du terme de recueil appliqué aux ouvrages de Bender et de Domin s'explique par la difficulté de catégorisation qu'ils présentent au regard de la plus grande crédibilité avec laquelle *Zerreiβproben* construit une œuvre. En effet, si leur nature expérimentale proscrit l'appellation muséale et rétrospective d'anthologie, celle d'œuvre paraît tout aussi difficilement convenir. Là où le recueil de Klüger se distingue de ses prédécesseurs, c'est dans le fait que l'ouvrage est d'elle et uniquement d'elle : c'est ici le geste auctorial, le faire-œuvre qui priment, alors qu'il n'y a qu'une seule contribution par auteur chez Bender et Domin, l'épisodique dominant la composition. De plus, au moins deux jeux d'oppositions divisent leurs ouvrages : le positionnement de l'auteur vis-à-vis du projet collectif d'une part, le type et la teneur des commentaires d'autre part. Dans les *Doppelinterpretationen*, rien ne semble réunir l'autocommentaire d'une Christine Lavant, extrêmement lapidaire, et l'analyse fouillée d'un Ernst Meister :

Dies Gedicht ist, wie fast alle anderen meiner Gedichte, der Versuch, eine – für mich notwendige – Selbstanklage verschlüsselt auszusagen.⁵⁵

Was bei diesem Gedicht zuerst in den Blick fällt, ist eine motivische Einartigkeit, die sich zugleich als eine materielle kundgibt. [...] Nicht zu leugnen: Der Satz « Wenn die Schieferwand bricht, gewinn ich die wirkliche Tafel » bringt es « sinnlicher »weise mit sich, daß ich mich an den splitterträchtigen Ort der Sprengmeister versetzt glaube. [...] Die Tafel ist Bruchstück, wird aber das zweideutig Eine (Wirkliche) als mittlerer und vermittelnder Teil der dreifaltigen Assoziation.⁵⁶

Bien que Domin ait imposé une longueur maximale⁵⁷ aux contributions, elle n'a raisonnablement pas pu se permettre d'exiger une longueur minimale ou une méthodologie spécifique de la part des contributeurs. Ici, l'investissement de l'une est réduit à trois lignes, celui de l'autre s'exprime sur trois pages d'explication de texte méthodique. Meister se prête clairement au jeu de l'autocommentaire, sans jamais dévier de son sujet. La teneur des commentaires d'auteur et d'exégète tiers est aussi très inégalement représentée. Du côté « classique » de l'interprétation, qui étudie par le menu la forme du poème, tient compte de l'œuvre de l'auteur et peut donner lieu à des développements théoriques, on peut citer Meister se commentant lui-même, Horst Bienek pour le poème de Nelly Sachs⁵⁸, laquelle d'ailleurs ne

⁵⁵ Christine Lavant, autocommentaire du poème « Die Stadt ist oben auferbaut », dans Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 107.

⁵⁶ Ernst Meister, autocommentaire du poème « Wirkliche Tafel », *ibid.*, p. 99-101, ici p. 99.

⁵⁷ Hilde Domin, *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit*, p. 70 : « Als alles kombiniert war, konnte es losgehen, auf fünf Tipseiten begrenzt. »

⁵⁸ Horst Bienek, commentaire du poème de Nelly Sachs, « In der Flucht », dans Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 115-118.

prend pas la parole pour interpréter son poème⁵⁹, Hans-Georg Gadamer pour le poème de Hilde Domin⁶⁰ ou encore, dans *Mein Gedicht ist mein Messer*, l'autocommentaire génétique et poétologique d'Albert Arnold Scholl :

Zwei Gedichte

Bevor ich den Leser mit einigen Fragen und Problemen ansprechen darf, die sich mir während der Arbeit an lyrischen Texten verschiedener Art ergaben, sei mir eine Vorbemerkung erlaubt. [...] Ich habe mir lange überlegt, welche Gedichte am besten als Vorlage dienen könnten [...] Schon das graphische Bild zeigt an, daß nicht die Absicht bestand, mit Hilfe diskursiver Formen ein Thema abzuhandeln. [...] Das ist charakteristisch für diese Art Lyrik, die man, wenn man das genaue Wort « Strukturlyrik » meiden will, auch als « abstrakte Lyrik » bezeichnen könnte –⁶¹

distinct du texte de Günter Grass, qui lui succède immédiatement. Le but de cette parabole sur le métier de poète est surtout d'en montrer la technicité et la dimension quotidienne ; elle ne porte pas directement sur les poèmes, ou seulement par allusion :

Der Phantasie gegenüber

Von Eiern, die als weich gekocht serviert wurden, überzeugt man sich am besten mit dem Löffel. Denn mit dem Frühstück beginnt das Mißtrauen. Und mit dem Mißtrauen stellt sich die Post ein. Warum sollte der Poet jetzt, kurz nach dem Frühstück, da ihm die ersten Inspirationen kommen, leichtgläubig werden? Hellwach sitzt er seiner Phantasie gegenüber und bedenkt alle ihm dargebotenen Sätze und Doppelpunkte mit mürrischem teelöffelhartem Abklopfen. Er will ein Gedicht über eine bestimmte Sorte Drahtzäune schreiben. [...]

In eigener Sache

Man sagt :
Er will den Hähnen die Zukunft nehmen.
Er geht den Hühnern nach,
als gehe es darum, das Ei zu verbessern.⁶²

Ce type de contribution renforce l'idée selon laquelle les textes réflexifs chez Bender ont moins trait à l'autocommentaire qu'à l'essai poétologique. À la lecture de *Mein Gedicht ist mein Messer* et dans une moindre mesure des *Doppelinterpretationen*, le genre voisin qui saute aux yeux est celui des miscellanées. Entre chaque terme des oppositions déjà mentionnées se déploie certes un nuancier de postures, mais ce dernier témoigne justement d'un éclatement de ton à l'intérieur d'ouvrages qui tout au plus assemblent des contributions sans les coordonner.

⁵⁹ Cf. note 121 du présent mémoire.

⁶⁰ Hans-Georg Gadamer, commentaire du poème de Hilde Domin, « Lied zur Ermutigung », dans Hilde Domin, , p. 149-151, cf. annexe 1.

⁶¹ Albert Arnold Scholl, autocommentaire des poèmes « Poesie » et « Die größere Hoffnung », dans Hand Bender, *op. cit.*, p. 117-125.

⁶² Günter Grass, texte réflexif précédant les poèmes « In eigener Sache » et « Inventar oder die Ballade von der zerbrochenen Vase » suivi d'un extrait du poème « In eigener Sache », *ibid.*, p. 130-131, cf. annexe 2.

Klüger instaure avec *Zerreiβproben* une constance non seulement formelle, mais aussi inter- et intratextuelle à son œuvre, en ce que ce recueil peut être considéré à la fois comme une œuvre autonome colligeant une multitude d'œuvres elles aussi autonomes⁶³, et comme un renvoi cohérent à sa production tant autobiographique qu'essayistique, dont les propriétés respectives se manifestent à travers tout le recueil. Un tel degré d'intégration et de cohérence, établi du point de vue de la cumulation d'autonomie interne et du changement qualitatif de statut que suppose cette organisation, conforte la thèse d'une unicité de réalisation dans le recueil.

Est-ce à dire que seule l'imbrication d'une production et d'une théorie indigènes⁶⁴, pour reprendre le mot de Genette, serait à même de faire accéder le poème commenté au statut d'autonomie probable du poème-commentaire ? On remarque bien chez Domin⁶⁵ un gain de systématisme : la séquence « poème-interprétation du poète-interprétation d'un tiers » constitue, à quelques exceptions méthodologiques près⁶⁶, un invariant de conception qui assure la présentation standardisée de chacun des trente-et-un ensembles et a le mérite, malgré la fonction volontiers conflictuelle du commentaire tiers, de suggérer ce que pourrait être un texte hybride fonctionnant en autonomie relative.

Zerreiβproben, parce qu'il est porté par une seule voix, installe cependant une continuité de la présence auctoriale et un refermement de l'œuvre sur elle-même pour ce qui est du processus de lecture : l'absence de ruptures autres que celles créées par le découpage thématique est une des conditions de cette monodie que rien ne vient réellement perturber, le poème-commentaire pouvant alors se déployer selon un dessein unitaire.

⁶³ Si l'on adhère à la description qu'en donne Genette dans *Seuils*, p. 315.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁵ Au demeurant persuadée d'être la première à proposer un tel projet collectif : « Das Buch [...] stellt ja ein Novum in der Literaturgeschichte dar. », Hilde Domin et Peter Szondi, Correspondance (1963-1966) conservée au Deutsches Literaturarchiv de Marbach, telle que reprise dans l'article d'Andreas Isenschmid, « "Wir sind alle Überlebende". Zum Briefwechsel von Hilde Domin und Peter Szondi », *Neue Rundschau*, n° 3/2008, 119, p. 99 ; point de vue réitéré en avant-propos des *Doppelinterpretationen*, p. 11 : « Noch nie sind derartige [cette subtile restriction permettrait implicitement de ne pas oublier Bender] "Verabredungen bei einem Gedicht" öffentlich ausgetragen worden. [...] Das ist noch nicht versucht worden. » À ce titre peut toutefois lui être accordé la nouveauté du commentaire tiers, porteur d'un dispositif explicitement pluraliste aux implications décisives pour la représentation du statut d'auteur.

⁶⁶ Exceptions méthodologiques que le critique Jürgen P. Wallmann lui reproche justement dans sa recension de l'ouvrage parue dans *Argumente: Informationen und Meinungen zur deutschen Literatur der Gegenwart*, Mühlacker, Stieglitz, 1968, p. 240-244, cf. note 121.

1.3.2. Spécificité du poème-commentaire au regard d'autres formes (hybrides) du texte explicatif et réflexif

La question du caractère propre du poème-commentaire se pose en premier lieu par rapport au sous-genre réflexif qui partage avec lui le plus grand nombre de traits communs : celui des écrits poétologiques publiés séparément d'œuvres primaires, non réductibles à de « simples » commentaires dans le sens où ils ne « se contentent » pas de proposer un développement référentiel strict – ce que les commentaires ne sont d'ailleurs pas condamnés à faire –, mais se fixent le plus souvent pour objectif un haut degré de théorisation. Ainsi n'aura-t-il pas fallu attendre l'avènement de cette forme hybride pour voir paraître, depuis des siècles, des textes à visée réflexive, méthodologique et normative sur l'art de faire des vers et le sens à donner à cette production, comme le montre Bender en avant-propos de *Mein Gedicht ist mein Messer*, où l'activité poétologique récente des écrivains de langue allemande occupe une place centrale :

In Deutschland hatten Oskar Loerke (« Meine sieben Gedichtbücher ») und Wilhelm Lehmann (« Bewegliche Ordnung », « Grundsätzliches zur Kunst des Gedichts ») wertvolle « Momente entdeckt », Elisabeth Langgässer in ihren Aufsätzen und Briefen sich Rechenschaft gegeben über die « Bewußtseinschelle » während ihrer dichterischen Arbeit. Karl Krolow und Hans Egon Holthusen haben sich in Rundfunk und Pressen mehrmals über « das Geschichteschreiben heute », über « das unmögliche Geschäft des Gedichts » geäußert.⁶⁷

Mentionnant par la suite l'influence décisive de Federico García Lorca et de Paul Valéry sur la théorie poétique moderne, il fait découler ce rapprochement du texte premier et de son interprétation, qui s'inscrit en faux contre l'idée d'un inutile « défloremment » du poème et de l'impossible théorisation du métier, d'une disposition ambiante et d'un besoin, exprimés par Karl Krolow lors d'une rencontre entre les participants à l'ouvrage collectif de Bender, de se livrer à une recherche tant descriptive que fondamentale :

Sie wollen [...] « zur Klärung unstatthafter Vorstellungen von der Arbeit des Lyrikers beitragen », sie wollen ihre Verse prüfen, verteidigen, aber auch für sich selber etwas gewinnen: Grundsätze, Ergebnisse für die eigene Poesie.⁶⁸

Le poème-commentaire chez Klüger, s'il fait évidemment place à la poétologie – particulièrement en préface et dans les commentaires de la section « Sprache », la première du recueil –, semble davantage se reposer sur la compétence professionnelle de l'autrice,

⁶⁷ Hans Bender, *Mein Gedicht ist mein Messer*, p. 10.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

universitaire spécialiste de littératures anglaise et allemande, que se poser comme partie d'un tout essayistique constitué. Même dans la section mentionnée, le propos s'axe principalement sur l'explication de texte et reste marqué par un ton anecdotique.

Sur la question des œuvres elles-mêmes et en partant des observations précédentes sur le faire-œuvre comme condition d'autonomie du poème-commentaire, on peut voir une autre spécificité de la forme klügerienne au regard des hybrides pongien et mayröckerien :

les « proèmes » mayröckeriens restent des textes épars et ne visent pas à composer un recueil, qui plus est un recueil annonçant l'œuvre à venir, [...] ils ne sont pas « des notes qui [...] explicitent [...] les intentions et les procédés de l'auteur » comme dans le cas de Ponge.⁶⁹

La différence fondamentale opposant le *Proëm* mayröckerien au poème-commentaire klügerien résiderait ainsi dans la présence d'une instance explicitative et dans le critère de réalisation d'une œuvre identifiable à cette même instance. Par ailleurs, un précédent aurait été constitué par le recueil de Ponge déjà cité, à ceci près que ses proèmes, comme il en a été question plus haut, ne laissent plus qu'entrapercevoir l'interaction du littéraire premier et du poétologique, osmotiquement confondus dans le corps du texte.

Les rééditions de *Mein Gedicht ist mein Messer*, dont la dernière s'est effectuée, à la faveur probablement de l'essor des théories critiques, dans la même décennie que la parution des *Doppelinterpretationen*, et la récente réédition de ce dernier ouvrage, infirment l'idée selon laquelle il ne s'agirait que d'épiphénomènes localisés et témoignent de l'importance de ces initiatives pour la littérature réflexive de langue allemande. Fruit de cette histoire discontinue, *Zerreißproben* trouve sa spécificité dans son format et dans son ancrage autobiographique. Du point de vue de son articulation, le dispositif du poème-commentaire se présente comme une instance formelle resserrée qui appelle une lecture de chacun de ses termes et incite le lecteur à se plier aux prescriptions implicites qu'il véhicule en tant que dispositif, sans toutefois pouvoir totalement l'obliger à le faire. L'originalité et l'autonomie relative du poème-commentaire s'établissent par un va-et-vient de lecture qui est aussi une condition de son intertextualité constitutive.

⁶⁹ Aurélie Le Née, *Mayröcker*, p. 276.

2. La part du moi

2.1. Enjeux de la réflexivité

Avant que ne soit abordé le caractère proprement autobiographique de *Zerreiβproben*, une précaution définitoire semble de mise pour donner à cette partie de l'analyse son cadre théorique. Il s'agira premièrement d'opérer deux distinctions principales au sein du concept de réflexivité, qui dans le cas présent toucheront à ses dimensions explicite et implicite d'une part, biographique et poétologique d'autre part.

2.1.1. Réflexivité explicite et implicite

Pour schématiser l'emploi qui sera fait de ce concept polysémique dans le présent travail, deux premiers types de réflexivité intéressant l'étude du recueil pourront être dégagés. On peut ainsi parler d'une réflexivité explicite ou de premier ordre, qui relèverait d'une action consciente de l'auteur et définie par lui comme telle, et d'une réflexivité implicite ou de second ordre, où le texte présente des éléments réflexifs mais où la part d'intentionnalité de l'entreprise réflexive est significativement moins manifeste que dans le premier cas, sinon absente.

Chez Klüger, l'intention commande toute l'entreprise du recueil commentatif. C'est aussi tout le sens des efforts colossaux demandés à Bender et à Domin par l'organisation des « rendez-vous » ou des joutes interprétatives⁷⁰ dans le cas de cette dernière, tandis que *Zerreiβproben*, tout en faisant partie de la séquence essayistique citée plus haut, s'inscrit pleinement dans une entreprise d'écriture de soi entamée avec *weiter leben*.

2.1.2. Réflexivité biographique et poétologique

Dans un second temps, c'est la charge thématique de la réflexion qu'il convient de caractériser, avec la réflexivité biographique⁷¹ d'une part, concernant la vie de l'auteur, poétologique d'autre part, quand l'objet a trait à son œuvre envisagée comme somme et processus textuels. On

⁷⁰ Terme qu'emploie Domin dans l'avant-propos aux *Doppelinterpretationen* ainsi que régulièrement dans l'épître de ce même ouvrage.

⁷¹ Le terme « biographique » est ici employé dans son acception absolue, c'est-à-dire relativement au récit d'une vie, et non dans son acception implicite d'« hétérobiographie » soulevée par Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone dans *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 8.

observe une coprésence, voire une confusion de ces deux niveaux tout au long de *Zerreiβproben*.

L'intérêt d'une réflexivité poétologique dans le commentaire est évoqué par Klüger dès l'avant-propos⁷² et constitue déjà pour Hilde Domin, dans son essai introductif aux *Doppelinterpretationen*, une préoccupation centrale. C'est entre autres nombreuses choses ce que lui reproche Wallmann dans sa recension du recueil, malgré la volonté de description nomothétique clairement affichée par Domin : « es handelt sich um die Gesetzmäßigkeit geistiger Bewegung »⁷³. Selon lui, le fait de s'appesantir sur les détails du processus d'écriture et de réception élude la tâche d'interprétation proprement dite :

Interpretation wird von der Herausgeberin dieses Bandes verstanden als [...] Aufzeigen des Was und des Wie eines Gedichts [...] Vieles, was hier gedruckt vorliegt, kann sich ein aufmerksamer Leser selbst sagen. Gerade auch bei den meisten der Philologen, die an diesem Band mitgewirkt haben, vermißt man die wissenschaftliche Akribie; es überwiegt der Hang zum schönen Feuilleton, zur Paraphrasierung, zur ungezielten Meditation, zum Spiel freier Assoziation, gerade bei « schwierigen » Texten. Einer der Interpreten sagt es ganz deutlich, wenn er schreibt, es sei nicht seine Aufgabe, « eine mehr oder weniger wissenschaftliche Interpretation zu geben, sondern den Ablauf meiner persönlicher Rezeption, den Prozeß der Aneignung und Verarbeitung zu rekonstruieren... » Eben das aber kann nicht der Sinn einer Interpretation sein.⁷⁴

Domin postule empiriquement le caractère tout au plus approximatif de l'interprétation⁷⁵ et se risque par-là même à basculer dans un certain irénisme acritique⁷⁶. Si le propos poétologique ou « artisanal » est d'importance, il n'occupe pas nécessairement le premier rang des considérations de Klüger, qui nous fait part dans ses commentaires de l'ancrage diversifié et notamment biographique de ses textes. Pour elle comme pour Domin, dans l'ensemble et malgré cette divergence, il ne s'agirait donc pas tant de donner au poétologique le fin mot de l'interprétation du texte, mais plutôt de le voir comme un moyen de situer ce dernier, et donc, ne serait-ce qu'indirectement, d'en contextualiser la lecture et, selon un postulat non élucidé, d'en rendre l'interprétation plus juste.

⁷² « So solle auch ein Dichter uns nicht damit behelligen, was ihm beim Verfassen seiner Verse durch den Sinn gegangen sei. », Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 7. Klüger entend prendre le contrepied de cette affirmation péremptoire, implicitement puis explicitement.

⁷³ Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 21.

⁷⁴ Jürgen P. Wallmann, *Argumente*, p. 244.

⁷⁵ « Darüber hinaus ist jede Interpretation nichts anderes als eine Annäherung. [...] Im besten der Fälle steht der Leser nur ein wenig weniger hilflos vor dem Gedicht. », Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 19.

