

## **SUBSONG d'Ulrike Draesner. Sous-chants d'innocence et d'expériences**

*Sylvie Arlaud: Ulrike Draesners SUBSONG als Subsongs of Innocence und  
Experience[s]*

*Sylvie Arlaud: Ulrike Draesner's SUBSONG as Subsongs of Innocence et  
Experience[s]*

**Sylvie Arlaud**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/6503>

DOI : [10.4000/germanica.6503](https://doi.org/10.4000/germanica.6503)

ISSN : 2107-0784

### **Éditeur**

Université de Lille

### **Édition imprimée**

Date de publication : 26 juin 2019

Pagination : 41-56

ISBN : 978-2-913857-42-1

ISSN : 0984-2632

### **Référence électronique**

Sylvie Arlaud, « *SUBSONG* d'Ulrike Draesner. Sous-chants d'innocence et d'expériences », *Germanica* [En ligne], 64 | 2e trimestre 2019, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 25 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/6503> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.6503>

---

# *SUBSONG* d'Ulrike Draesner. Sous-chants d'innocence et d'expériences

*Sylvie Arlaud*  
*Sorbonne Université – EA REIGENN*

La voix d'Ulrike Draesner est entièrement singulière tout en étant absolument représentative de la génération des poètes germanophones de l'après-réunification. Interrogée sur le contexte d'émergence de son écriture au début des années 1990, elle dresse le portrait d'une poésie scindée, qui par l'ouverture du Mur s'est déplacée, recomposée :

Puis il y eut la poésie est-allemande qui transforma profondément, qui bouleversa [le paysage de la poésie germanophone]. Ce fut un temps de découvertes et de questionnements ; des figures littéraires, jeunes et plus anciennes, firent leur apparition ; les traditions de l'Ouest et de l'Est, avec leurs forces et leurs rejets, ne s'épousaient pas parfaitement. Quelque chose se déplaçait<sup>1</sup>.

Cette remarque liminale permet de placer Ulrike Draesner à la fois au cœur et en marge de ce champ poétique. L'altérité est le soubasse-

---

1. — Ulrike Draesner, Jan Wagner, « Über Stockung und Stein. Ein Gespräch », *Text + Kritik* 201/2014, p. 18 : « Dazu kam, merklich und als Umbruch, die ostdeutsche Dichtung. Man entdeckte und revidierte ; jüngere und ältere Gestalten traten auf den Plan, die West- und Osttraditionen, ihre Stärken und Verwerfungen, passten nicht nahtlos zueinander. Etwas verschob sich. » (notre traduction).

ment et le principe de son écriture. L'autre, qu'il s'agisse d'un texte, d'une langue, d'une époque, de son propre corps, est à la fois le terreau et le point de fuite de son œuvre. Rappelons qu'Ulrike Draesner, après des études de philosophie et de littératures germanophone et anglophone, publie en 1993 une thèse en littérature médiévale, où l'intertextualité lui permet de renouveler la lecture du *Parzival* et de comprendre le dialogisme dans l'œuvre de Wolfram von Eschenbach non comme le signe (postmoderne) de l'effacement de l'auteur, mais bien au contraire comme l'émergence prémoderne d'une conscience auctoriale<sup>2</sup>. Cette altérité radicale, qui ne s'oppose cependant pas à la constitution du sujet, l'autrice l'inscrit volontiers dans le récit qu'elle fait de sa naissance en tant que poète. Retournée en Allemagne après un an d'études à Oxford, elle se voit confrontée, après l'immersion dans la langue anglaise, à l'étrangeté de sa langue maternelle. De ce regard nouveau, de cette distance naît, dit-elle, la nécessité d'écrire<sup>3</sup> et le surgissement de la langue poétique<sup>4</sup>. L'altérité est alors origine, matière, procédé, fil rouge et horizon des textes qui suivront.