⁷⁶ Reprenant Franz Mon sur l'idée de la lecture interprétante comme processus d'identification du lecteur au texte, Domin avance que « Der Leser so[ll] "den Text nicht nur nachvollziehen, indem er seinen 'eigentlichen' Sinn erspät, sondern ihn als seine Sache vollziehen, ohne Rücksicht auf den Sinn des Autors, als ob er im Augenblick der Autor wäre. Bei dieser Auffassung gibt es keine richtigen und falschen Interpretationen, es gibt nur intensive und weniger intensive Vollzüge." », *Ibid.*, p. 25.

Avec *Zerreiβproben*, on a clairement affaire à une réflexivité explicite d'ordre biographique et poétologique ; le retour que fait Klüger sur sa vie et sa pratique scripturaire constitue le cœur de son entreprise poétique, raison pour laquelle il semble pertinent d'y accorder une place importante dans le cadre de son étude.

2.2. Chemins autobiographiques

Explicitement enracinée dans la relation de son histoire personnelle, l'écriture poétique de Klüger peut tout à la fois être vue comme œuvre de création et d'auto-analyse.

Lorsqu'on se penche sur sa production littéraire, c'est-à-dire celle qui, compte tenu de son activité professionnelle, s'éloigne du cadre strict de l'article ou de l'étude scientifiques, on s'aperçoit que ses textes peuvent être classés selon deux catégories distinctes correspondant chacune à des tendances lourdes : l'essai d'une part, l'autobiographie de l'autre. Si Klüger bénéficie aujourd'hui d'une large reconnaissance dans le monde des lettres germaniques et anglo-saxonnes, c'est autant pour la pertinence de ses réflexions poétologiques et littéraires, souvent accompagnées de considérations féministes⁷⁷, que pour le ton mordant et la lucidité de ses écrits autobiographiques, souvent conditionnée par sa vision paradoxale de la forme du témoignage, dont le poème « Aussageverweigerung », situé à la fin de la partie « Jüdische Gedichte », est une expression résolue :

Und jedes Verhör ist über Ereignen, / das neben mir stattfand, doch ohne mich. / Hingeschaut habe ich,
das will ich nicht leugnen, / aber die allerverlogensten Zeugen / sind nicht so unzuverlässig wie ich. //
Jedes hergelaufene Gespenst kann mich enteignen, / weil ich weiter muss, wenn eins sagt: « Sprich ».⁷⁸

Cette impossibilité ou ce refus de témoigner fait écho à « l'aporie du témoignage même sur l'Anéantissement » évoquée par Rachel Ertel :

Cette aporie, cette impasse, est le lieu même où opèrent le poétique et le testimonial, dans une sorte de *double bind* qu'ils ne tentent ni de surmonter, ni de résoudre, mais d'*acculer* ensemble pour dire cet impossible cheminement.⁷⁹

⁷⁷ Comme largement dans *weiter leben* ainsi que dans l'essai *Frauen lesen anders*, Munich, dtv, 1996, où Klüger questionne le rapport anthropologiquement situé des femmes à la lecture et à la littérature, ou encore à travers son traitement d'une figure féminine de l'émancipation dans *Marie von Ebner-Eschenbach. Anwältin der Unterdrückten*, Vienne, Mandelbaum, 2016.

⁷⁸ Ruth Klüger, *Zerreiβproben*, p. 60-61.

⁷⁹ Rachel Ertel, « Poésie et témoignage. Poètes yiddish de l'Anéantissement », dans Annette Wieviorka et Claude Mouchard, *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres : [actes des] journées d'études, 14-16 novembre 1996, Orléans, Saint-Denis, Orléans, Presses universitaires de Vincennes, Centre de recherche et de documentation sur les camps d'internement et la déportation juive dans le Loiret, 1999, p. 85-97, ici p. 90.*

Ertel précise que « la pensée commune établit entre poésie et témoignage une antinomie absolue » et approfondit cette distinction :

La validité du témoignage tient à l'immédiateté du lien entre l'événement et la parole qui en rend compte ; elle tient à la capacité de celle-ci de se tenir au plus près de l'événement, de coller à lui. La poésie au contraire ne peut parler que par le détour, détour protéiforme qui seul mène à l'essentiel. Elle est la parole médiatisée par excellence.⁸⁰

Le commentaire klügerien constituerait alors une médiation de plus, une *Verarbeitung* de la *Verarbeitung* qu'est le poème, une mise à distance du poème même comme mise en doute de la capacité du poème à dire, d'où le rapport problématique de ce dernier au témoignage. Selon Ertel, le poème atteindrait mieux que le témoignage l'objectif du dire, parce que lui seul « mène[rait] à l'essentiel ». Mais que dire dans ce cas du commentaire klügerien, qui ne paraît se positionner, dans les deux sens du terme, qu'en regard du poème et ne porter que sur lui ? Dans les recueils, on peut observer un retour aux déterminations premières de l'écriture, lesquelles sont le plus souvent explicitées stylistiquement ou biographiquement. Le commentaire du recueil établit une médiation entre le motif et le produit de l'écriture ; il récrée de la continuité là où le poème, entre l'unité métrique et le texte entier, pourrait apparaître comme monolithique, auto-suffisant, exempt de contradiction. Par là, il introduit une forme de conflictualité dans l'unité-bloc du poème tel que reçu et perçu par une certaine esthétique discrétionnaire, laquelle tendrait, dans la critique comme dans les pratiques de lecture, à le sacraliser.

Chez Klüger, on retrouve bien l'expression d'une insatisfaction à la fin du commentaire qui suit le poème « Im Käfig » de la section « Jüdische Gedichte », tendant à démontrer l'impuissance du témoignage :

Dazu kam vielleicht ein gewisser Frust, im Sinne von « Was kann man mehr tun, als mit dem Finger darauf hinzuweisen und zu sagen : "Da war's." »⁸¹

Comme on le verra pourtant, écriture poétique et travail de mémoire, lequel peut être assimilé à l'une des missions du témoignage, fonctionnent ensemble dans l'œuvre klügerienne.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁸¹ Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 52.

2.2.1. L'autobiographie, maître genre dans l'œuvre littéraire de Ruth Klüger

La prééminence d'une composante biographique dans l'écriture du recueil, affirmée dès la préface⁸², explique l'importance accordée aux textes autobiographiques publiés à ce jour par Klüger⁸³, et sur la relation qu'ils entretiennent avec le contenu et la structure du recueil.

Interrogée le 18 décembre 2012 par Dominik Hofmann-Wellenhof sur la genèse de ses deux textes autobiographiques en langue allemande, Klüger établit une nette distinction entre eux :

Mit *weiter leben* war es so: Das war eine Aufgabe, die schon immer da war. Dass, wer diese Lager durchlebt hat, was darüber sagen und schreiben soll, das haben fast alle gehabt, die da waren. Das habe ich immer so mit mir herumgezogen, dann wollte niemand was hören, dann haben andere was geschrieben... und dann, « das ist sowieso alles schon da », und dann denke ich mir immer, « aber ich habe doch noch ein bisschen was zu sagen, was nicht ganz so da ist. » [...] *Unterwegs verloren* ist ja nicht wirklich eine Fortsetzung der Autobiographie, sondern es sind Gedanken, die sich angesammelt hatten und die sich irgendwie selber zu Essays zusammengesetzt haben, zu etwas Kohärentem.⁸⁴

Le cas d'*unterwegs verloren* est parlant en ce qu'il opère, de l'aveu de l'autrice, la fusion objective d'un appareil réflexif de type essayistique et de la poursuite, malgré ses dénégations, d'une écriture où prime l'autobiographie. L'inclusion de poèmes à teneur biographique fonctionne d'ailleurs sur le même mode que dans *weiter leben*, comme en témoigne le relevé réalisé en première partie de ce mémoire. S'y profile un besoin, décliné sous l'angle de ces deux genres, de comprendre, de déconstruire. Ce besoin ou cette tâche « qui a toujours été là »⁸⁵ s'exprime non seulement dans une thérapeutique de l'autobiographie, mais aussi à travers un goût prononcé pour l'interprétation de poèmes.

2.2.2. Le tropisme interprétatif

Le volet essayistique de l'œuvre klügerienne en poésie, si l'on excepte l'affiliation d'*unterwegs verloren* au genre de l'essai par l'autrice, est fort de deux ouvrages parus à onze années

⁸² « Ich möchte Gedichte vorstellen, die etwas mit meinem Leben zu tun haben, und sagen, was es war. », *ibid.*, p. 9.

⁸³ *Weiter leben*, paru en 1992, *unterwegs verloren*, paru en 2008, et *Still Alive. A Holocaust Girlhood Remembered*, New York, The Feminist Press, 2001, réécriture en langue anglaise de *weiter leben*.

⁸⁴ Dominik Hofmann-Wellenhof, *Autobiographische Darstellungen von Identitätskrisen im Exil. Frederic Mortons und Ruth Klügers Suche nach Brücken in einer neuen Heimat*, Innsbruck, Wien, Bolzano, Studien Verlag, coll. « Transatlantica », 2016, p. 160-161.

⁸⁵ *Ibid.*

d'intervalle, et entre lesquels vient se placer *Zerreiβproben*, recueil hybride réflexif. Un point commun notable à ces trois occurrences est l'absence totale de notes de bas de page⁸⁶, c'est-à-dire d'un appareil critique semblable à celui d'une étude proprement scientifique. Cet état de fait tient tout d'abord au format original de ces interprétations, parues à quelques exceptions près dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* entre 1994 et 2017. Mais on peut également voir dans cette absence l'autonomisation d'un appareil commentatif « du cru » de l'auteurice venant supplanter les contraintes techniques du métier de chercheuse, que Klüger a d'ailleurs pratiqué toute sa vie d'adulte, ainsi qu'une écriture motivée par une démarche thétique, subjective au double titre de sa compétence professionnelle : « Voilà ce que j'ai à dire à la fois en tant que spécialiste et en tant qu'écrivaine. » Le ton volontiers assertif des spéculations klügeriennes, qui trouve une expression très personnelle dans *Zerreiβproben* tant sur le plan critique que sur le plan biographique, alimente une pugnacité prenant sa source dans le combat féministe⁸⁷ et mémoriel⁸⁸ de l'auteurice entamé avec *weiter leben*. Les motifs de l'adresse au lecteur (masculin) et du défi, évoqués plus haut, sont l'un des indices d'une personnalité foncièrement insoumise et d'un esprit de contradiction, nourrissant une conflictualité intellectuelle féconde mais d'étiologie traumatique. Cette part réflexe resurgit dans le commentaire du poème « Im Käfig », où se noue toute la problématique de la psychobiographie klügerienne :

Ein Kollege und Freund hatte mich nach vielen Jahren [...] ermutigt, darüber zu schreiben, und ich fand, dass die Erinnerung ein Käfig ist, in den ich mich nicht sperren wollte. Ich bin kein ausgeglichener Mensch, habe ich geantwortet, ich hab' Wut, wenn ich an die Nazis denke, das Kind in mir versteht nichts von dem, was damals geschehen ist, es gibt gute Gründe, warum die Psyche verdrängt, was ihr nicht in den Kram passt, und Befreiung ist nicht kostenfrei.⁸⁹

La question de savoir si *Gemalte Fensterscheiben* et *Gegenwind* sont des œuvres-recueils au sens fort, c'est-à-dire auctorial, est la même que celle qui se pose au regard des ouvrages collectifs de Hans Bender et de Hilde Domin : si le simple fait de colliger des poèmes suffirait *a priori* à justifier l'appellation de recueil⁹⁰, la présence de notes critiques et avec elles d'une

⁸⁶ À l'exception d'une dans *Gegenwind*, p. 92, qui donne en fait l'original anglais de la traduction allemande d'un poème de Langston Hughes utilisée par Klüger dans son développement.

⁸⁷ Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 70-76, où apparaît le rôle essentiel pour Klüger des théories féministes dans la lente et difficile élaboration d'une identité personnelle en partie définie contre les structures sexistes et misogynes du judaïsme, mais aussi dans sa dénonciation du nazisme comme mouvance viriliste.

⁸⁸ Klüger s'indigne notamment de certaines représentations misérabilistes de la Shoah, sujettes à marchandisation et parfois non exemptes de relents antisémites : « Klüger erachtet es als unsinnig, Lager mit Worten beschreiben zu wollen, denn sie kann heute nicht "von den Lagern erzählen [...], als wäre [sic] die erste, als hätte niemand davon erzählt [...], und als wäre dies alles nicht schon ausgebeutet worden – politisch, ästhetisch und auch als Kitsch." », *weiter leben*, p. 79, cité dans Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁹ Ruth Klüger, *Zerreiβproben*, p. 52.

⁹⁰ <http://www.cnrtl.fr/definition/recueil>

forme d'externalisation du champ du poème suppose de repenser l'autonomie dont parle Genette dans *Seuils*.

Il semble ne faire aucun doute que le critère distinctif faisant de *Zerreiβproben* un recueil auctorial réside dans son uniauctorialité et sa réflexivité autobiographique, toutefois on peut considérer l'essai klügerien comme une forme plus aboutie, structurante de son œuvre et transversale aux nombreux questionnements qui la peuplent que la simple autobiographie, laquelle se limite chez elle *stricto sensu* à un ouvrage et demi.

2.2.3. Genèse et structure de *Zerreiβproben*

Au-delà de cette intertextualité interne à l'œuvre klügerienne, une observation de l'agencement du recueil permet déjà de conclure à une certaine volonté d'ordonnement⁹¹, sinon de contrôle d'un matériau biographique omniprésent, ce qui ne revient à en psychologiser l'interprétation qu'à condition d'en oublier la cohérence et la constance, faits de la récurrence éditoriale déjà traitée. Ainsi retrouve-t-on, dans l'ordre, la partie⁹² « Sprache » (p. 11-30) qui dans une démarche toute métalinguistique opère la jonction entre une pratique réfléchie et un rapport primordial de l'autrice au langage ainsi qu'à la littérature, les « Wiener Gedichte » (p. 31-41) thématissant le rapport traumatique de l'autrice à sa ville natale, les « Jüdische Gedichte » (p. 43-63) où son vécu de la déportation et de la captivité occupe une place centrale, la partie « Träume » (p. 65-78), collection d'impressions et d'images suggestives enracinées pour partie dans le contenu précédent, les « Kindergedichte » (p. 71-94) dédiés à son expérience de la parentalité, enfin les « Englische Gedichte » (p. 95-113), singulier ensemble bilingue aux enjeux identitaires et métapoétiques dont il sera question plus bas⁹³.

Une telle partition est loin d'être anodine. Elle reflète non seulement un questionnement de fond relevant des réflexivités biographique et poétologique, mais aussi un besoin minimal de comprendre, de « mettre de l'ordre » dans un présent contradictoire, que révèle notamment l'emploi des langues allemande et anglaise dans la dernière partie.

⁹¹ Cf. Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 116-117, où apparaît le rôle pareillement sécurisant que jouent pour l'autrice les visites au musée, lieu par excellence de la classification.

⁹² Klüger emploie le terme de collection (*Sammlung*) p. 43.

⁹³ Du point de vue du dispositif physique de l'œuvre, il est intéressant de noter que le poème éponyme « *Zerreiβproben* », situé en fin de recueil juste avant la postface, suit immédiatement le dernier poème de la section « *Englische Gedichte* », mais en est séparé dans le sommaire par un saut de ligne, lequel vient selon toute vraisemblance marquer le statut particulier de conclusion thétiqque de cette entreprise littéraire.

2.2.4 « Englische Gedichte ». Entre pays natal et terre d'adoption, le statut différencié des langues allemande et anglaise

Quoique le sujet appelle un questionnement sur l'auto-traduction – qui chez Klüger n'en est pas vraiment une, que ce soit dans *Still Alive* ou dans les « Englische Gedichte » –, il paraît nécessaire de préciser qu'il s'agit ici avant tout de situer l'écriture bilingue klügerienne dans le cadre de sa production autobiographique. On notera cependant que l'autrice a commencé d'écrire des poèmes en anglais dès son arrivée à New York en 1947, productions pour lesquelles les institutions scolaire et universitaire l'ont même récompensée⁹⁴. Il s'agit là de sa seconde phase d'écriture poétique, la première ayant débuté durant ses années de captivité, comme l'indique le texte introductif aux « Jüdische Gedichte » :

Diese Gedichte habe ich im Jahr 1944 im Alter von zwölf und dreizehn Jahren im KZ in Anflügen von Todesangst verfasst. Es war das erste, aber nicht das erste Mal, dass ich mir einbildete, ich schriebe über etwas, was außerhalb von mir stattfand, etwas, das ich beobachtete, nicht etwas, das mich beutelte. Ich meinte, meine Umgebung zu beschreiben, doch in Wahrheit versuchte ich die Herrschaft über meinen Verstand zu bewahren.⁹⁵

2.2.4.1. Diglossie du poème. L'auteur comme territoire

Si Klüger a donc passé sa carrière aux États-Unis, c'est en allemand que l'essentiel de sa production littéraire est rédigé. Le cas singulier de la dernière partie du recueil rappelle celui de *Still Alive*, réécriture en anglais américain de *weiter leben* en premier lieu destinée à son entourage familial et professionnel. Klüger en précise la valeur personnelle et scripturaire en postface :

Ce que vous venez de lire n'est ni une traduction ni un nouveau livre : c'est une autre version, un livre parallèle, si l'on veut, pour mes enfants et mes étudiants américains [...] J'ai écrit ce livre deux fois.⁹⁶

⁹⁴ Cf. Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 116 et *weiter leben*, p. 233.

⁹⁵ Ruth Klüger, *Zerreiβproben*, p. 43.

⁹⁶ « What you have been reading is neither a translation nor a new book: it's another version, a parallel book, if you will, for my children and my American students [...] I have written this book twice. », *Still Alive*, p. 210. Sauf indication contraire, toutes les traductions de l'anglais sont de l'auteur du présent mémoire.

L'enjeu n'a pas été seulement de rendre son autobiographie accessible à ses proches mais aussi d'amender⁹⁷ cette dernière :

Ja, sicher ist die Übersetzung dann leichter gegangen, weil man ja die Vorlage gehabt hat. Ich meine, ich sage zwar in dem Buch, es sind zwei Bücher, ich habe es noch einmal geschrieben... das stimmt gewissermaßen, insofern als ich mich nicht ordentlich an die Vorlage gehalten habe und vieles geändert habe, aber natürlich wäre es, wenn ich es nicht übersetzt hätte, wäre es Plagiat, ich meine, das ist schon dasselbe Buch. Nur anders geschrieben und in dem Sinne dann zwei Bücher und vieles hinzugefügt und manches ausgelassen. Also, ja sicher, das erste ist natürlich schwerer gewesen, nachher wusste man schon, wie's geht.⁹⁸

L'indécision concernant la nature du texte – auto-traduction ou réécriture – est de prime abord la même que chez le lecteur, avant que ne soit retenue la deuxième option. La raison pour laquelle il est indiqué de parler de réécriture plutôt que d'auto-traduction tient moins à la nature du processus d'écriture lui-même qui peut tout à fait inclure, ne serait-ce qu'à un faible degré, des procédés et questionnements relevant en propre de la traduction, qu'à la signification que revêt ce passage d'une langue-base à une autre, soit d'un arrimage biographique à un autre : lorsque Ruth Klüger dédie en tant que mère des poèmes à son fils⁹⁹, elle le fait dans sa langue maternelle¹⁰⁰, l'anglais demeure cependant la langue de la résidence californienne, des années d'études et d'enseignement aux plus prestigieuses universités mais aussi du couple¹⁰¹ et de l'éducation des enfants. À l'autre opposé du spectre géo- et biographique, c'est prioritairement en allemand que se fait le travail d'écriture réparatrice, quand bien même ses jeunes années de poétesse new-yorkaise furent marquées par la découverte de l'anglais et le refoulement de la langue des bourreaux.

⁹⁷ Par endroits de façon capitale : Klüger y signale notamment que son père et son frère, qu'elle n'a jamais revus depuis leur séparation, ne sont pas morts à Auschwitz mais ont été déportés et très probablement assassinés dans les pays baltes.

⁹⁸ Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 165.

⁹⁹ Lequel, comme tous les enfants de Klüger, ne parle pas allemand, fait qui n'est pas sans générer de la rancune : « Heutzutage nehmen mir's meine Kinder übel. "Es wäre doch so leicht gewesen, wenn ihr's zu Hause gesprochen hättet, dann könnten wir's auch." » S'ensuit une phrase particulièrement éclairante : « Sie können nicht ermessen, wie belastend diese Sprache damals noch für unsereinen war. » Ruth Klüger, commentaire du poème « Deutsche Sprache », dans « Sprache », *Zerreiβproben*, p. 14.

¹⁰⁰ « Schlaflied für Percy » ou « Schlaflied für einen, der schlechte Träume hat », paru initialement dans le chapitre « Auslandsgermanistin » d'*unterwegs verloren*, p. 114 et devenu « Zwei Schlaflieder » dans la section « Kindergedichte » de *Zerreiβproben*, p. 85. L'autrice précise que les quelques poèmes dont celui-ci fait partie ont été expressément écrits en allemand, car elle pouvait ainsi garder pour elle-même ce qu'elle y consignait. Apparaît ici la valeur refuge, si l'on ose une polysémie locale fondée sur le vocabulaire de l'investissement, d'une langue maternelle non transmise à la génération suivante.

¹⁰¹ Bien que cela puisse paraître surprenant compte tenu du fait que l'ex-mari de Ruth Klüger est également de langue maternelle allemande : « Ich habe mit meinem Mann, der gebürtiger Berliner war und noch dazu deutscher Historiker, in neunjähriger Ehe nie deutsch gesprochen. » Ruth Klüger, commentaire de « Deutsche Sprache », *Zerreiβproben*, p. 14.

C'est pourtant moins directement dans les « Englische Gedichte » que dans le commentaire du sonnet d'ouverture, « Deutsche Sprache », qu'une réponse indirecte est apportée à la question du statut différencié de l'allemand et de l'anglais, chez Klüger comme chez d'autres émigrés juifs allemands aux États-Unis :

Die Ausgewanderten, auf die ich in New York stieß, sprachen so wenig Deutsch wie möglich, brachten es ihren Kindern nicht bei. [...] Deutsch war verpönt unter Juden, sogar die Schriftsteller und Philosophen schrieben auf Englisch, wenn sie's konnten.¹⁰²

Cet état de fait est un élément structurant du rapport problématique que la poétesse entretient avec sa langue maternelle :

Für mich war die deutsche Sprache, samt ihrer Literatur, abwechselnd ein Rucksack, das portative Gepäckstück par excellence, in das man alles Gute und Schöne und Notwendige hineinstopfen konnte und das leicht mitzunehmen war, wohin es einen halt verschlagen würde. Und dann war sie wieder ein Buckel, ein Makel, den man loswerden wollte, aber nicht konnte, weil er nun einmal angewachsen war.¹⁰³

Langue maternelle et langue du pays d'accueil s'entrelacent chez elle malgré tout à plus d'un titre, comme en témoignent les renvois fréquents à la langue et à la littérature anglaises tout au long du recueil :

Prospero lehrt Caliban sprechen. / Und führt ihn damit in die Irre [...] // Falstaff, der Sprache verfallen, wendet den Rücken der ruhmreichen Tat; [...] // Doch Hamlet erklärt noch im letzten Akt / wortgewand sterbend, sein Leben der Welt.¹⁰⁴

Mein Vater Shylock [...] // Mein Vater Shakespeare [...] ¹⁰⁵

Im Englischen koppelt man Reime und Verstand in dem – meistens negativ verwendeten Ausdruck « rhyme or reason ». Solange ich reimen konnte, war der Verstand tätig, er offenbarte sich sozusagen in den Reimen.¹⁰⁶

ou ces réflexions sur les intraduisibles, issues des commentaires de « Halloween and a Ghost / Ein Gespenst zu Halloween » et de « Frühlingsnacht » :

Der Schlachtruf der Kinder, « trick or treat », lässt sich leider nicht übersetzen, und so geht dieser Vers in dem Gedicht im Deutschen verloren.¹⁰⁷

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁰⁴ « Zuviel Shakespeare », dans « Sprache », *ibid.*, p. 18.

¹⁰⁵ « Jessica lässt sich scheiden », *ibid.*, p. 20-22, cf. annexe 1.

¹⁰⁶ Texte introductif aux « Jüdische Gedichte », *ibid.*, p. 43.

¹⁰⁷ « Halloween and a Ghost / Ein Gespenst zu Halloween », dans « Englische Gedichte », *ibid.*, p. 101. Dans *Gegenwind*, Klüger traduit vers l'allemand la majorité des poèmes en anglais.

Dieses Gedicht verdanke ich der Überlegung, dass sich der englische Ausdruck, « a house is haunted » (heimgesucht) nicht übersetzen lässt, jedenfalls nicht wörtlich. Man kann allerdings sagen, es spukt im Haus.¹⁰⁸

ou encore l'extrait d'un poème d'Emily Dickinson¹⁰⁹ en exergue de ce dernier poème :

« Nul besoin d'être une chambre pour être hanté / Nul besoin d'être une maison. »¹¹⁰

S'instaure à l'époque new-yorkaise le rôle de substitution rempli par la langue nouvelle dans le travail de deuil dont témoignent au moins trois des quatre poèmes des « Englische Gedichte ». Ainsi dans le poème « Halloween and a Ghost / Ein Gespenst zu Halloween », où l'autrice identifie à son frère décédé un enfant déguisé en fantôme :

Unlike real people ghosts are obvious, / thinly disguised and come when most expected. / So you stand at my door on Halloween / with a sheet over your head like the other kids, / asking for candy, Brother.

Anders als lebende Menschen sind die Gespenster / Leicht durchschaubar und kommen, wenn wir sie am meisten erwarten. / Also stehst du an meiner Tür am Halloweentag / wie die andern Kinder im Bettuch verkleidet / und bettelst, oh mein Bruder, um Naschereien.¹¹¹

Ici c'est l'omniprésence de la mort et l'impossibilité pour le moi biographique de passer outre le souvenir¹¹² qui se dessinent nettement. On remarque en allemand l'usage d'un vocatif et l'ajout d'un adjectif possessif au sein du groupe nominal « oh mein Bruder » qui contribuent, conjointement avec l'effet de retardement induit par le placement du groupe au milieu du syntagme verbal, à rendre la tonalité de cette première strophe plus pathétique qu'en anglais. Le poème suivant, « Conversations with the Angel of Death / Gespräch mit dem Todesengel » (p. 102-105), fait directement référence à l'expérience des camps de concentration, tandis que « A Walk at Night / Ein Abendspaziergang » (p. 108-109) aborde à nouveau la question de la coprésence des défunts sous l'angle de la « sensation océanique ». Le rôle décisif joué par le père de Klüger apparaît nettement à travers l'interpénétration des références biographiques et

¹⁰⁸ « Frühlingsnacht », dans « Träume », *ibid.*, p. 70.

¹⁰⁹ Dont un extrait du poème « After a Hundred Years » figure d'ailleurs en exergue de l'épilogue d'*unterwegs verloren*, p. 217 : « L'instinct ramasse la clé / Que la mémoire a fait tomber – (*Instinct picking up the Key / Dropped by memory* –) ».

¹¹⁰ « One need not be a chamber to be haunted / One need not be a house. », Ruth Klüger, « Frühlingsnacht », dans « Träume », *op. cit.*, p. 69.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 97 et 99.

¹¹² Aspect suggéré par Klüger elle-même dans le commentaire du poème « Abel im Wind » de la partie « Sprache » : « Kain geistert durch eine Welt, in der es nach dem verwesenden Abel stinkt. Es geht um unbewältigte Vergangenheit, wo immer, wann immer. », *ibid.*, p. 30.

littéraires dans le poème « Jessica lässt sich scheiden », plus particulièrement dans la deuxième partie, où l’alternance s’amplifie :

II

In New York sind die Häuser
noch höher und heißer
als bei uns, wo’s zum ersten Mal
Ghetto hieß.
Mein Vater Shylock, du Narr deiner Listen,
ich lach mit den Lachern
die dich schließlich berauben
du fluchst, einer reizt dich
sie spucken, du spreizt dich,
in New York werden massenhaft Ehen geschieden.
Man wechselt den Glauben
man heiratet Christen.

avant de fusionner à la fin du poème :

Mein Vater Shylock, ich glaub an Psychiater,
Souffleusen, Kostüme-, Perückenmachern
nicht an Gott, nicht für *dieses* Theater
Mein Wucherervater,
mein Dichtervater:
Vogelfrei war ich
in Westchester County und Beverly Hills.
Ich sitz auf der Stange
und zerr an der Kette
aus Gold und Wörtern
die ihr geschmiedet.
Euch beiden entlaufen
von keinem gesegnet
von beiden vertrieben
und doch nicht geschieden.
Oh was für Väter!¹¹³

« New York » (v. 1 et 10) fait référence au point d’arrivée de Ruth Klüger et de sa mère Alma au terme de l’émigration, tandis que la mention du « Ghetto » (v. 4) les rattache à leur passé. La double paternité articulant le personnage du Juif ostracisé et l’écrivain William Shakespeare est emblématique de l’histoire personnelle de l’autrice, incarnée dans le poème par la fille unique de Shylock, Jessica : l’un la renvoie à l’expérience de la persécution, l’autre est l’espoir que la littérature anglaise représenta pour la jeune écrivaine. La figure centrale du *Marchand de Venise* sert ici de parabole sur le devenir pluriséculaire des Juifs européens et éclaire la situation de la famille Klüger, que l’autrice qualifie dans un passage de *weiter leben* d’« émancipée, mais non assimilée.¹¹⁴ » Les vers « Dem war Venedig / so fremd wie die

¹¹³ *Ibid.*, p. 20-22.

¹¹⁴ Ruth Klüger, *weiter leben*, p. 62.

Juden : » au début du poème, suivis de la paronomase « Rialto wie Rabbi », soulignent ainsi cette autre dualité identitaire chez l'autrice :

Mein Vater Shylock
unser Erzeuger lebte im Regen
am Rande Europas.
Dem war Venedig
so fremd wie die Juden :
Rialto wie Rabbi
ein Hörsagen.¹¹⁵

Il est à noter que les commentaires de la section « Englische Gedichte » sont tous écrits en allemand, ce qui peut être entendu prosaïquement comme un critère d'unicité formelle du propos mais inscrit également la part analytique du recueil dans un univers linguistique spécifique et dans la continuité des textes essayistiques. En introduction de cette partie, Klüger souligne l'ambiguïté de son rapport à l'anglais :

Meinen englischen Gedichten fehlt die Beziehung, die wir zu derjenigen Sprache haben, die uns zuallererst das Bewusstsein der Umwelt vermittelt. [...] Diese früheste Entwicklung ist die Unterlage, die Grundlage meiner deutschen Gedichte. Das Englische ist Erwachsenensprache. Erst seit ich sechzehn bin, habe ich es gesprochen und geschrieben. Allerdings genoss ich keine ordentliche deutsche Schulbildung und habe mit großer Dankbarkeit und sehr schnell Englisch schreiben gelernt. Und dann auch gleich Gedichte verfasst. Mir kommt es vor, als seien sie mehr « Erwachsenengedichte » als die deutschen. Der Wortschatz ist größer, aber er lässt sich nicht so leicht « kneten ».¹¹⁶

C'est peut-être justement ce statut de langue non maternelle mais de culture et cette plus grande distance à l'inconscient qui lui auraient permis de comprendre ce que l'allemand, sillonné de référentialité traumatique et siège de refoulements, lui aurait maintenu voilé.

Il est légitimement tentant de considérer les poèmes en version bilingue du recueil sous ce même angle de la réécriture, avec l'intérêt de l'ordre inversé que suggère l'intertitre « Englische Gedichte » : l'allemand serait cette fois l'idiome de la réécriture, du passage ou du retour d'un contenu enraciné culturellement dans le vécu transatlantique. Hofmann-Wellenhof insiste à juste titre sur cette division géographique fondamentale :

Kalifornien dient der Dichterin als Hort der Zuflucht vor der Vergangenheit, in Deutschland¹¹⁷ kann sie sich der Geschichte stellen, in Kalifornien dieser entziehen. Klüger [konstituiert sich] in *weiter leben* als Pendlerin zwischen Vergangenheit und Gegenwart, als ewige Reisende, die nie ganz ankommt. [...] Von Anfang an manifestiert sich für Klüger also Flucht als Lebensmotto.¹¹⁸

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹¹⁷ Plus précisément à Göttingen. Klüger a perdu toute attache véritable avec l'Autriche, son pays natal.

¹¹⁸ Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 111.

L'idée selon laquelle les Californiens seraient atteints d'une forme culturelle de présentisme est régulièrement mise en avant dans l'étude, une caractéristique qui a certainement pu alléger l'autrice de quelques bagages dans sa lutte en différé pour une reconquête de son identité, finalement concomitante du processus d'écriture réflexive, fait d'allers-retours incessants entre différents régimes de localité, de temporalité et chez elle de textualité. Le motif du déchirement est reconnu par la poétesse elle-même dans le commentaire d'un des « Wiener Gedichte », où le sentiment d'être chez soi à Vienne le dispute au rejet de l'antisémitisme violent apparu dans les années suivant l'*Anschluss* : « Das Gedicht soll die Zerreißprobe zwischen dem Gefühl des Dazugehörens und der Ablehnung ausdrücken.¹¹⁹ » État d'esprit qui n'empêche cependant pas l'expression de l'humour dans le même poème et de ce fait une forme de mise à distance des souvenirs pesants :

Zwei Professorinnen / reiferen Alters / erinnerungssüchtig mit verdrängtem Ortssinn / verwechseln im Volksgarten den Standort der Statuen / (den Grillparzer und die Sisi, ich bitt' Sie!) / stehn horchend in der kitzelnden Stille der Durchhäuser / und wie angenagelt bei der steinernen Mythologie vor der Burg. / Bestellen mit schelchtem Gewissen Kastanienreis.¹²⁰

2.2.4.2. L'autobiographie, cadre non déterministe d'une production poétique originale

Hofmann-Wellenhof estime que cette division culturelle et géographique est le corollaire d'une fuite en avant systématique de l'autrice, mécanisme de protection assimilable au refoulement. Si ni Klüger, qui en plusieurs endroits de son œuvre¹²¹ médite sur le concept d'*Eskapismus*, ni un lectorat attentif ne peuvent nier cette tendance personnelle, il n'en va pas de même pour sa production poétique considérée du point de vue de son autonomie. On observe en de nombreux passages de l'étude une relégation de la poésie au rang d'activité utilitaire, ici à propos des fantômes familiaux :

Das Gespenst ihres Vaters verfolgt Klüger, welche Lyrik als Ventil bzw. Fluchtmittel gebraucht und ihre unmögliche Flucht vor der Vergangenheit so verarbeitet.¹²²

Ce lieu commun¹²³ est développé sur plusieurs pages ultérieures :

¹¹⁹ « Ist das Heimweh? », dans « Sprache », Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Aglaia Bianchi, *Shoah und Dialog bei Primo Levi und Ruth Klüger*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2014, p. 30 sq., cité dans Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 114-116.

¹²² *Ibid.*, p. 100.

¹²³ Le Née mentionne « le lien entre l'autobiographique et le poétique [qui] semble s'accomplir dans le *topos* de l'imbrication, voire de la fusion, entre l'écriture (sens de la création littéraire) et la vie », *Mayröcker*, p. 128. Si

Trost und Zuflucht verschaffen in dieser Beziehung schon eher die Literatur und besonders Gedichte. Bereits in den Konzentrationslagern vertreibt sich Ruth durch das Aufsagen von Gedichten nicht nur die Zeit, sie tankt dadurch auch überlebensnotwendige Kraft. Die erwachsene Autobiographin « ist sich der Tatsache bewusst, dass die Poesie dabei geholfen hat, ihre menschliche Identität und ihren Verstand mitten im Chaos des KZs zu bewahren [...] »¹²⁴

Le réductionnisme psychobiographique de cette interprétation la rend non seulement commode mais encore imprécise, en assignant à l'écriture, *a fortiori* de poèmes, une fonction prioritairement cathartique, réparatrice et référentielle. Bien que la production de Klüger soit à plus d'un titre autobiographique, une telle lecture trahit une préconception assez beuvienne de l'écriture poétique et semble manquer une moitié de la question, que l'on pourrait d'ailleurs poser en des termes opposés, y compris au rebours des représentations de l'autrice¹²⁵ : ne pourrait-on pas justement, sans le moins du monde nier la fonction principalement cathartique de l'écriture, voir dans les traumatismes vécus par Klüger une des conditions de possibilité de son écriture telle qu'elle se donne à lire aujourd'hui, tout à la fois dans son esthétisme et son historicité, et en souligner ainsi la valeur proprement littéraire¹²⁶ ? Si, dans une perspective tenant compte de la biographie d'un auteur, l'écriture servait principalement à sublimer ou ne serait-ce qu'à « métaboliser » des expériences, elle n'aurait que peu vocation, comme c'est le cas chez Klüger, à remettre en question de façon radicale le cadre collectif – la société confrontée à son histoire et le champ littéraire interrogé dans ses assignations et sa prescriptivité – où s'insère l'individualité critique de l'auteur, et quand bien même ce dernier se défendrait de parler autrement qu'en son nom propre. De la même manière, la prégnance d'événements

l'on peut avancer que cette imbrication s'observe en général et particulièrement chez Klüger, elle ne présuppose en aucun cas son expression directe sous une forme littéraire spécifique, autobiographique ou poétique.

¹²⁴ Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 114-115.

¹²⁵ Il est au demeurant incontestable que la récitation silencieuse et l'écriture de poèmes ont aidé Ruth Klüger à survivre au sens le plus large du terme, pendant et après l'expérience des camps. L'autrice aborde dans son autobiographie cette fonction essentielle : « Es sind Kindergedichte [intégrés aux « Jüdische Gedichte » du recueil], die in ihrer Regelmäßigkeit ein Gegengewicht zum Chaos stiften wollten, ein poetischer und therapeutischer Versuch, diesem sinnlosen und destruktiven Zirkus, in dem wir untergingen, ein sprachliches Ganzes, Gereimtes entgegenzuhalten ; also eigentlich das älteste ästhetische Anliegen. », Ruth Klüger, *weiter leben*, p. 126-127 ; ce point de vue restera sensiblement le même, comme l'extrait de discours suivant le montre : « [Ich] habe immer, mein ganzes Leben lang, eigentlich jetzt noch immer, viel Kraft aus Literatur und gerade aus Lyrik geschöpft. Manchmal habe ich das Gefühl, wenn ich in der Früh aufwache, eigentlich lohnt es sich aufzustehen, weil es das Gedicht "Patmos" von Hölderlin gibt, um es spezifisch auszudrücken. », « The Future of Holocaust Literature: Association 2013 Banquet Speech », *German Studies Review*, 37.2, 2014, p. 391-403, cité dans Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 115. Le périphrase du recueil quant à lui ne fait que confirmer cette vision : « Ruth Klüger verdankte es auch den auswendig gelernten Gedichten, dass sie das KZ überlebte. », *Zerreiβproben*, extrait du prière d'insérer.