Ses ouvrages<sup>5</sup>, qu'il s'agisse des romans (*Lichtpause*, 1998, *Mitgift*, 2002, *Vorliebe*, 2010, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, 2014), des nouvelles (*Hot Dogs*, 2004, *Richtig liegen. Geschichten in Paaren*, 2011), des essais, où l'allitération du titre est déjà une mise en garde (*Schöne Frauen lesen*, 2007, *Heimliche Helden*, 2013, *Grammatik der Gespenster*, 2018, *Eine Frau wird älter*, 2018) ou des recueils de poèmes, qui tous renouvellent la poésie par la science (*gedächtnisschleifen*, 1995, *für die nacht/ geheuerte zellen*, 2001, *kugelblitz*, 2005, *berührte orte*, 2008, *SUBSONG*, 2014, *Nibelungen. Heimsuchung*, 2016), se lisent comme des œuvres ouvertes venant interroger, comme autant de variations sur un même thème, la résurgence de l'identité dans les plis de la langue, des discours et des représentations. L'identité – sa construction, sa déconstruction, le moment de sa dissolution, son articulation entre extériorité et intériorité, abstraction et matérialité – répond, dans sa

2. — Ulrike Draesner, *Wege durch erzählte Welten. Intertextuelle Verweise als Mittel der Sinnkonstitution in Wolframs „Parzival“*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1993, p. 458.

3. — Ulrike Draesner, « Atem mal Stimme hoch Gedicht », in : *Id., Grammatik der Gespenster*, Stuttgart, Reclam, 2018, p. 126.

4. — Ulrike Draesner, « Try See, Try Say. Sprachwandern mit Gertrude Stein », in : *Id., Schöne Frauen lesen*, München, Luchterhand, 2007, p. 117.

5. — Maurizio Pirro a mis en avant la richesse et la cohérence de l'œuvre d'Ulrike Draesner dans son article « Die Stimmigkeit der lyrischen Stimme bei Ulrike Draesner », in : Fabrizio Cambi (dir.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, p. 125-134, ici p. 125.

prose et dans sa poésie, aux thèmes engagés de l'exil, du traumatisme, de la différence, de la sexualité et de la non-assignation au genre.

### ***De la contrainte comme liberté***

En 2008, dans son essai *Die drei Hälften der Torte. Von der Wissenschaft zum Schreiben*<sup>6</sup>, Ulrike Draesner revient sur son parcours, sur l'importance de la lecture et sur ce moment où, pour pouvoir écrire, elle a renoncé (un temps) à sa carrière universitaire. Ce dernier point est d'autant plus intéressant que toute son écriture se penche sur le moment du surgissement de la langue et de l'identité hors du terreau de la réalité, ou de la naissance de la réalité par le truchement des mots. Partant de la langue, de son histoire, de ses structures, de sa matérialité (un poème est aussi acoustique et visuel), elle recherche le point d'articulation ou de rupture entre le moi et le monde. Résumons sa parabole des « trois moitiés du gâteau » : la première moitié est constituée de ce que l'on sait, la seconde de ce que l'on sait ne pas savoir, la troisième de tout ce que l'on ne sait pas ne pas savoir<sup>7</sup>. On le voit, l'approche d'Ulrike Draesner est à la fois intellectuelle et concrète, cérébrale et ludique<sup>8</sup>. À Wiesbaden, le jury du prix *Orphil* a justifié sa décision de la distinguer en insistant sur sa « rationalité ludique<sup>9</sup> », mais, ne nous y trompons pas, lorsqu'elle joue avec les mots, avec nous, avec les représentations, elle met en lumière l'absolue liberté de l'art *et* ses contraintes.

Ses œuvres sont cérébrales tant dans l'approche que dans les thèmes envisagés. Depuis le premier recueil *gedächtnisschleifen*, la question des structures cérébrales (considérées dans leur matérialité) sous-tend sa recherche et son écriture : le recours au jargon scientifique<sup>10</sup>, l'intérêt pour les recherches en neurologie et en éthologie nourrissent

6. — Ulrike Draesner, « Die drei Hälften der Torte. Von der Wissenschaft zum Schreiben », in : Stephanie Catani, Friedhelm Marx (dir.), *Familien, Geschlechter Macht, über Beziehungen im Werk von Ulrike Draesner*, Göttingen, Wallstein, 2008. Une variante de cette métaphore se retrouve dans son roman : *Mitgift*, München, Luchterhand, 2002, p. 315 : « Nichtwissen von Nichtwissen ».