¹²⁶ Le Née dépeint ce déplacement du domaine de l'autobiographique strict vers le stade « plus noble » de la création littéraire comme admis : « L'expérience autobiographique [...] constituerait l'impulsion première des textes. S'ensuivrait le travail formel [...], permettant de dégager l'œuvre de l'autobiographique et de l'ériger au rang de création littéraire. Cette conception est conventionnelle du point de vue du traitement des données autobiographiques en poésie, et même dans la littérature en général. », *op. cit.*, p. 110.

traumatiques peut être telle que la fonction sublimatoire ici suggérée se révèle en soi insuffisante, voire illusoire : Klüger, par le biais d'une réécriture en anglais et de la publication d'un recueil de pensées à caractère autobiographique, montre non seulement que le travail de deuil et d'auto-analyse n'est jamais vraiment terminé, mais qu'il s'inscrit par ailleurs dans un devenir exégétique similaire à celui de l'œuvre littéraire, dans un à-venir et non dans une téléologie. Il s'agirait alors davantage de permettre, par l'invention d'un langage qui lui soit propre¹²⁷, la constitution d'un sujet non pas incident à un individu donné, mais à même de tenir les contradictions inhérentes à son histoire.

2.3. Le commentaire entre *An-* et *Bemerkung*. Dialectique du moi biographique et du moi scripturaire

De ces mêmes contradictions internes semble pouvoir se dégager une dialectique entre deux formes de subjectivité qui, sur un mode similaire à celui du dispositif hybride poème-commentaire, pointe vers une compréhension systémique du rapport qu'auteur et poème entretiennent avec la réflexivité de leur critique. Le développement suivant se propose ainsi d'opérer une distinction schématique entre deux parasynonymes du terme *Kommentar* à même d'en illustrer le potentiel dialectique, à savoir *Bemerkung*, réductible à une réflexion pure, un avis exprimé, et *Anmerkung*, qui se signale par sa charge critique et comprend par ailleurs une nuance de réflexivité conative.

Domin introduit avec son ouvrage collectif le concept de joute interprétative, employant à plusieurs reprises le terme volontiers ambigu de rendez-vous comme désignation d'un espace de jeu ou de compétition, comme atelier où se construirait le sens des textes sous les yeux du lecteur :

30¹²⁸ Stelldicheins sind hier vereinbart worden, bei 30 Texten, also für 60 Menschen. [...] Selbstinterpretationen gegen Fremdinterpretationen.¹²⁹

¹²⁷ « “Daß ich eine Sprache gefunden habe, daß ich mich jetzt nicht mehr herumquälen muß...” » interview donnée par l'autrice dans *Focus on Literature I*, 1994, p. 88, citée dans Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 105, note 252.

¹²⁸ Pour trente-et-une unités poétiques au total, mais Domin tient vraisemblablement compte de l'irrégularité de composition de certaines contributions, notamment celle d'Ingeborg Bachmann (p. 121) et de Nelly Sachs (p. 114), réduites aux extraits d'un discours de remise de prix prononcé par Bachmann et d'interprétations de Domin elle-même contenues dans trois lettres adressées à Sachs en vue de l'élaboration de l'ouvrage. Cet aspect de forçage « bricolé » lui est sévèrement reproché par Jürgen P. Wallmann dans *op. cit.*, p. 242.

¹²⁹ Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 11.

Dans un développement épitextuel, la poétesse qualifie auteurs et interprètes tiers d'« adversaires » réunis par « une sorte d'agence matrimoniale de la poésie » (!) pour se livrer à un « concours avec l'interlocuteur invisible¹³⁰ ».

Cette brèche ouverte par le commentaire de tiers et cette possibilité de la contradiction, que le présent travail se propose d'identifier à l'*Anmerkung*, amorce son incorporation à l'espace poétique au sein du dispositif tripartite proposé par Domin, intériorisation que le poème-commentaire inséré dans le dispositif uniautorial de *Zerreiβproben* contribue à parfaire sous la forme d'une auto-critique en puissance qui ne dit jamais son nom mais s'observe dans la capacité même qu'a le commentaire d'être à son tour commenté voire infirmé. Cette fragilité constitutive, enracinée dans le devenir philologique¹³¹ de cette forme, permet un rapprochement avec la vision de la subjectivité biographico-autoriale que propose Domin dans sa description homologique du poème et de l'individu compris comme champs de force contradictoires :

Der neu gewonnene Begriff, den ich versuchsweise « Simultanbegriff » nenne, bestünde nicht aus These, Antithese, Synthese, sondern er bleibt eine Art zuckendes Kräftefeld. Das heißt, in den Begriff selbst ist eine Gegensätzlichkeit hineingetragen, die aber nicht einfach die Kehrseite wäre, sondern vielmehr die Gegendimension der gleichen Spannung: ihre andere Bewegungsform oder auch ihr anderer Aggregatzustand. Denn wir haben es ja wesentlich mit Aggregatzuständen zu tun.¹³²

Pour Domin, le poème contemporain (*das moderne Gedicht*) se singularise par l'inclusion du couple d'opposés « ratio und Erregung¹³³ », portés au fil de la lecture par la dynamique contradictoire du souffle, assimilé à celle-ci, et de la vision, assimilée à celle-là, et tenus dans l'espace du poème. La nuance est d'importance : il ne s'agit pas de nier cette contradiction par une illusoire opération de concorde, mais bien d'assumer la dualité inhérente à l'expérience vécue reproduite, *mutatis mutandis*, par celle du poème :

Wiederum ist der Mensch selber, obwohl in seinem Handeln als soziales Wesen in die Antinomien verstrickt, als Mensch nicht mit ihnen zu fassen, er ist vielmehr, genau wie auch das Kunstwerk, ein Kräftefeld, eine wandelnde Vereinigung des Unvereinbaren.¹³⁴

¹³⁰ Hilde Domin, *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit*, p. 70-71 : « Eine Art lyrisches Heiratsbüro, das unermessliche Telefongelder verschlang. [...] (Nur in einem einzigen Falle stellte ich nachträglich eine Absprache der beiden Kontrahenten fest. Sonst hat keiner der Interpreten seinen Autor konsultiert.) [...] Der Wettbewerb mit dem unsichtbaren Gegenüber brachte manchen der Teilnehmer sogar dazu, die Beiträge mit der Herausgeberin zu diskutieren und, wo es nötig war, genauere Formulierungen nachzuschieben. »

¹³¹ Cf. remarques précédentes sur les développements d'August Böckh, *op. cit.*, p. 10-15.

¹³² Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 22.

¹³³ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁴ *Ibid.*

Sur cette idée d'une homologie de fonctionnement et de structure, une comparaison peut être faite avec l'espace *lu* du poème, *a fortiori* avec celui du poème-commentaire, homologiquement rapporté à l'auteur comme instance éditoriale et peut-être davantage comme sujet autobiographe dans le cas présent. Louis Marin situe cette dialectique dans une tension interne au processus d'écriture et propre à inventer un sujet spécifique :

Le processus autobiographique de l'écriture est une sorte de processus dialectique entre le sujet « je » qui s'écrit lui-même et le personnel grammatical qui appartient au langage. [...] le « je » situé ici et maintenant tire son identité des circonstances dans lesquelles il est produit par son discours.¹³⁵

Ce « faire-sujet » du discours, qui est au centre de la théorie meschonnicienne du langage, est concomitant chez Klüger d'une invention de soi en tant qu'autobiographe et poétesse. Il vise à produire une instance ou un sujet littéraire opérant la jonction entre l'individu Ruth Klüger et les pratiques d'écriture auxquelles s'adonne ce même individu comprises comme dispositif, l'ensemble auteur-œuvre pouvant être illustré par cette image du champ de force procédant d'une multiplicité de tensions coordonnées. La dialectique fonctionnelle interne au poème posée par Domin en termes ontologiques est celle qui se déploie dans l'espace poème-commentaire selon ses modalités de dispositif propres et se reporte sur, ou bien témoigne d'une dialectique à l'œuvre chez l'autrice, individu biographique et sujet littéraire, et ce principalement par le biais du commentaire-*Anmerkung*, où l'autrice tout à la fois (se) suggère et (s')oppose les pistes de la compréhension biographique et poétologique de son travail, s'affirme tout en pouvant se contredire, voire se critiquer elle-même. Ainsi dans le commentaire du poème « Brücke », où Klüger semble relativiser l'importance son interprétation psychologique en replaçant la figure de style utilisée (*l'apo koinou*) dans son histoire :

Mein Gedicht beschreibt einen Zustand der Depression, einen Sturz des Ichs, das dann aber von einem anderen Menschen gerettet wird. Also ein Gedicht des Danks und der Zuneigung. Die Apokoinu wurde übrigens ohne solche psychologische Spitzfindigkeiten in der deutschen Literatur des Mittelalters häufig verwendet. Siehe zum Beispiel die erste Strophe des Nibelungenlieds.¹³⁶

Un phénomène similaire se produit lorsque l'autrice montre l'évolution de son écriture des années d'enfance passées dans les camps de concentration à aujourd'hui, montrant ainsi ses failles personnelles et littéraires, comme dans ce commentaire du poème « Auschwitz » :

¹³⁵ Louis Marin, Pierre-Antoine Fabre et Daniel Arasse, *L'écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Librairie du Collège international de philosophie », 1999, p. 64.

¹³⁶ Ruth Klüger, *Zerreiβproben*, p. 27.

Auschwitz Das Gedicht ist so banal wie möglich, in seiner Glätte, seiner Wortwahl, den braven Reimen und in der Ausgewogenheit der Strophen. Und außerdem ist es zu lang. Es ist ein gutes Beispiel von Versen, die nicht um ihrer selbst willen interessant sind, sondern wegen der Umstände, unter denen sie verfasst wurden.¹³⁷

C'est tout le sens de l'éclatement particulière dont parle Domin au sujet de l'auteur récitant¹³⁸, à ceci près que la coordination souffle-regard n'en est plus l'opérateur premier : cette dynamique s'est pour ainsi dire autonomisée, transposée dans le cadre du dispositif textuel tout en gardant la trace de son oralité première ; elle reste orale, mais relève de l'oralité non parlée que met en avant Meschonnic dans sa théorie du rythme¹³⁹. Ce qui semble être à l'œuvre, c'est la possibilité, pour les instances du processus textuel et littéraire que sont l'auteur et le poème, de se manifester effectivement, d'agir et d'exister dans l'éventualité toujours présente d'une négation de leur principe positif, soit de s'affirmer tout en pouvant se nier et de persévérer dans l'être, pour paraphraser l'*Éthique*. Tenir cette contradiction fondamentale¹⁴⁰ est un défi que se lance Klüger tout au long du recueil, épreuve de force sans cesse reconduite et porteuse d'une aporie discursivement injustifiable mais empiriquement tenable.

Ce régime duel s'exprime de manière éclatante dans le poème « Ein Kranz für eine Sprachforscherin », où se trouve condensé l'essentiel des motifs de l'écriture klügerienne, lesquels ont été traités ici ou feront plus loin l'objet d'un développement :

Ein Kranz für eine Sprachforscherin

Nachruf auf Anna Fuchs

Die Blumen lügen sich zum Sinngefüge.
Dir ward der Satz im Munde unterbrochen.
Ich sprech dich an, als hättest du widersprochen.
Die Blumen lügen sich zum Sinngefüge.

Dir ward der Satz im Munde unterbrochen.
Die Orgel dröhnt, ich werde ungeduldig.
Unschuldig bleibst du mir die Antwort schuldig.
Dir ward der Satz im Munde unterbrochen.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁸ « Der Autor zersplittert in kleinste Partikel, was er seinem Atem mitgibt, sich selber unablässig kontrahierend. », Hilde Domin, *op. cit.*, p. 22, à rapprocher de sa remarque en fin de paragraphe sur la tension entre les extrêmes comme « das sprachliche Korrelat unserer ja bis in die Fundamente dynamisierten Wirklichkeit. »

¹³⁹ « Le continu est le rythme comme organisation du mouvement de la parole dans l'écriture, et l'oralité non plus comme l'opposition duelle de l'oral à l'écrit dans le signe, mais comme le primat du rythme et de la prosodie dans le mode de signifier. », Henri Meschonnic, *Benveniste*, p. 16.

¹⁴⁰ Le célèbre concept de *schöpferische Indifferenz* du philosophe et poète Salomo Friedlaender désigne un moyen créativement efficient de tenir la contradiction de l'expérience, de se situer entre les pôles, les antinomies de l'existence située (sociale, notamment) pour, un temps et en principe, les dépasser. Cette contradiction se manifeste dans *Zerreiβproben* au travers du « jeu » créé entre poème et commentaire : la confrontation, la friction de ces deux gestes potentiellement concurrents amène, dans le cadre ici développé, à dépasser le stade alternatif de l'affirmation ou de la remise en question de soi.

Ich sprech dich an, als hättst du widersprochen,
und spreiz' die Hände über Sarg und Erde
und sag dir, dass ich weiterreden werde,
und sprech dich an, als hättst du widersprochen.

Ein Kranz für eine Sprachforscherin Sie war sehr begabt und beliebt bei Freunden und Kollegen. Ich wollte ihr einen Kranz schenken, und da sie Linguistin war, schien ein Kranz aus Worten das Richtige. Daher die Verwebung und Wiederholung einzelner Verse in augenfälliger Künstlichkeit, ein Arrangement, das Tradition vermittelt. Weil sie noch jung war, schien ihr Leben ein unterbrochener Satz und die Blumen, sofern sie Sinn und Trost vermitteln sollen, eine Lüge, so dass Form und Inhalt des Gedichts ein Paradox enthalten.

Ich sehe mich im Gespräch, sogar im Streitgespräch mit ihr, warte darauf, dass sie weiterspricht, widerspricht, weigere mich, ihren Tod zu verinnerlichen. –So ist es ja oft, wenn wir ehrlich trauern.¹⁴¹

L'articulation du poème et du commentaire apparaît tout d'abord à travers l'autonome du poème contenu dans le commentaire sous une police d'écriture différente : l'espace du commentaire inclut le poème, c'est sa référentialité première. L'explicitation du titre (l. 1-2) en est un rappel supplémentaire, tandis que fonction basique du commentaire comme explication de texte apparaît dès la première phrase, qui ancre le poème dans son cadre génétique, biographique, et fait directement référence à l'exergue « Nachruf auf Anna Fuchs ». Celui-ci explicite à lui seul la visée pratique du poème, celle de l'éloge funèbre, de sorte que la part d'intentionnalité du poème-commentaire se trouve redoublée. Plusieurs justifications portant sur le classicisme du poème, visible aux rimes richissimes embrassées, au pentamètre iambique et aux archaïsmes grammaticaux (« ward », « im Munde », v. 2), sont rattachés par Klüger à cette même visée pratique : « Daher die Verwebung und Wiederholung einzelner Verse in augenfälliger Künstlichkeit, ein Arrangement, das Tradition vermittelt.¹⁴² » Ce faisant, elle signale au lecteur que l'intérêt du poème réside moins dans ses propriétés strictement littéraires – la novation en tant que critère de littéarité est ici sous-entendue – que dans le but extérieur qu'il poursuit, comme dans le commentaire du poème « Auschwitz » cité plus haut. Sans trop insister sur cette dimension qui occupera les développements suivants, on repère le motif de l'excuse relevé chez d'autres auteurs, exprimé ici sous une forme poétologique. L'emploi de « Sinngefüge » (v. 1 et 4) renvoie non seulement au « tressage » verbal dont témoigne la reprise en cycle ternaire des trois premiers vers, mais aussi au processus de fabrication du sens dont apparaît ici le caractère méthodique, analogue au schématisme du discours solennel. Klüger s'adresse à la défunte en sa qualité de linguiste tout en privilégiant, dans le commentaire notamment, la lecture poétologique. Elle combine ainsi les dimensions métalinguistique et

¹⁴¹ Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 16-17, cf. annexe 1.

¹⁴² *Ibid.*, p. 17.

mémorielle de son œuvre. La confrontation des temporalités est quant à elle patente dans l'alternance des vers suivants :

Dir ward der Satz im Munde unterbrochen. / Ich sprech dich an, als hättest du widersprochen. [...] / Die Orgel dröhnt, ich werde ungeduldig. / Unschuldig bleibst du mir die Antwort schuldig. [...] / Ich sprech dich an, als hättest du widersprochen, / und spreiz' die Hände über Sarg und Erde / und sag dir, dass ich weiterreden werde, / und sprech dich an, als hättest du widersprochen.

Le deuil est représenté comme un aller-retour douloureux entre le souvenir récent des funérailles et celui, plus ancien, d'un débat houleux. L'émotion du moi poétique apparaît dans la dernière strophe, où l'enchaînement paratactique des groupes verbaux et le télescopage des temporalités convoquent une réalité encore vivace et chargée d'affects.

S'il est indéniable que *Zerreiβproben* procède d'une poésie en partie affiliée aux problématiques de l'autobiographie – ainsi qu'en témoignent les références littéraires au travail de mémoire et de guérison mobilisées par l'auteurice dans ses poèmes d'une part et dans l'intertextualité shakespearienne et dickinsonienne de l'autre –, l'hybride qui le compose est gage d'une autonomie de l'œuvre en ce qu'il propose non pas une synthèse des propriétés de chaque pratique d'écriture – autobiographie, poésie, commentaire –, mais donne à voir un aboutissement de leurs logiques respectives sous la forme d'une subjectivité non pas surplombante, mais inclusive des contradictions parcourant l'œuvre klügerienne.

3. Postures d'auteur

3.1. Champ littéraire et réception

« Für wen schreibe ich das hier eigentlich?¹⁴³ » Cette citation de *weiter leben* maintes fois reprise dans les travaux traitant de l'œuvre klügerienne est destinée en contexte aux Allemands, qui portent la responsabilité des atrocités commises en Europe durant la période nazie. Hors contexte en revanche, elle semble emblématique de la pluralité de combats que livre Klüger avec *Zerreiβproben*, à la fois pour elle-même et contre une partie de ce que Bourdieu appelle le champ littéraire, appellation autrement plus opératoire et polémique que celle de « République des Lettres¹⁴⁴ ».

3.1.1. L'attente déçue : horizon d'attente, effets de prestige et postulat d'indépendance

Literaturwissenschaftlerin aguerrie, Klüger sait bien qu'elle n'écrit pas depuis un lieu neutre et que son recueil ne paraît pas non plus dans un champ vierge de toute normativité :

[...] une œuvre littéraire, même lorsqu'elle vient de paraître, ne se présente pas comme une nouveauté absolue dans un désert d'information, mais prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière.¹⁴⁵

Cet état de fait est habilement formalisé par Jauss qui, empruntant le concept d'horizon à Edmund Husserl¹⁴⁶ pour l'appliquer à la théorie littéraire, axe ses essais à forte teneur sociologique autour de l'horizon d'attente, constitution d'un ensemble réactif-appréciatif de subjectivités réceptrices, d'un goût à entendre comme sédimentation de ces mêmes réceptions esthétiques et aptitude exercée en vertu d'une expertise – universitaire, journalistique – et dans le sens d'un classement, d'une situation, d'une attribution de valeur, bref, d'un jugement. Incluse dans le champ littéraire bourdieusien, cette capacité caractérise une institution chargée de légiférer sur les œuvres nouvelles à l'aune d'un canon en élaboration constante mais effectif lorsqu'il s'agit de s'y référer, institution informelle mais effectivement investie d'une

¹⁴³ Ruth Klüger, *weiter leben*, p. 142.

¹⁴⁴ Gérard Genette, *Seuils*, p. 363.

¹⁴⁵ Hans Robert Jauss, *Esthétique de la réception*, p. 55.

¹⁴⁶ Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950, § 44, p. 140. Husserl emprunte lui-même cette réflexion à la *Monadologie* de Leibniz.

compétence lui octroyant son autorité, productrice d'une réception-critique légitime parce que « capable ». À ce titre, Klüger peut tout à fait être comptée au nombre des représentants de cette institution dont elle a significativement moins à s'émanciper que n'aurait à le faire une jeune autrice dépourvue de capital symbolique, autre nom du prestige. La reconnaissance solide dont elle bénéficie d'ores et déjà lui assure de bonnes conditions de réception et, en somme, de jouir d'un préjugé bienveillant, d'un postulat positif de qualité de sa production :

Ein Lyriker, der den offiziellen consensus hat, kann auch heute noch ungestraft z. B. « Herz » oder sogar « Seele » oder « Träne » sagen, ganz wie die Lyriker aller Zeiten. Andere werden eingeschüchtert und ängstigen sich bei der Benutzung tabu-verdächtiger Worte, so daß diese dadurch um so « verdächtiger » werden.¹⁴⁷

Cette remarque montre en un sens que la rupture que prétend opérer Klüger peut largement tirer profit de cette position institutionnelle privilégiée, en réalité située sur un autre terrain qui reste à définir. Lorsqu'elle paraît vouloir se disculper de la sensiblerie potentielle du poème « Deutsche Sprache », elle n'en éprouve pas le besoin vital et le fait plutôt par acquit de conscience réflexive : « (Ich bin mir übrigens bewusst, dass [das Gedicht] sich knapp an der Grenze der Rührseligkeit befindet.)¹⁴⁸ »

Jauss identifie l'attente déçue à un mécanisme essentiel de la fabrication de la nouveauté dans les arts. Le geste explicite qu'accomplit *Zerreißproben*, à l'évidence et de prime abord en rupture avec un appareil normatif dont l'injonctivité apparaît nettement au travers de déclarations *ex negativo* en avant-propos du recueil mais tout à la fois conforme à cette « attente de l'attente déçue », est au fond d'un paradoxal typique, identifiable à la subversion perpétuelle de l'avant-garde. Il s'inscrit pleinement entre ce que Bourdieu appelle le champ des possibles¹⁴⁹, évoqué en première partie, et l'*ars obligatoria*, versant normatif de la marge de manœuvre laissée aux agents, qui peut toutefois, toujours dans les limites prescriptives de leur champ, être une *ars inveniendi*, un renouvellement des possibles au sein de ce même champ, que Bourdieu, en bon déterministe, réduit cependant au statut de « lacunes structurales »¹⁵⁰.

Il ne faudrait donc pas tant chercher l'originalité du geste klügerien dans le contenu de ses déclarations, qui portent essentiellement sur le tabou de compétence sur l'interprétation auctoriale énoncé par Genette¹⁵¹, que dans les déclarations prises pour elles-mêmes, qui marquent la défiance expresse de l'autrice à l'égard de son propre champ : « Die gelehrten wie

¹⁴⁷ Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 14.

¹⁴⁸ Ruth Klüger, *Zerreißproben*, p. 15.

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 328.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 327.

¹⁵¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 369.

auch die intuitiven Interpreten sind unzuverlässig.¹⁵² » Suspicion qu'elle va jusqu'à élargir ailleurs aux poètes eux-mêmes, ceux qu'elle étudie dans le cadre de son travail de chercheuse :

Ich habe ein gespanntes Verhältnis zu der Literatur, mit der ich mich abgebe. Ich trau' den Dichtern, *besonders den deutschen*, nicht.¹⁵³ [soulignement de l'auteurice]

Ces déclarations actent une certaine volonté de sécession d'avec les instances les plus régulatrices et d'affirmation de soi non plus en tant qu'agent compétent, mais potentiellement comme individu apte à sortir de sa condition déterminée pour en tirer un enseignement personnel voire un message à l'attention de futures générations d'écrivain·e·s. La présence d'une rhétorique féministe en ouverture et en clôture de l'avant-propos conforte cette hypothèse d'une visée émancipatrice, ainsi du tout premier paragraphe du recueil :

Mit Gedichten ist es ein wenig wie mit dem weiblichen Geschlecht, von dem man früher gerne sagte, Frauen sollten einfach, in ihrer ganzen Schönheit « da sein »; nicht ihr Handeln und ihr Denken mache ihre Anziehung und ihren Wert aus, sondern ihre Existenz als solche genüge. Ihre Meinungen sollten sie für sich behalten und die Männer nicht mit ihrem Geschwätz verunsichern. So sollte auch ein Dichter uns nicht damit behelligen, was ihm beim Verfassen seiner Verse durch den Sinn gegangen sei.¹⁵⁴

que reprend le début du dernier paragraphe de l'avant-propos, mentionnant la volonté de l'auteurice de rompre avec le tabou énoncé :

(Frauen, um auf die anfängliche Analogie zurückzukommen, sitzen ja auch heutzutage nicht mehr schweigend daneben, wenn man über sie verhandelt.)¹⁵⁵

Toujours dans son étude comparée des formes poème et témoignage, Rachel Ertel signale l'ancrage déterministe du poète dans les usages du champ littéraire :

L'antinomie entre poésie et témoignage est présente aussi dans le regard du poète et dans la restitution de sa vision. Aucun regard n'est neutre, chacun soumis aux filtres qui lui sont propres. Mais la perception du poète est façonnée plus que celle de tout autre par les schèmes préétablis dans la littérature dont il est partie intégrante. Perception et restitution, toutes deux surdéterminées par les canons et les modèles scripturaires dont il relève. Pour la poésie yiddish, les matrices de l'écriture du désastre remontent aux textes bibliques ou médiévaux, à la rhétorique des prophètes, à des situations paradigmatiques [...]. Le poète yiddish ne se trouve donc pas libre dans son témoignage, il est captif dans son regard et dans son expression.¹⁵⁶

¹⁵² Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵³ Ruth Klüger, *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2006 p. 96, cité dans Hofmann-Wellenhof, *op. cit.*, p. 86. Cette composante du doute fondamental fait écho au scepticisme exprimé par Klüger à l'égard des souvenirs dans le commentaire du poème « Im Käfig » (p. 52) et fournit un élément d'explication du tropisme interprétatif relevé plus haut.

¹⁵⁴ Ruth Klüger, *Zerreißproben*, p. 7.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁶ Rachel Ertel, « Poésie et témoignage », p. 88-89.

Ces remarques touchent aux poètes yiddish mais pourraient tout aussi bien valoir pour l'instance auteur en général. Klüger s'inscrit explicitement en faux contre ces « schèmes préétablis dans la littérature », tout en se conformant presque nécessairement à d'autres. Si elle se sent captive, c'est surtout des modalités de réception de son œuvre que la modestie et le silence intimés par la vertu discursive¹⁵⁷ auctoriale l'empêchent de façonner à sa guise ; elle semble cependant jouer avec voire se jouer d'autres conventions, qu'elle ne manque pas d'aborder frontalement dans ses commentaires sous prétexte de rendre des comptes¹⁵⁸, ce qu'autorise largement son expérience d'écrivaine et d'universitaire.

Cette éthique de la résistance suppose une redéfinition ou reconquête de deux instances littéraires centrales dans le processus réceptuel : l'auteur et le texte.

3.1.2. De l'effacement vertueux à l'interventionnisme, l'évolution des postures d'auteurs

Dans son étude de la dyade autorité-auctorialité, Emma Cayley se consacre au traitement de la figure de l'écrivain dans la tradition poétique du Moyen Âge à l'exemple d'Alain Chartier¹⁵⁹. Il s'agit en l'occurrence de mettre l'accent sur l'importance que revêt l'auteur, poète et homme politique du début du XV^e siècle, dans la série de débats littéraires qu'a déclenchée son œuvre, et sur la question de savoir dans quelle mesure on peut apposer l'étiquette d'« auteur » aux figures d'écrivain considérées dans le corpus. L'étude met en lumière la présence de motifs poétologiques dans la poésie médiévale de langue française, qui posent la question du rôle de l'auteur vis-à-vis de son œuvre. S'observe ainsi, parmi les fragments cités, une minoration récurrente de l'importance de ce dernier, correspondant notamment au *topos* de l'humilité. L'effacement des auteurs du corpus derrière leur œuvre, la dévalorisation de l'*escripvain* au profit de la production constitueraient, si l'on tient compte des remarques de Genette listant les

¹⁵⁷ Marie-Anne Paveau, *Langage et Morale. Une éthique des vertus discursives*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

¹⁵⁸ Justifications qui n'en sont donc pas. Comme après le poème « Brücke » de la section « Sprache », où Klüger montre sa connaissance d'une figure de style reposant sur une erreur syntaxique, utilisée dans le poème : « Als Studentin der Literaturwissenschaft lernte ich eine ungrammatische, aber rhetorisch ergiebige Konstruktion kennen, die sich mit dem hochtrabenden Namen Apokoinu (griechisch « vom Gemeinsamen ») schmückt. Dass heißt, dass sich ein Wort oder Satzteil sowohl auf einen vorhergehenden wie auch auf einen folgenden Text bezieht. », p. 27. Dans le commentaire du poème « Am Bauernmarkt » des « Wiener Gedichte », l'autrice précise l'omission volontaire d'une syllabe : « Die fehlende Silbe in "Scheinheiler" ist selbstverständlich Absicht. », p. 39.

¹⁵⁹ Emma Cayley, « "Je ne suis que l'escripvain" : la figure de l'auteur dans les débats poétiques au Moyen Âge », dans Delphine Burghgraeve, Jérôme Meizoz et Jean-Claude Mühlethaler, *Posture d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité. Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne*, colloque en ligne, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire2341.php>, (dernière consultation de l'URL le 4 juin 2016).

tabous soulevés par la pratique de l'autocommentaire, la ligne de basse de toute une tradition d'usages liés à la pratique littéraire en Occident, et ce jusqu'à la position de notre auteur :

Autocommentaires tardifs

Les « décades » autour d'un auteur comportent généralement un exposé de l'« intéressé » qui ressortit plutôt, malgré les contraintes susdites, à ce que j'appelle l'épitéxte autonome tardif, ou autocommentaire. Cette pratique est relativement moderne, parce que l'époque classique, peu portée sur le commentaire critique en général, supportait encore plus mal qu'un auteur en assumât lui-même indiscrètement la charge : tabou de bienséance. [...] L'époque romantique n'y semble guère plus favorable, soucieux qu'y sont les écrivains – comme le leur reprochera Edgar Poe – de faire croire à la spontanéité quasi miraculeuse de leur inspiration, et donc peu pressés d'en exhiber la fabrique : tabou de pertinence. L'époque moderne est sans nul doute plus ouverte à de telles confidences, sous réserve à vrai dire d'un troisième tabou que nous avons déjà rencontré, et qui est le tabou de compétence sur l'interprétation auctoriale.¹⁶⁰

Pour reprendre le raisonnement amorcé, Klüger ne semble pas être aux prises avec ce dernier tabou. La tradition évoquée par Genette peut à plus d'un titre être considérée comme le parfait contrepoint de la posture assertive de l'autrice, qui se veut une négation explicite de ce régime de vertu discursive, lequel trouve pourtant un prolongement jusque dans les usages traductifs contemporains¹⁶¹ ainsi que dans la théorie littéraire la plus « moderne » des post-structuralistes présentée par Antoine Compagnon :

La controverse sur la littérature et le texte s'est concentrée autour de l'auteur, en qui l'enjeu pouvait se résumer de façon simple. Toutes les notions littéraires traditionnelles peuvent d'ailleurs être rapportées à celle d'intention d'auteur, ou s'en déduisent. De même, tous les concepts oppositionnels de la théorie [littéraire des années 1960-1970] peuvent se dégager de la prémisse de la mort de l'auteur.¹⁶²

Domin va également dans le sens de cet acquiescement à la relégation de l'auteur : « Der Schreibende hat hinter oder in dem Gedicht zu verschwinden.¹⁶³ » Dans *Zerreiβproben*, la centralité du sujet littéraire contrevient en grande partie au mythe de l'effacement parce qu'elle empêche que soient séparés ou hiérarchisés moi biographique et moi scripturaire, lesquels renvoient chacun d'une manière différente à l'instance auteur. L'hybridité générique de l'espace du poème-commentaire suppose que l'un renvoie à l'autre en permanence, d'où l'impossibilité de leur disparition.

¹⁶⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 369.

¹⁶¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2012, où l'auteur insiste dans la partie « L'Europe des traductions est d'abord l'Europe de l'effacement des traductions », p. 38-75, sur la « double-peine » que s'infligent les traducteurs en s'effaçant derrière la figure de l'auteur.

¹⁶² Antoine Compagnon, « Introduction : mort et résurrection de l'auteur », dans « Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ? », cours en ligne, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (dernière consultation de l'URL le 4 juin 2018).

¹⁶³ Hilde Domin, *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit*, p. 69.

3.1.3. Désacralisation de la littérature et de la poésie. Introduire un conflit dans l'apparente unicité du texte

Qu'elle le veuille ou non, Klüger joue cependant son rôle dans la poursuite d'un phénomène plus large de déconsécration – y compris de l'instance auctoriale – dont témoigne en premier lieu son écriture programmatique légitimant le commentaire :

Denn ein Problem mit dem Lesen von Gedichten ist ja, dass man oft nicht weiß, was man mit dem einzelnen Gedicht anfangen soll. Mit einer Serie von Gedichten wird es gleich leichter, weil man sie dann in einen Zusammenhang stellen kann; ähnlich verhält es sich mit älteren Gedichten, wo man den biographischen oder historischen Hintergrund nachschlagen kann, was darauf hinweist, dass das Gedicht eben kein « Ding an sich » im luftleeren Raum ist, sondern ein Teil seiner Umgebung.¹⁶⁴

La poétesse met ici bien l'accent sur le caractère situé et fabriqué de la production littéraire, rejoignant les préoccupations des poètes représentés dans l'ouvrage collectif de Bender :

Der Vortrag Bennis [« Probleme der Lyrik »] ist für die junge lyrische Generation eine *Ars poetica* geworden. In ihr steht zu lesen: « Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht ». [...] Sie hält der deutschen Ästhetik und Literaturkritik das Wort « Faszination » vor.¹⁶⁵

Sont ainsi contredites certaines représentations mythifiantes de la littérature, elles aussi héritées d'une longue tradition de l'effacement :

« Beaucoup d'écrivains – spécialement poètes – préfèrent laisser croire qu'ils produisent leurs œuvres dans un état de belle frénésie et d'intuition extatique, et frissonneraient positivement à l'idée de laisser le public jeter un coup d'œil dans les coulisses... »¹⁶⁶

Cela se manifeste chez Domin sous la forme d'une volonté appuyée et maintes fois exprimée de démocratiser la lecture de poèmes sur un mode pédagogique :

Im übrigen wird das Buch etwas ganz Einzigartiges, nicht nur der Methode nach, sondern auch was das Niveau angeht. Alle Leute tun ihr sonntäglich Bestes, noch dazu wird gewissenhaft gearbeitet. Aufrichtigkeit hat etwas Herrliches. Wenn man die Lyrikbesprechungen in den Zeitungen liest, und dann sieht, was die Leser wirklich können, wenn sie sich Zeit und Mühe nehmen: man wird ganz froh davon.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ruth Klüger, *Zerreißproben*, p. 7.

¹⁶⁵ Hans Bender, *Mein Gedicht ist mein Messer*, p. 9.

¹⁶⁶ Edgar Allan Poe, *La genèse d'un poème*, trad. Charles Baudelaire, Paris, L'Herne, 1997, texte écrit en 1845, cité dans Gérard Genette, *Seuils*, p. 370.

¹⁶⁷ Andreas Isenschmid, « Briefwechsel », *Neue Rundschau*, p. 100.

Um es ganz klar zu machen, die Fragestellung ist also nicht: wie verstehe ich ein Gedicht genug, um zu beurteilen, ob es gut oder schlecht, ob es lesens- und überlieferenswert ist. Wobei das interpretierende Lesen nur ein Mittel des kritischen Lesens wäre, der Zweck aber die Urteilsbildung, nicht das Lesen als solches.¹⁶⁸

Quoique les poètes rassemblés soient pour la plupart loin d'être des inconnus ou des épigones, Domin ne poursuit pas ici d'objectif prescriptif, comme cela a été signalé précédemment. Elle opère une distinction nette entre la lecture critique, qui pour Wallmann est le seul horizon possible d'une interprétation, et « la lecture en tant que telle », se réclamant du schéma adornien « unité de l'exécution et de la réflexion » pour proposer une séquence interprétation-appropriation¹⁶⁹ à même de faire du lecteur un coauteur légitime¹⁷⁰. Ce faisant, elle généralise la concurrence des interprétations et fait perdre à telle ou telle interprétation son primat supposé, ce qui rejoint l'idée selon laquelle toutes les interprétations se vaudraient :

Interpretation wird von der Herausgeberin dieses Bandes verstanden als Annäherung an das Gedicht, als Anleitung zum genauen Lesen [...] wo eine einzige Interpretation vielleicht eher überzeugen könnte, relativieren zwei Interpretationen einander gegenseitig – obwohl sich, auch das verdient festgehalten zu werden, kaum je eklatante Widersprüche zwischen Selbst- und Fremdinterpretation ergeben; mehr als sonst fühlt sich also nun der Leser aufgerufen, ein eigenes Verhältnis zu dem Text selbst zu gewinnen – und das allerdings ist dann ein erfreulicher Effekt dieses Unternehmens, bei dem jeder aufmerksame Leser mit eigenen Einsichten in den Text selbst zum Interpretieren und damit zum Konkurrenten der beiden anderen Interpretieren wird.¹⁷¹

Outre le caractère dommageable de l'acriticité relevée plus haut, c'est la nature inconsciemment iconoclaste du geste dominien qui frappe, proche dans ses effets du meurtre de l'auteur, ainsi que son rôle précurseur des développements ultérieurs de la critique littéraire :

Le conflit peut encore être décrit comme celui des partisans de l'explication littéraire, comme recherche de l'intention de l'auteur (on doit chercher dans le texte ce que l'auteur a voulu dire), et des adeptes de l'interprétation littéraire, comme description des significations de l'œuvre (on doit chercher dans le texte ce qu'il dit, indépendamment des intentions de son auteur). Pour échapper à cette alternative, une troisième voie, souvent privilégiée aujourd'hui, insiste sur le lecteur comme critère de la signification littéraire.¹⁷²

Chez Klüger, l'articulation du dispositif et du contrat de lecture suppose une implication semblable du lecteur dans le processus de faire-œuvre dont fait partie l'interprétation. Ce

¹⁶⁸ Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 19.

¹⁶⁹ « in den Fällen, in denen der Leser sich Rechenschaft darüber geben will, was ihn erregt hat. Das werden immer nur gezählte Leser wollen. Falls einer mit dem Interpretieren beginnen wollte, so muß das Gedicht danach vollzogen und angeeignet werden. », Hilde Domin, *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit*, p. 67. Le processus de lecture suit selon Domin les phases suivantes : lecture du poème, réaction esthétique (émotionnelle et intellectuelle), interprétation du poème, exécution et appropriation.

¹⁷⁰ Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*., p. 28.

¹⁷¹ Jürgen P. Wallmann, *op. cit.*, p. 243.

¹⁷² Antoine Compagnon, « Mort et résurrection de l'auteur », <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>.

faisant, c'est aussi l'intégrité presque sacrée du texte qui est questionnée. Le poème-commentaire comme lieu d'intensité différée, de métabolisation paradoxale du vécu et de l'écrit, crée une médiation dans la forme poème par la mise à distance – l'analyse – et l'appropriation de contenus biographiques et scripturaires – le faire-sien de la démarche consciente, la prise en compte des limites psychiques et en dernière instance analytiques de l'exercice, non sans un calcul éventuel¹⁷³. Il disqualifie ainsi le recours « esthète » au poème célébré dans sa mythifiante immanence en faisant de ce dernier un matériau langagier explicitement questionnable et manipulable ; il y introduit un donné conflictuel perceptible, défait l'unité-bloc discrétionnaire, non-négociable du poème « forme noble » et en fait apparaître les failles intrinsèques. Meschonnic développe cette idée de sacralisation de la poésie :

Dans ces histoires culturelles variables de la poésie toute réaction s'inscrit dans un modèle dont même la disparition locale maintient la présence. Et ce modèle maintient, immémorialement, un double problème poétique : le problème du rapport entre une forme – le vers – et un dire qui s'excepte, par son intensité, de tous les autres modes d'expression ; le problème du rapport entre la compréhension de ce que fait un poème et la représentation commune du langage par le signe. Or ce double problème est un double impensé. Et cet impensé a une forme : la sacralisation de la poésie – certaines désacralisations ostentatoires ne faisant rien d'autre qu'en maintenir le présupposé, indépendamment de leur aspect éventuellement épigonal. L'enchaînement sacralisation-célébration-autocélébration.¹⁷⁴

Chez Klüger, cette désacralisation n'est pas ostentatoire. Elle s'enracine dans un rapport intime au *medium*, sinon au champ littéraire, et l'affirmation de sa posture se fait sur un mode non spectaculaire, toujours conscient des possibles contradictions et impuissances qu'elle peut recouvrir.

3.2. Intentionnalité et interprétation

Il s'agira dans ce dernier segment de déterminer si le projet d'auteur porté par Klüger peut vraisemblablement parvenir à concrétiser sa volonté apparente d'imposition d'un statut auctorial renouvelé, fort du présupposé intentionnaliste que véhicule sa proposition esthétique.

¹⁷³ Lejeune fait remarquer à propos de Gide et Mauriac concédant d'emblée les limites de leur entreprise autobiographique : « Ces déclarations sont [...] des ruses peut-être involontaires mais très efficaces : on échappe aux accusations de vanité et d'égoïsme quand on se montre si lucide sur les limites et les insuffisances de son autobiographie », *op. cit.*, p. 42.

¹⁷⁴ Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 33-34.

3.2.1. Le dispositif du poème-commentaire, surface opérante du désir réceptuel de l'autrice

Des précédents développements sur la portée collective et institutionnelle de *Zerreiβproben*, il serait faux de déduire une attitude exclusivement altruiste et désintéressée de l'autrice. Comme le reste de sa production, ce recueil relève d'une invention de soi à travers le sujet littéraire né des pratiques autobiographique, essayistique et poétique. La part de désir inhérente à la démarche artistique, si elle ne peut être réduite à un motif narcissique de valorisation de sa personne, suppose *a minima* que soit investie l'instance du moi créateur, siège d'affects directs et de projections. En ce sens, il semble raisonnable de prêter à Klüger une intention minimale de confirmation de son hypothèse initiale de préséance auctoriale en matière de réception au sens large du terme, c'est-à-dire également d'interprétation de son ouvrage, quand bien même l'avènement d'une telle confirmation paraîtrait peu probable.

Dans son chapitre consacré à l'explication auctoriale du « pourquoi » et du « comment » d'une œuvre, Genette introduit l'aspect d'ingénierie réceptuelle que permet cette dernière variante du commentaire, proprement poétologique, observant

un relatif effacement, depuis le XIX^e siècle, des fonctions de valorisation (arguments du pourquoi, qui ont d'ailleurs, entre-temps, trouvé d'autres supports que la préface) au profit des fonctions d'information et de guidage de la lecture : thèmes du comment, qui présentent l'avantage de présupposer le pourquoi, et donc, par la vertu bien connue de la présupposition, de l'imposer d'une manière imperceptible. Quand un auteur vous explique avec obligeance *comment* vous devez lire son livre, vous êtes déjà en mauvaise position pour lui répliquer, fût-ce *in petto*, que vous ne le lirez *pas*. Le comment est donc à certains égards un mode indirect du pourquoi, qui peut se substituer sans perte aux modes directs – avec lesquels il a d'abord coexisté.¹⁷⁵

Apparaît nettement l'effet d'autorité de la parole experte, doublé du crédit accordé à l'auteur producteur du texte, « responsable » de l'œuvre. L'implicite de la démarche s'insère dans un réseau déjà densément constitué de contraintes d'exécution et d'injonctions de lecture, formellement scellées par l'articulation du dispositif et du contrat, et vise la persuasion, l'imposition d'un « désir maître »¹⁷⁶ du créateur sur son public. Ce faisant, l'œuvre se ferait le support de ce désir analytique et réceptuel, elle remplirait sous cet angle particulier la fonction potentielle de chambre d'enregistrement des aspirations nobles et moins nobles de l'auteur, qui y consignerait une part de son intimité psychique. Sans imputer à *Zerreiβproben* le degré maximal de cette observation, on peut toutefois relever dans le schéma argumentatif de Klüger

¹⁷⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 212.

¹⁷⁶ Terme forgé par Frédéric Lordon dans *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010.

plusieurs expressions d'une herméneutique désirante, qui tient en l'occurrence à plusieurs marqueurs optatifs émaillant ses considérations générales sur le champ littéraire et l'interprétation – le propre de sa parole experte – succédant à l'expression inaugurale de l'ordre et de la défense, puis de la nécessité :

Ihre Meinung *sollten* sie für sich behalten [...] So *solle* auch ein Dichter und damit *nicht* behelligen, was ihm beim Verfassen seiner Verse durch den Sinn gegangen sei. Selbst Goethe, der sich doch so dezidiert zu so vielem äußerte, *verlangte*: « *Bilde* Künstler ! *Rede nicht!* / Nur ein Hauch *sei* dein Gedicht. » Ähnlich ein oft zitiertes Wort eines amerikanischen Dichters des letzten Jahrhunderts: « A poem *should not* mean, but be. »¹⁷⁷ Und doch *kann keine* Ermahnung [...] Es ist *unvermeidlich*, dass wir interpretative Fragen stellen, statt « wie schön! » auszurufen. [...] Als Interpretin tat ich mein Bestes, dem Dichter gerecht zu werden, doch als Verfasserin verstummt man und *hofft* nur, die Leser würden etwas von dem darin finden, was man meint, hineingesteckt zu haben. Man *hofft*, aber man *darf keine* Nachhilfestunden geben. [...] Dieses Tabu *möchte* ich nun brechen [...] Ich *möchte* Gedichte vorstellen, die etwas mit meinem Leben zu tun haben [...] ¹⁷⁸ [nous soulignons]

On retrouve en de nombreux endroits des textes explicatifs mentionnés plus haut de tels marqueurs de la recommandation, parfois pressante. Ainsi chez Goethe, dont le texte premièrement ancillaire débute par une alternance entre l'optatif et le déontique comme condition d'accès véritable à l'œuvre maîtresse :

Wer das Dichten *will* verstehen
Muß ins Land der Dichtung gehen;
Wer den Dichter *will* verstehen
Muß in Dichters Lande gehen.¹⁷⁹ [nous soulignons]

La prescription est double : poétologique, sur l'art de faire des vers et de les lire (v. 1-2), biographique, sur le contexte d'élaboration d'une œuvre et les motivations de l'auteur (v. 2-4). Brecht quant à lui fait un usage généreux de tournures prescriptives plus ou moins directes dans son introduction à la *Hauspostille* : « soll nicht » ; « (Es) empfiehlt sich... », énoncé trois fois ; « Es ist vorteilhaft... » ; « kann jedoch auch... » ; « ist zu singen... » ; ist [...] zu lesen » ; « sollte man... », auxquelles font écho plusieurs déclarations d'intention : « wendet sich an », employé deux fois ; « sind für... » ; ist (dem Andenken) gewidmet... », employé deux fois ; « ist zum Gedächtnis », et qu'accompagnent des clés de lecture telles que la suivante : « während Kapitel 5 [...] eine Warnung darstellt, durch Gefühlsüberschwang Ärger zu erregen »¹⁸⁰. Ce caractère explicite de l'interprétation clé en main se retrouve chez Klüger avec

¹⁷⁷ Citation du poème « Ars Poetica » d'Archibald MacLeish.

¹⁷⁸ Ruth Klüger, *Zerreißproben*, p. 7-9.

¹⁷⁹ Johann Wolfgang Goethe, *op. cit.*, p. 163-165.

¹⁸⁰ Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 39-40.

la formulation « es geht um... » dans le commentaire du poème « Abel im Wind »¹⁸¹, où la formulation anodine de l'explication de texte participe bien de ce que Genette appelle le « comment » présupposant le « pourquoi » :

Abel im Wind

Das Kainsopfer
liegt erschlagen
hat vielfache Wunden
auf dem Altar

und der Zund
will nicht recht

verlässlicher als Feuersignale
erweist sich das Internet
zaudert im Blut
zischelt Abgehacktes
im zartfrischen Fleisch

auch für schwerhörige
vermittelt das Mikrofon
hörbare Gespräche

das Kainsopfer
liegt erschlagen
stinkt unerträglich
auf dem Altar

und der Rauch
kehrt zurück
und

für Ferngespräche
bitte das Telefon verwenden

Für Unsägliches
gibt es das Schweigen

Erstgeborenen fällt es
das Kainsopfer
bei ausgeprägtem
kehrt zurück

Geruchssinn
und der Rauch
schwer

liegt
ihre Brüder
erschlagen
zu dulden.

liegen erschlagen
kehren zurück

man versuche Weihrauch und Deodarants [sic].

¹⁸¹ Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 28-30, ici p. 30.

Abel im Wind Hier sprechen zwei Ebenen nicht so sehr gleichzeitig, sondern eher durcheinander. Sie unterbrechen einander hartnäckig und erinnern sowohl an den ersten Brudermord wie an den Riss, der das zwanzigste Jahrhundert spaltete. Der letztere ist durch Frieden und Wohlstand im Westen so schnell geheilt, dass das Bewusstsein nicht mithalten konnte, und so spukt er im Halbbewussten und meldet sich zu Wort in doppelten oder gebrochenen Sätzen. Kain geistert durch eine Welt, in der es nach dem verwesenden Abel stinkt. Es geht um unbewältigte Vergangenheit, wo immer, wann immer.

Ici, l'opération référentielle introduite par « erinnern an » vise à accréditer implicitement l'interprétation de l'autrice par le biais de « sowohl ... wie », sous couvert d'acceptation par le lecteur d'une référence biblique évidente. Si rien n'empêche d'intégrer cette interprétation à la somme des lectures critiques du poème, rien, en l'état, n'oblige à voir dans la dualité de niveaux perceptible une métaphore de la rupture ayant marqué le vingtième siècle. Il s'agit de l'interprétation de Klüger, qui pour ainsi dire n'engage qu'elle-même. Il en va de même pour toutes ses autres interprétations réflexives, qui comptent au nombre virtuellement infini des interprétations de ses poèmes, à condition toutefois qu'elles ne soient considérées que sous cet angle. Le commentaire dans *Zerreiβproben* n'existe en effet pas séparément de son objet, mais s'insère dans la co-construction du poème-commentaire. À ce titre, il bénéficie d'un statut privilégié, il fait partie de l'œuvre à un niveau primaire, tout en restant contestable sur le versant secondaire de l'interprétation isolée. Par ailleurs, l'interprétation originale de l'autrice, qui peut paraître « plaquée » sur le texte, doit être vue comme un désir de faire advenir le contenu de sa lecture à la réalité concrète du texte, qui tel quel n'en porte pas la trace.

Horváth met en exergue de ses « instructions d'usage » une formule programmatique, subsumant toutes les interprétations potentielles de son œuvre sous un seul et même précepte :

Das dramatische Grundmotiv aller meiner Stücke ist der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein.¹⁸²

« Voilà comment vous devez lire mon œuvre » est en substance ce que dit cette phrase ; le texte se conclut presque naturellement sur une liste des huit péchés capitaux de la mise en scène. Deux passages poétologiques contribuent à faire de ces instructions un texte à visée théorique, nomothétique. Par contraste, Klüger n'affiche aucune intention totalisante de ce type ; ses *Bemerkungen* livrent une interprétation fragmentaire, sans visée systématique, comme le résume cette note d'intention : « Die Kommentare handeln von dem, was ich weiß, und dem, was ich glaube zu wissen. »¹⁸³, se rapprochant du propos de Genette sur la fonction persuasive

¹⁸² Ödön von Horváth, « Gebrauchsanweisungen », p. 659-665.

¹⁸³ Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 9.

d'un propos qui situe explicitement du côté vertueux de la poétologie, assimilable en ce sens à un stratagème dialectique schopenhauerien¹⁸⁴ :

l'autocommentaire [...] prend [...] le plus souvent une autre voie, qui est celle du commentaire génétique : Je ne suis pas mieux (et peut-être plus mal) qualifié qu'un autre pour dire ce que signifie mon œuvre et pourquoi je l'ai écrite ; en revanche, je suis mieux armé que quiconque pour dire comment je l'ai écrite, dans quelles conditions, selon quel processus, voire par quels procédés.¹⁸⁵

La *captatio benevolentiae* forme un autre versant de l'investissement prospectif de l'auteur dans la lecture de son œuvre. Elle prend la forme du souhait, atténué ou non : « [ich / der Verfasser] wünschte », employé deux fois chez Goethe ; « Bitte nachlesen! », assorti chez Horváth d'une nuance de réflexivité conative ; de l'excuse, de l'indulgence sollicitée et de la justification : chez Goethe « Man entschuldigt ihn » ; « Verzeihung », employé deux fois. Horváth use souvent de la justification avec une nuance de réprimande, d'avertissement ou de prescription :

alle meine Stücke sind bisher nicht richtig im Stil gespielt worden, wodurch eine Unzahl von Mißverständnissen naturnotwendig entstehen mußte. Daran ist niemand vom Theater schuld, kein Regisseur und kein Schauspieler, dies möchte ich ganz besonders betonen – sondern nur ich allein bin schuld. [...] es wird mir oft Parodie vorgeworfen, das stimmt aber natürlich in keiner Weise. [...] (Unter asozial verstehe ich Triebe, die auf einer kriminellen Basis beruhen – und nicht etwa Bewegungen, die gegen eine Gesellschaft gerichtet sind – ich betone das extra, so ängstlich bin ich schon geworden, durch die vielen Mißverständnisse). [...] Ich habe Verständnis dafür, wenn jemand fragt – Lieber Herr, warum nennen Sie denn Ihre Stücke Volksstücke? Auch hierauf will ich heute antworten, damit ich mit derlei Sachen für längere Zeit meine Ruhe habe. Also: das kommt so. [...] Dieser Stil ist das Resultat praktischer Arbeit und Erfahrung, und kein theoretisches Postulat. Und er erhebt keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, er gilt vor allem nur für meine Stücke.¹⁸⁶

Paradoxalement, Klüger s'inscrit de fait dans la continuité de cette attitude soucieuse d'un jugement extérieur alors même que la tonalité générale de ses remarques évoque une assurance en accord avec son capital symbolique, certes teintée de réserve et de circonspection. Il semble donc que le désir herméneutique se construise chez elle en partie contre une injonctivité du champ littéraire vécue comme privative et vexatoire mais aussi dans l'optique d'instaurer un régime de contraintes qui lui soit propre et satisfasse son intention maîtresse, si mesurée soit-elle, ou du moins ce qu'elle en sait ou en croit pouvoir assouvir.

¹⁸⁴ « Stratagème 1. L'extension. Étirer l'affirmation de l'adversaire au-delà de ses limites naturelles, l'interpréter de la façon la plus générale possible, la prendre au sens le plus large possible et l'exagérer. Par contre, réduire la sienne au sens le plus restreint qui soit, dans les limites les plus étroites possibles. Car plus une affirmation devient générale, plus elle est en butte aux attaques. », Arthur Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison. La Dialectique éristique*, trad. Dominique Miermont, Paris, Mille et une nuits, 2003, p. 23.

¹⁸⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 369.

¹⁸⁶ Ödön von Horváth, *Ibid.*

3.2.2. La mainmise sur le sens : l'auteur, acteur utopique de la réception de son œuvre

Klüger est au demeurant bien consciente des limites de son entreprise :

Ich weiß, worauf es hinaus will, worauf es für mich immer hinausgelaufen ist, obwohl ich wahrscheinlich nur manche und gar nicht viele Leute davon überzeugen kann.¹⁸⁷

Toute la question serait de savoir si Klüger, en tant qu'interprète de ses propres poèmes, peut prétendre à la justesse qu'elle réclame d'autres¹⁸⁸. Domin, théorisant du rôle de l'auteur-interprète, emploie le terme de *Werkstattsgespräch* dans une de ses lettres adressées à Peter Szondi pour l'élaboration du recueil :

Es sähe dann so aus
Version a) Sie würden das Gedicht interpretieren
Seite an Seite damit würde Celans Kommentar zu dem Gedicht in Form eines Werkstattsgesprächs mit Jokostra oder ? abgedruckt¹⁸⁹

Elle focalise ainsi l'attention sur ce qu'elle nomme, dans un retour sur l'expérience des *Doppelinterpretationen* et par une étonnante restriction de la compétence et de la légitimité de l'auteur, l'« artisanal » : « Der Autor selber spricht sich ja nur zum Handwerklichen aus.¹⁹⁰ » On observe ici une contradiction avec son propos introductif, où elle semble déplorer que l'auteur, qu'elle qualifie plus loin de *Sprachhandwerker*¹⁹¹, n'ait d'ordinaire pas son mot à dire : « Selten ist einer zugegen [lors de la lecture et de l'interprétation du poème], der es kontrolliert. Am seltensten der Autor. »¹⁹² Il semblerait toutefois que cet avis, lorsqu'on lui aménage un espace d'expression, doive pour elle se limiter à une explication des moyens et non des fins. En début d'avant-propos, elle cite pourtant Brecht sur ce même point, sans mentionner la source :

« Wie man aus den Werkstättenberichten großer Lyriker weiß, handelt es sich bei ihren Stimmungen keineswegs um so oberflächliche, labile, leicht verfliegende Stimmungen, daß umsichtiges Nachdenken stören könnte. »

¹⁸⁷ Postface, dans Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁸ Une recension de *Still Alive* est à ce titre révélatrice du positionnement de Klüger à l'égard de la réception de son autobiographie : « Elle ne tient pas à ce qu'on lui donne raison, mais elle tient à ce qu'on l'entende. (*She doesn't insist on being right, but she does insist on being heard.*) », Elena Lappin, « Saved by a lie », *The Guardian*, 15 mars 2003, <https://www.theguardian.com/books/2003/mar/15/featuresreviews.guardianreview6> (dernière consultation de l'URL le 4 juin 2016).

¹⁸⁹ Andreas Isenschmid, « Briefwechsel », p. 99.

¹⁹⁰ Hilde Domin, *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit*, p. 71. Lieu commun qui se retrouve également sous la plume de Bender et de Celan dans *Mein Gedicht ist mein Messer*, p. 11 et 86.

¹⁹¹ Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*, p. 14 et 19 ; ce concept est reformulé plus loin sous l'espèce du « handwerkliche[s] Können », p. 33, associé au titre de « Fachmann », p. 44.

¹⁹² *Ibid.*, p. 11.

Le fait de reprendre à son compte cette citation constitue une incohérence supplémentaire dans son raisonnement, que vient corroborer l'affirmation suivante :

Beim Lyriker, der sein Gedicht interpretiert, wird das Abstraktionsvermögen auf den Plan gerufen, das ihm in einem von Fall zu Fall verschiedenen Maß zur Verfügung stehen wird. Immer hat es ihm zur Verfügung gestanden.¹⁹³

Elle paraît ainsi concéder au poète une capacité, sinon une légitimité à interpréter le sens « non artisanal » de son texte, mais il manquerait au poète contemporain les outils intellectuels dont auraient disposé en leur temps les *poetae docti* de la Renaissance et du romantisme :

die Begegnung mit der Wirklichkeit, also die Möglichkeit der Kunst als solcher, ist uns in der Tat problematischer geworden, über sie wird mehr und mehr reflektiert. – «Um präzise Emotion auszudrücken », ich zitiere [T.S.] Eliot, « bedarf es eines ebenso großen intellektuellen Vermögens wie zum Ausdruck präziser Gedanken. » Nur daß dieses Vermögen eben anders funktioniert.¹⁹⁴

La partition, aujourd'hui plus que stéréotypée, entre le poète assigné au règne de l'intuitif, de l'*Erregung* et du *Gefühl*, et l'interprète rationnel devant en retour faire preuve d'empathie ou de sensibilité (*Einfühlungsvermögen*), est ici réitérée¹⁹⁵ dans la mesure où Domin semble refuser au poète une égale aptitude à proposer une interprétation concluante de son travail :

Die Fremdinterpretationen, also die Interpretationen der Leser, sind, mit gezählten Ausnahmen, interessanter und besser als die Selbstinterpretationen, wie lesenswert diese auch seien.¹⁹⁶

Ce point de vue se manifeste dans sa correspondance avec Szondi à propos d'un poème isolé :

Fried / [Werner Ross, l'interprète d'Erich Fried dans les *Doppelinterpretationen*]: hier finde ich Ross gut, fast besser als den Text, den er interpretiert.¹⁹⁷

Difficile de savoir sur quoi se fonde cette appréciation. Pour poursuivre la remarque précédente, l'écriture de poèmes serait-elle l'affaire exclusive des poètes et leur interprétation celle quasi

¹⁹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Quand bien même Domin affirme le caractère au demeurant indissociable de ces deux termes : « Das Lesen des Gedichts, ganz wie das Schreiben – wenn auch um Intensitätsgrade verschieden –, ist ein sowohl gedanklicher wie emotioneller Vorgang. », *ibid.*, p. 19, processus qu'elle détaille p. 21 et dont il a été question plus haut : « Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Erregung, Identifikation (Atem) auf der einen Seite, und Intellekt, Distanz (optische Gruppierung des Sinträgers) auf der anderen. Dieses Spannungsverhältnis in seiner Gegensätzlichkeit scheint mir typisch für das moderne Gedicht. »

¹⁹⁶ Hilde Domin, *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit*, p. 72.

¹⁹⁷ Andreas Isenschmid, « Briefwechsel », p. 103.

exclusive d'exégètes « professionnels » ? Est-il inenvisageable, surtout dans le cas de l'universitaire Klüger, qui pratique le commentaire seul dans deux autres recueils de conception similaire, de réunir en une seule instance les deux acteurs ? Klüger signale bien en plusieurs endroits de *Zerreißproben* qu'elle n'a pas toutes les réponses. Ces lacunes peuvent s'expliquer d'un point de vue personnel – la proximité, l'intensité des matériaux biographique et poétique – mais aussi plus simplement herméneutique par l'impossibilité admise d'épuiser totalement un texte, surtout au regard des relectures, des réinterprétations qu'il appelle et appellera tout au long de son histoire. Elle entend toutefois prévenir d'éventuelles interprétations erronées, sans restreindre le champ de ces dernières et toujours en formulant cette exigence par la négative :

Die verschämte Bescheidenheit [...], die vom Dichter verlangt wird, hindert ihn daran, den falschen Auslegungen zu widersprechen.¹⁹⁸

Domin semble voir le poème comme ce que les usages éditoriaux et réceptuels le contraignaient probablement à être jusqu'aux initiatives commentatives des années 1950-1960, la sienne et celle de Bender onze ans auparavant : une tentative unique, sans réelle possibilité de justification du geste initial¹⁹⁹, à moins qu'on ne lui extrapose un texte explicatif, commentatif, pédagogique. Le fait que le dispositif simultané du poème-commentaire soit quant à lui riche d'intertextualité interne à l'œuvre klügerienne, qu'une partie des poèmes et remarques contenues dans le recueil aient été marginalement réécrites entre la composition de ce dernier et celle des textes autobiographiques, contrecarre justement cette logique définitive et donne incidemment à son autrice une marge de manœuvre élargie, qui ne porte donc pas sur les seuls détails mais sur le sens donné aux poèmes pris un à un, sens qui n'a en général que peu évolué mais a le mérite d'instaurer, de par sa dé cristallisation apparente, un nouveau régime de maîtrise du sens par l'auteur.

Cet effort relatif de préemption du sens, corollaire de l'affirmation d'une indépendance auctoriale et compris comme acquisition de capital spécifique à l'intérieur du champ littéraire, constitue l'un des enjeux souterrains du recueil. Genette en dessine la matrice dans sa description du rôle joué par la préface dite originale :

La préface auctoriale assumptive originale, que nous abrègerons donc en *préface originale*, a pour fonction cardinale d'*assurer au texte une bonne lecture*. Cette formule simplette est plus complexe qu'il n'y peut sembler, car elle se laisse analyser en deux actions, dont la première conditionne, sans nullement la garantir, la seconde, comme une condition nécessaire et non suffisante : 1. Obtenir une lecture, et 2.

¹⁹⁸ Ruth Klüger, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁹ «Was [der Dichter] sagen wollte, das hat er gesagt, das kann er nicht nachträglich anpappen. », Hilde Domin, *op. cit.*, p. 71.

Obtenir que cette lecture soit bonne. Ces deux objectifs [...] sont évidemment liés au caractère auctorial de ce type de préface (l'auteur étant le principal et, à vrai dire, le seul intéressé à une bonne lecture), à son caractère original (plus tard, il risque d'être trop tard : un livre mal lu, et *a fortiori* non lu à sa première édition risque de n'en pas connaître d'autres), et à son emplacement préliminaire, et donc monitoire : voici pourquoi et voici comment vous devez lire ce livre. Ils impliquent donc, et malgré toutes les dénégations d'usage, que le lecteur commence par lire la préface.²⁰⁰

Dans *weiter leben*, l'interprétation suivant le poème « Auschwitz » contient une fois le verbe « wollen » au prétérit conjugué à la première personne du singulier, celle suivant le poème « Der Kamin » également. Le paragraphe suivant mérite que l'on s'y attarde :

Den Rest dieser Verse erspare ich dem Leser, doch ein paar Randbemerkungen verdienen sie, trotz und wegen ihrer Unbeholfenheit. Man *muß* die abgenützten Worte auf die Waagschale legen als wären sie neu, was sie dem Kind ja waren, und dann *muß* man die Schlauheit durchschauen, die es mir eingab, das Trauma der Auschwitzer Wochen in ein Versmaß zu stülpen²⁰¹. [nous soulignons]

Klüger concède une part de vulnérabilité²⁰² en exposant au lecteur les débuts de sa pratique poétique, à la condition – par définition non suffisante, l'auteur ne pouvant en dernière instance contrôler la réception qui est faite de son travail – que ce dernier sache *comment* les lire. La part de l'explication poétologique traitée par Genette est ici flagrante, quoiqu'elle ne remplisse pas point par point la même fonction stratégique : s'il s'agit bien de valoriser ces poèmes, « malgré et du fait de leur maladresse²⁰³ », mais aussi et surtout en raison de leur intérêt historique, biographique, ce fragment réflexif de génétique textuelle est révélateur de deux tendances que sont d'une part l'imbrication fondamentale chez Klüger des pratiques poétique, autobiographique et commentative, d'autre part sa volonté d'agir sur la réception de son œuvre par l'imposition d'une théorie indigène, fût-ce au degré restreint de ce texte d'enfant – où s'enracinent conjointement le traumatisme inaugural et l'impulsion littéraire subdivisée en ce qui deviendra le tropisme interprétatif comme effort de questionnement et de compréhension du réel d'une part et l'écriture poétique à vocation première d'ordonnancement de ce dernier d'autre part –, qui n'en est au demeurant que plus chargé d'affects profonds. L'utilisation par deux fois du verbe « müssen » laisse bien voir l'enjeu personnel d'une « bonne » compréhension de son texte.

²⁰⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 200-201.

²⁰¹ Ruth Klüger, *Weiter leben*, p. 125-126 et *Zerreißproben*, p. 48-49. Le verbe « stülpen » associé à la versification identifie le processus d'écriture à un travail manuel et progressif, requérant une certaine patience. Il est réutilisé dans l'avant-dernier tercet du sonnet « Deutsche Sprache » : « In diesen Lauten löst sich nun die schmale, / die Kinderstimme, die klug-schlau das Leiden / in Verse stülpte, wie in eine Schale », Ruth Klüger, *Zerreißproben*, p. 13.

²⁰² Le risque pris à l'époque était plus grand, *weiter leben* marquant le début de sa carrière littéraire.

²⁰³ Ruth Klüger, *weiter leben*, p. 125-126.

À travers le qualificatif « monitoire » employé par Genette ressurgit la notion de pratique de lecture constituée comme étant le fruit de contraintes et d'un guidage conformes au contrat édicté par l'auteur, et dont le sens – volitif et non effectif – est d'atteindre un effet réceptuel donné. C'est là un fondement de la finalité véridictionnelle du projet klügerien dans *Zerreiβproben*, associé à l'affirmation de soi en tant que poétesse « capable » que concrétise le recueil : Klüger ayant pour ainsi dire toujours été une poétesse en puissance, l'ouvrage marque l'accomplissement d'années de travail entre les lignes de ses essais et de ses textes autobiographiques, ainsi que le commencement probable d'une nouvelle phase dans le parcours de l'autrice.

Conclusion – Le gain subjectif de l’entreprise réflexive

La question de la taxonomie à l’œuvre dans *Zerreiβproben*, évoquée en introduction du présent mémoire, est porteuse d’une ambiguïté appartenant en propre au projet d’auteur klügerien : à cheval sur plusieurs lignes de crête génériques et institutionnelles, il porte un désir authentique de connaissance et se fait le lieu d’inventions concomitantes, celle d’une forme hybride et celle d’un sujet littéraire, lieux de fécondes contradictions.

L’idée selon laquelle classer ses poèmes comme le fait Klüger impliquerait une dépersonnalisation de son propos, en plus d’un contrôle plausible sur les contenus biographiques et poétologiques, ne semble valoir qu’en tant que ce propos peut de la sorte accéder à une forme de validité abstraite de ses conditions de production. Le geste de Klüger peut être justement considéré comme une tentative, consciente ou non, de repersonnalisation et de resubjectivation du rapport auteur-œuvre, dans la mesure où la poétesse pose qu’il faut que le premier terme soit pris en compte dans le processus réceptuel. Cette position peut être vue comme une stratégie visant à influencer indirectement sur la réception de l’ouvrage mais aussi à réaffirmer la légitimité de l’auteur face aux deux traditions réceptuelles en présence, celle, très schématiquement, du Moyen Âge, de l’âge classique et du romantisme, et celle des années 1960-1970, lesquelles ont pour caractéristique normative commune d’exercer, chacune à leur façon, une forme de censure de la voix auctoriale – intimant la réserve au poète pour l’une, faisant table rase de lui pour l’autre –, traditions dont certaines des prescriptions, en voie de sédimentation ou d’ores et déjà comptées au nombre des règles de conduite implicites du champ littéraire, continuent, d’une manière ou d’une autre, de voiler cette voix, de parler pour elle.

En préface, l’autrice se présente comme une instance ambiguë, difficilement réfutable parce que se plaçant sur deux niveaux d’assertion, l’un personnel, l’autre général. Cette double affiliation est source d’indécision chez le lecteur : dans quelle mesure adhérer à son propos, et si oui, au nom de quoi ? Quoiqu’elle puisse tirer profit et de cette indétermination et de sa légitimité pour demeurer inattaquable et faire valoir son bon droit, Klüger n’entend pas détenir la vérité dernière sur son œuvre et pose ainsi une limite à l’intentionnalité de sa démarche : elle veut à tout le moins être entendue, avoir eu la possibilité de donner *sa* version des faits. Ce désir personnel s’accompagne d’une considération éthique sur l’interprétation, cette fois généralisable de façon passablement axiomatique au domaine de l’auctorialité : si l’auteur n’est pas le mieux placé pour parler de son œuvre, y compris d’un point de vue poétologique, il n’en

est pas moins le sujet producteur et, à ce titre, sa place doit être considérée dans le processus de réception.

Le gain subjectif de l'entreprise peut se mesurer à l'aune de la remarque suivante :

Die hohe Identität mit sich selbst, die das Gedicht auslöst (beim Schreiben, beim Lesen) [...], ist eine Identität auf Augenblicke. Punktuelle Ekstasen.²⁰⁴

Domin relie ces moments d'« identité élevée », caractéristiques de l'expérience poétique, à l'expérience de la catharsis. Dans le cas de Klüger, on pourrait envisager ce gain d'incidence à soi-même comme un moyen privilégié d'accéder à une connaissance de soi et de sa propre pratique : le commentaire semble en être un développement presque didactique, qui inscrit cette auto-analyse entre ladite purification des affects – profonds, moteurs dans l'entreprise de connaissance – qui se joue entre le moi de la poétesse et celui du lecteur, et l'explication de texte *stricto sensu*, tout en actant le retour au poème. Toutes ponctuelles qu'elles soient, ces épiphanies ont un effet durable : inscrit dans la matière du support, informé dans le dispositif textuel, appliqué par le contrat de lecture.

²⁰⁴ Hilde Domin, *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*, Munich, R. Piper, 1971, p. 39.

Annexes

Ein Kranz für eine Sprachforscherin

Nachruf auf Anna Fuchs

Die Blumen lügen sich zum Sinngefüge.
Dir ward der Satz im Munde unterbrochen.
Ich sprech dich an, als hättest du widersprochen.
Die Blumen lügen sich zum Sinngefüge.

Dir ward der Satz im Munde unterbrochen.
Die Orgel droht, ich werde ungeduldig.
Unschuldig bleibst du mir die Antwort schuldig.
Dir ward der Satz im Munde unterbrochen.

Ich sprech dich an, als hättest du widersprochen,
und spreiz' die Hände über Sorg und Erde
und sag dir, dass ich weiterreden werde,
und sprech dir an, als hättest du widersprochen.

16

Ein Kranz für eine Sprachforscherin: Sie war sehr begabt und beliebt bei Freunden und Kollegen. Ich wollte ihr einen Kranz schenken, und da sie Linguistin war, schien ein Kranz aus Worten das Richtige. Daher die Verwehung und Wiederholung einzelner Verse in augenfälliger Künstlichkeit, ein Arrangement, das Tradition vermittelt. Weil sie noch jung war, schien ihr Leben ein unterbrochener Satz und die Blumen, sofern sie Sinn und Trost vermitteln sollen, eine Lüge, so dass Form und Inhalt des Gedichts ein Paradox enthalten.

Ich sehe mich im Gespräch, sogar im Streitgespräch mit ihr, warte darauf, dass sie weiterspricht, widerspricht, weigere mich, ihren Tod zu veranlassen. – So ist es ja oft, wenn wir ehrlich trauern.

17

Zuviel Shakespeare

Prospero lehrt Caliban sprechen.
Und führt ihn damit in die Irre,
denn Worte bewahren alte Verbrechen
wie Essig das Fleisch getöteter Tiere.

Handeln ist glatt und rund
und im Geschehn schon verrollt.
Doch Worte saugen den Hauch jedes Munds.
Wag es zu glauben: Schweigen ist Gold.

Falschaff, der Sprache verfallen,
wendet den Rücken der ruhmreichen Tat;
spricht metaphorverloren in die hörenden Hallen
Monologe von: Freiheit, Verrat.

Wenn sie unter Worten zusammengesinkt,
sticht Lu wie Laertes und stirbt als ein Held.
Doch Hamlet erklärt noch im letzten Akt
wortgewandt sterbend, sein Leben der Welt.

18

Zuviel Shakespeare: Das Gedicht ist einerseits Ausdruck von Sprachskepsis und andererseits praktisch das Gegenteil, nämlich Staunen darüber, wie vielseitig Shakespeare die Sprache an sich thematisiert. Die erste Strophe über seine letzte Komödie, »Der Sturm«, erinnert daran, dass der vornehme, zivilisierte Exilant Prospero dem Ungerobenen Caliban einst das Sprechen beigebracht hat. Caliban hasst Prospero, der ihm sein Erbe, die Insel, weggenommen hat, und plant ein Verbrechen. Er spricht aber keineswegs wie ein Bösewicht, sondern in wunderbar lyrischen Jamben.

Die dritte Strophe über Falstaff, der bekanntlich die beste Prosa in Shakespeares Dramen spricht – Krücker loben seine Auftritte ein Fest der Sprache genannt und ihm selbst einen Sokrates der Komik (»a comic Socrates«, Harold Bloom) –, macht in »Heinrich IV.« den Begriff der Ehre zunichte und überzeugt uns, das Publikum, dass das Leben an sich mehr wert ist als ein Einsatz für König und Vaterland. Je mehr Falstaff von der Tat, also vom Handeln, vom Krieg, davonlauft und das Nichtstun, die Feigheit, mit logischen Argumenten rechtfertigt, desto wortmächtiger wirkt er, wenn er sich im Monolog uns zuwendet. Sein Handeln wird lächerlich; seine Worte über Sinn und Unsinn des Begriffs Ehre, wenn auch dubios im Inhalt, bleiben unvergessen.

Hamlet verschweigt, wie wir wissen, fünf Akte aus Aufschrieben eines Racheaktes, zu dem er verpflichtet ist, und erklärt uns in jedem einzelnen haargenau, wenn auch nicht unbedingt überzeugend, was ihn vom Handeln abhält. Der Untermensch Laertes hingegen, der auf genau dieselbe Weise verpflichtet ist, nämlich den Mord am Vater zu rächen, nimmt keine Rücksicht, sondern tut's einfach, mordet und stirbt auf der Bohne, während sein Opfer, der von ihm getötete Hamlet, bis zum letzten Atemzug redet und redet.

19

DER PHANTASIE GEGENÜBER

Von Bier, die als weiß gekocht serviert wurden, überzeugt man sich am besten mit dem Löffel. Denn mit dem Frühstück beginnt das Mißtrauen. Und mit dem Mißtrauen stellt sich die Post ein. Warum sollte der Poet jetzt, kurz nach dem Frühstück, da ihm die ersten Inspirationen kommen, lächeltgläubig werden? Hellwach sitzt er seiner Phantasie gegenüber und bedrückt alle ihm dargebotenen Sätze und Doppelpunkte mit mürrischen verlockend-artigen Abklöpfen. Er will ein Gedicht über eine bestimmte Sorte Drahtzäune schreiben. In Berlin ist es die Firma Lenz & Ludewig, die nicht nur einen großen Teil der Scheibergärten, nein, auch so manche stolze Grunewaldvilla mit einem gleichmäßig engen, rautenförmigen Maschen bildenden Drahtnetz umspannt. An jedem dieser Zäune hängen ein, manchmal zwei Schildchen und besagen, daß es die Firma Lenz & Ludewig war. Unser Poet hat das Gedicht Zeile unter Zeile in seinem Kopf. Auf dem Papier steht die Überschrift: Ingenieurliche Drahtzäune. – Jetzt liest sich der erste Satz: „Wenn ich ein ingenieurliches Drahtzäune vorbeigehe, verberge ich die Hände in den Hosentaschen und stelle mich unmusikalisch.“ Befriedigt setzt er den Füller, wechselt mit dem Federhalter zum nächsten Zeilenanfang und schon beginnt ein zäher Kampf mit dem Tackergewoss, der Phantasie. „So kann man kein Gedicht anfangen“, sagt sie, „das ist zeitlich und lokal zu begrenzt.“ Der Kosmos müsse unbedingt einbezogen werden, die motorischen Elemente des geflochtenen Drahtes müssen zum Überzeitlichen, Übersinnlichen, vollkommen aufgelöst und zu neuen Worten verschmolzenen Staccato anzuwellen. Auch könne man ohne weiteres vom ingenieurlichen zum elektrisch geladenen Draht übergehen, sinnbildlich den Stachelndraht streifen und so zu kühnen Bildern, gewagten Assoziationen und einem mit Tod und Schwermut beladenen Ausklang kommen. Der Poet lehnt sich zurück. Nie hat er einen Stachelndrahtzäun gesehen, an den die Firma Lenz & Ludewig ihr Schildchen

gehängt hätte. So leid es ihm tut, so schön das alles klingt; er muß die Gaben zurückweisen und seiner Phantasie mit Augenblicklicher Entzündung drohen, wenn sie nicht bei der Sache, beim ingenieurlichen Lenz & Ludewig bleiben will. Schließlich ist er doch kein Phantast! Und eine Beweglichkeit des Geistes, die jedem Geldschrankknacker und Heiratsschwinder suspekt wäre, darf ihm nicht geüben. Ein wahrer Poet muß eine solche und unentwegt wuchernde Menge Phantasie haben, daß er auf sie nicht mehr angewiesen ist.

Das Mittagessen bietet Grund genug, vom Papier abzulassen und ein mißlingenes Gedicht aufzugeben. Zwar ist das Blatt voll, nein, mehrere Blätter tragen dieselbe Überschrift. Vieles ist geschrieben, umgestellt, dennoch wuchtet der Stachelndraht eine herrliche Stelle: „Mein Herz ist ein Käse hinter dem Fingergeläch“, mußte mehrmals geiligt werden. Offensichtlich lag sie dem Poeten am Herzen, doch Lenz & Ludewig war dagegen. Er wird es morgen noch einmal versuchen. Gleich nach dem Frühstück, den Teelöffel noch in der Hand, mißtrauisch vor weißem Papier sitzend, wird er den Widerstand später, besonders wenn ihm etwas einfällt,

IN EINIGER SACHE

Man sagt:
Er will den Hühnern die Zukunft nehmen.
Er geht den Hühnern nach,
als gehe es darum, das Ei zu verbessern.

Man sagt:
Er plaudert an Geflügel.
Der Heilige Geist grüßt ihn
in Gestalt einer Henne.

Das alles ist übliche Nachrede,
und Wahrheit schreibt so:
Manchmal quillt mich der Zahnschmerz,
dann geht es mir wieder besser!

besonders an Sonntagen
wird mir gewiß,
daß solch ein Hinweis
auch Freude bereiten kann.

Später erst,
wenn dieses Gebiß
nicht mehr den einen Nerv besetzt,
kaue ich Kammer

und sehe den Anseln zu,
– es dürfen nicht Hühner
und Hühner sein –
bis daß mir schwarz wird vor Augen.

INVENTAR
ODER DIE BALLADE
VON DER ZERBROCHENEN VASE

Wir wollen uns wieder vertragen,
das Bett zum Abschied zerdschlagen;
du hast zwar die Vase zerbrochen,
doch ich hab zuerst dran gerochen –
so kommt unser Glück in die Wochen.

Vom Fenstereims rollen die Augen,
ein Buch zerfällt im Spagat;
von Seite zu Seite böser
verlangen die Brillengläser
Andacht und sündige Leser.

Der Schrank springt auf und erbticht
die Hüte, erwürgte Krawatten,
die Handen, wechselnde Haare,
auch Hosen mit brauchbarem Schlitz;
ein Bein ist des anderen Witz.

Das Bild will zurück in die Heide,
die Antrittskarte nach Rom,
der Koks möchte schwarz sein nicht rot;

im Ofenrohr krümmt sich der Tod,
weil ihn der Erstickungstod droht.

Wer Zähne putzt, kann nicht beideten,
wer beideten, riecht aus dem Mund
und hält die Hand vor, spricht leiser:
Das Streichholz war meine Idee,
auch nehme ich Zucker zum Tee.

Der Tisch, nun zur Ruhe gekommen,
vier Stühle trennen sich ton,
die Hande schnappt nach dem Korken,
der Korken hält dicht und hält still;
ein Korken macht was er will.

Der Montag kommt wie die Regel:
des Sonntags geistlicher Rest;
in alte Zeitung gewickelt;
wie tragen das Päckchen nach Hause,
ein jeder des anderen Pause.

Jetzt wollen wir alles verkaufen,
das Hans mit Inventar,
den Schall der süßen Nachtmahl
aus gelben Tapeten befeigen,
den Schrank seinen Inhalt verzeihen.

Wir haben uns wieder vertragen,
das Bett zum Abschied zerdschlagen;
du hast die Vase zerbrochen,
doch ich hab zuerst dran gerochen –
so kam unser Glück in die Wochen.

Annexe 2 – Günter Grass, « Der Phantasie gegenüber », commentaire des poèmes « In eigener Sache » et « Inventar oder die Ballade von der zerbrochenen Vase », dans Hans Bender, *Mein Gedicht ist mein Messer*, p. 130-133.

LIED ZUR ERMÜTIGUNG II

Lange wachst du um die türlosen
Mauern der Stadt gejagt.

Du fühlst und ordnest
die verwirren Namen der Dinge
Lieder dich.

Vertrauen, dieses schwerste
ABC.

Ich mache ein kleines Zeichen
in die Luft,
umwinkend,
wo die neue Stadt beginnt,
Jerusalem,
die goldene,
aus Nichts.

LIED ZUR ERMÜTIGUNG II

Von *Lied zur Ermütigung II* hätte ich zuerst nur sagen können, daß es etwas zugleich besonders Helles und besonders Verzweifertes ist. Daß es die fatale Willkür formuliert, ohne sich zu drücken die Vertrauenskrise, die Sprachkrise, die schon institutionell gewordene Verlogenheit, nach dem Zerbrechen der Zungefertigkeiten. Und daß aus dem Urlichwenn plötzlich etwas Lebbares auftaucht oder hingehalten wird, ein Trostwort. Auch, daß das Gedicht besonders charakteristisch für mich ist, in diesem Zwiespalt, der immer da ist, aber nicht immer so deutlich. Daß aber alles auf einfachere ausgedrückt ist und nichts darüber hinaus zu erläutern bleibt. Später könnte ich z. B. fragen, ob dies Lebbare im Unlebbaren, die »Stadt aus Nichts« vielleicht das Gedicht selber sei, das Wort, die Sprache. Etwas wie »Ich setzte den Fuß in die Luft / und sie trug?« Aber das wäre zu eng, auch wenn es mit darin wäre. Es hat mehr zu tun mit dem Schluß von *Lied zur Ermütigung III*:

Sieh,
die Sonne kehrt wieder
als goldener Ranch,
Die fallende steigt...

Oder mit: »Nad für die Schiffe heimgelahrt / heben hohe dünne sich aus dir«. Der Unklippunker im Unergründlichen. Das alles sind Erwägungen »über« das Gedicht. Erst wenn das Gedicht noch frischer wird, sehe ich auf einmal seine Worte. Diese Worte, die so »natürliche« waren, als ich sie schrieb (und noch hinterher), als könnte es keine andere geben. Die Worte sind plötzlich durchaus nicht »natürlich« und in ihrer Zusammensetzung manchmal sogar verwunderlich. Dabei benutze ich aus Prinzip keine »verwunderlicher« Worte oder Wortkombinationen, schon aus Angst, sie könnten ungerät und willkürlich sein. Ich lasse sie einfach nicht durch, ich nehme nur

¹ Auch die »Stad« als Subjekt stellt sich als »Stad« = »Stad« an, alles in die Länge »verbreitend«, ähnlich der »verwunderlichen« Erfahrungsdistanz »als es Sprache ist«, die dem »Stad« ist. Ich erfinde dies dazu eine lineare »Stad« ist, »Stad« ist nicht »Stad«, war nicht »Stad«.

Stadt beginnt». Das ist zeitlich gesagt, die »beginnt« in dem Augenblick, wo »sich« die Hand hebt und das Zeichen macht. Ordnung in der Luft, bei den Zeichen. Ein sehr genauer, unörtlicher Ort, überall und nirgends, aber in unserem Alltag gelegen, da beginnt sie, die Gegenstadt gegen die Stadt der ersten Skulptur. Es ist eine »neue« Stadt. Sie hat also nichts von dem Schwanken und der Ungewissheit der alten, es ist ein Neuanfang. Aber eine »Stad«, also eine Zukunft, Warum Jerusalem? Ich dachte an spätrömische Mosaiken, in einer Anklappel Jerusalem, das viertürige, die offene Tür, die einladende himmlische Stadt, Stern, Heil, Unverletzbarkeit. Also auch Vertrauen, Sprachvertrauen, Wahrheit. Die utopische Stadt, die Stadt der Heilsverheißung, man sieht sie die Jahrhunderte hindurch am Horizont der alten Bilder liegen. Das Epitaphion »goldene« dürfte von den goldenen Mosaiken kommen. Gold ist auch die Farbe der umklingenden Verzweiflung, der »Euphorie in extremis«, die Farbe der äußersten Lidet. Zum dritten und letzten wird die neue Stadt eine »Stadt aus Nichts« genannt. Aus Nichts, also unverlierbar. Ob dies nun auf das Land oder auf einen Menschen bezogen ist, gleichviel. Diese »Stadt aus Nichts«, die ein einziger Mensch mit einem einzigen Atemzug errichtet, raubt die Welt wieder bewohnbar, für das Ich und das Du, denn beide wohnen darin, seien sie nun derselbe oder zwei. Und mit ihnen jeder, der sie braucht.

² »Stad« ist »Lied zur Ermütigung III«, fern »Stad« auch v. E. in »Lied III«, »Stad« ist »Stad«, »Stad« ist »Stad«, »Stad« ist »Stad«, »Stad« ist »Stad«.

LIED ZUR ERMÜTIGUNG II

Kein Wort ist einzeln. Kein Wort beginnt mit sich selbst. Man hat immer schon zugehört. Man hat immer schon etwas gesagt. Man hat immer noch etwas zu sagen. Auch die Worte eines Gedichtes sind nicht eine reine Information, die zur Aufzeichnung gelangt ist. Sie sind wie Zeichen und Winke, die ins Weite deuten. Wenn die knappen Zeilen, die wir hier lesen, nicht von anderen *Liedern zur Ermütigung* begleitet wären – sie wären dennoch nicht allein. Sie gehören in einen Zusammenhang von Sinn, der fast so etwas wie ein einheitliches Thema hat. Freilich ist es ein dichterischer Zusammenhang. Bildhaftes, Gehörhaftes, Metaphorisches (was wir so nennen) sind nebeneinander gesetzt, als ob sie auseinander folgten. In Wahrheit gravitieren sie gegeneinander und bilden das Feld einer Erfahrung. Die Zelle, die diese Erfahrung nennt, steht in der Mitte des Gedichtes: »Vertrauen, dieses schwerste ABC.«

Man fragt sofort: Muß man Vertrauen erst lernen? Kann man es lernen, wie man schreiben lernt? Als ob einer ohne Vertrauen überhaupt leben könnte. Ist nicht all unser Sprechen von Vertrauen getragen: in den anderen, der einen versteht, in die Worte, die alle kennen, in die Welt, die in ihnen da ist? Und doch, hier wird Vertrauen als etwas genannt, das man lernen muß, ganz von Anfang an. Wie muß es verlorangegangen sein, das einfachste, das allem Bleiben im Leben, aller bleibenden Rede zugrunde liegt, das ABC. Kann man es einfach wieder lernen? Wie etwas noch nicht Gekanntes oder wie etwas Verlorenes? Sind nicht die Mauern, die entlang man sucht, ohne Wissen? In der Tat: es ist das schwerste ABC – das man immer wieder vergißt, das man immer wieder lernt. Wie soll man es lernen?

Den Verlust des Vertrauens beschreibt der erste Teil des Gedichtes. Der Beginn der Rückkehr des Vertrauens der zweite Teil. Der erste Teil gebraucht die Du-Form, der zweite Teil die Ich-Form – sicher nicht zufällig. Es ist dasselbe lyrische Ich, das erst sich selbst anspricht wie einen anderen – ist es denn nicht ein anderer als ich, immer, denn das Vertrauen zum Leben verlorangegangen – und das sich dann selber etwas – selbst – gesuchte und damit beginnt, wieder mit sich selbst einzig zu sein.

Bibliographie

Œuvres

BENDER Hans, *Mein Gedicht ist mein Messer*, Heidelberg, Rothe, 1955.

BRECHT Bertolt, *Bertolt Brechts Hauspostille: mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang, Suhrkamp*, Berlin, Francfort-sur-le-Main, 1927.

DOMIN Hilde et SZONDI Peter, Correspondance (1963-66) conservée au Deutsches Literaturarchiv de Marbach, telle que reprise dans ISENSCHMID Andreas, « “Wir sind alle Überlebende”. Zum Briefwechsel von Hilde Domin und Peter Szondi », *Neue Rundschau*, n° 3/2008, p. 77-112.

LA FONTAINE Jean de, « Le Rat et l’huître », dans *Fables* (VIII, 9), Librairie Générale Française, 2002, p. 243-244.

GOETHE Johann Wolfgang, *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans*, dans GOETHE Johann Wolfgang, *Goethes Werke*, Weimar, H. Böhlau, 1887, p. 163-165.

HORVATH Ödön von, « Gebrauchsanweisung », dans KRISCHKE Traugott, HILDEBRANDT Dieter, *Gesammelte Werke. Prosa. Fragmente und Varianten. Exposés. Theorisches. Briefe. Verse*, Francfort-sur-le-Main, Bonn, Suhrkamp, 1970, tome 8, p. 659-665.

KLÜGER Ruth, *weiter leben. Eine Jugend*, Göttingen, Wallstein, 1992.

——— *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered*, New York, The Feminist Press, 2001, réédité pour le Royaume-Uni sous le titre *Landscapes of Memory: A Holocaust Girlhood Remembered*, Londres, Bloomsbury Publishing PLC, 2003.

——— *Gemalte Fensterscheiben. Über Lyrik*, Göttingen, Wallstein, 2007.

——— *unterwegs verloren. Erinnerungen*, Vienne, Paul Zsolnay, 2008.

——— *Zerreiβproben. Kommentierte Gedichte*, Vienne, Paul Zsolnay, 2013.

——— *Gegenwind. Gedichte und Interpretationen*, Vienne, Paul Zsolnay, 2018.

PONGE Francis, *Le parti pris des choses précédé de Douze petits écrits et suivi de Proèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1967.

Études critiques, regroupées par champ

Dispositifs textuels

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche », 2007.

BARTHES Roland, *Essais critiques. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, vol. 4.

BÖCKH August, « Die Idee der Philologie », dans BRATUSCHECK Ernst (dir.), *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig, B.G. Teubner, 1877, p. 10-15.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Source citée dans ce même ouvrage :

POE Edgar Allan, *La genèse d'un poème*, trad. Charles Baudelaire, Paris, L'Herne, 1997.

——— *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

LORDON Frédéric, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010.

MARX Karl, dans FONDU Guillaume et QUETIER Jean (dir.), *Contribution à la critique de l'économie politique : introduction aux Grundrisse, dite de 1857*, Paris, Éditions sociales, coll. « Les Poches », 2014.

PANIER Louis, « Discours, cohérence, énonciation : une approche de sémiotique discursive », dans CALAS Frédéric, *Cohérence et discours*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2006, p. 112-113.

Œuvre de Ruth Klüger

FEUCHERT Sascha, *Ruth Klüger, weiter leben. Eine Jugend*, Stuttgart, Reclam, coll. « Erläuterungen und Dokumente », 2004.

LAPPIN Elena, « Saved by a lie », recension, *The Guardian*, 15 mars 2003, <https://www.theguardian.com/books/2003/mar/15/featuresreviews.guardianreview6> (dernière consultation de l'URL le 4 juin 2016).

Écriture de soi et autobiographie

HOFMANN-WELLENHOF Dominik, *Autobiographische Darstellungen von Identitätskrisen im Exil. Frederic Mortons und Ruth Klügers Suche nach Brücken in einer neuen Heimat*, Innsbruck, Wien, Bolzano, Studien Verlag, coll. « Transatlantica », 2016.

Sources citées dans ce même ouvrage :

BIANCHI Aglaia, *Shoah und Dialog bei Primo Levi und Ruth Klüger*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2014.

KLÜGER Ruth, *Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2006.

——— « The Future of Holocaust Literature: Association 2013 Banquet Speech », *German Studies Review*, 37.2, 2014, p. 391-403.

LARTILLOT Françoise, *Le lieu commun du moi. Identité poétique dans l'oeuvre d'Ernst Meister (1911-1979)*, Berne, Berlin, Francfort-sur-le-Main, New York, Paris, Vienne, Peter Lang, coll. « Contacts », 1998.

LECARME Jacques et LECARME-TABONE Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1997.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

MARIN Louis, FABRE Pierre-Antoine et ARASSE Daniel, *L'écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Librairie du Collège international de philosophie », 1999.

Littératures de la Shoah

FEUCHERT Sascha (dir.), *Holocaust-Literatur. Auschwitz. Für die Sekundarstufe I*, Stuttgart, Reclam, coll. « Arbeitstexte für den Unterricht », 2000, p. 130-138.

WIEVIORKA Annette et MOUCHARD Claude, *La Shoah : témoignages, savoirs, œuvres : [actes des] journées d'études, 14-16 novembre 1996*, Orléans, Saint-Denis, Orléans, Presses universitaires de Vincennes, Centre de recherche et de documentation sur les camps d'internement et la déportation juive dans le Loiret, 1999.

Réflexivité

DEMOULIN Laurent, « Vers une typologie de la réflexivité », dans LETAWE Céline, MOURATIDOU Eleni et STIENON Valérie, *MethIs : Méthodes et Interdisciplinarité en Sciences humaines*, Vol. 3 : Étendues de la réflexivité, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2010, p. 51-80.

Éthique de l'auctorialité

CAYLEY Emma, « “Je ne suis que l’escrivain” : la figure de l’auteur dans les débats poétiques au Moyen Âge », dans BURGHGRAEVE Delphine, MEIZOZ Jérôme et MÜHLETHALER Jean-Claude, *Posture d’auteurs : du Moyen Âge à la modernité. Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne*, colloque en ligne, <https://www.fabula.org/colloques/sommaire2341.php> (dernière consultation de l’URL le 4 juin 2016).

COMPAGNON Antoine, « Théorie de la littérature : qu’est-ce qu’un auteur ? », cours en ligne, <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> (dernière consultation de l’URL le 4 juin 2016).

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2012.

PAVEAU Marie-Anne, *Langage et Morale. Une éthique des vertus discursives*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

SCHOPENHAUER Arthur, *L’Art d’avoir toujours raison. La Dialectique éristique*, trad. Dominique Miermont, Paris, Mille et une nuits, 2003.

Pratiques d’écriture et poétologie

DOMIN Hilde, *Wozu Lyrik heute. Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*, Munich, R. Piper, 1971.

DOMIN Hilde, *Das Gedicht als Augenblick von Freiheit: Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1987/1988*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1993.

LE NÉE Aurélie, *La poésie de Friederike Mayröcker : une « oeuvre ouverte »*, Berne, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Contacts », 2013.

Herméneutique des textes poétiques

DOMIN Hilde (dir.), *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser*, Francfort-sur-le-Main, Athenäum, 1966.

ISENSCHMID Andreas, « “Wir sind alle Überlebende”. Zum Briefwechsel von Hilde Domin und Peter Szondi », *Neue Rundschau*, n° 3/2008, 119, p. 71-76.

MESCHONNIC Henri, « Benveniste : sémantique sans sémiotique », dans ARRIVE Michel et NORMAND Claudine (dir.), *Benveniste, vingt ans après. Actes du colloque de Cerisy la Salle, 12 au 19 août 1995*, numéro spécial de *LINX* (DOI : [10.4000/linx.1075](https://doi.org/10.4000/linx.1075)), Nanterre, CRL – Université Paris X, 1997, p. 307-325.

MESCHONNIC Henri, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001.

WALLMANN Jürgen P., *Argumente: Informationen und Meinungen zur deutschen Literatur der Gegenwart*, Mühlacker, Stieglitz, 1968, p. 240-244.

Approches sociologiques et philosophiques de la réception

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen. Politique », 1992.

HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, 1950.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.