7. — On peut voir là une variation de ce « canon inconscient qui nous traverse » chez Cees Nooteboom, cité par Lutz Seiler dans « Heimaten », in : *Id.*, *Sonntags dachte ich an Gott*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004, p. 39.

8. — Sur la conception du jeu comme contre-norme dans son œuvre, voir Monika Schmitz-Evans, « Was wird denn hier gespielt ? Zum Konzept des Spiels bei Ulrike Draesner », in : S. Catani, F. Marx (dir.), *Familien, Geschlechter, Macht...*, *op. cit.*, p. 127-151.

9. — « Das Buch beeindruckte die Jury durch seine spielerische Intellektualität. » Article du 31/06/2016 sur <http://www.wiesbaden.de/presse> (consulté le 10.03.2019).

10. — Dans lequel Jan Wagner reconnaît la voix de Friederike Mayröcker. U. Draesner, J. Wagner, « Über Stockung und Stein... », *op. cit.*, p. 8-9.

ses poèmes, ses nouvelles et ses romans. Des sciences (astrophysique, biologie, génétique, grammaire et linguistique<sup>11</sup>), elle dérive son propre système d'écriture et place le surgissement de l'individualité au cœur de la contrainte (des lois naturelles, des normes sociales, des règles grammaticales...). Cette idée se fait corps en 2002 dans son roman *Mitgift*. En citant librement le chapitre IX de la *Poétique* d'Aristote et la différence qu'il y établit entre le poète et l'historien, l'un relatant ce qui « aurait pu » se produire, l'autre « ce qui s'est » déroulé<sup>12</sup>, Ulrike Draesner fait du corps androgyne d'Anita la métaphore de sa poétique : « En elle tout s'était scindé en "ce qui était" et "ce qui aurait pu être", en réalité et norme, en faits et fiction<sup>13</sup> ». *Vorliebe* rejoue la chimie amoureuse des *Affinités électives* de Goethe en réfléchissant aux intersections entre l'art et la science. L'éthologie lui a donné la clef pour les chapitres perspectivistes du roman *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*<sup>14</sup>, où chaque personnage est représenté par un signe emprunté au *yerkish*, des lexigrammes destinés à communiquer avec les singes. L'un des chapitres, à consulter exclusivement sur le site de l'autrice, est rédigé dans la perspective du singe Vlek<sup>15</sup>. Le changement de perspective, qui tente de s'extraire de l'anthropocentrisme, est aussi le fil rouge du recueil *SUBSONG*.

Chez Ulrike Draesner, la *linguistic turn* est au cœur de l'écriture : la langue modèle nos perceptions<sup>16</sup>, il faut donc inverser le rapport

11. — Plusieurs études soulignent le substrat scientifique de sa poésie, tout en l'associant à d'autres voix contemporaines : Aura Heydenreich, « Physik, Figur, Wissen. Das Superpositionsprinzip der Quantentheorie als Narrativ der Intersexualität in Ulrike Draesners *Mitgift* », *Text + Kritik*, 201/2014, p. 57-65, Anne-Rose Meyer, « Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Thomas Kling und Durs Grünbein », *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*, 1/2002, p. 107-133, Evi Zemanek, « Elemental Poetics. Material Agency in Contemporary German Poetry », in : Gabriele Duerbeck et al. (dir.), *Ecological Thought in German Literature and Culture*, London, Lexington Books, 2017, p. 281-296.

12. — Aristote, *La Poétique*, chapitre IX, 2, Paris, Seuil, 1980 : « Cette différence consiste en ce que l'un parle de ce qui est arrivé, et l'autre de ce qui aurait pu arriver. ».

13. — U. Draesner, *Mitgift*, *op. cit.*, p. 371 : « An ihr hatte sich alles zweigeteilt: in ein "so ist es" und ein "so könnte es sein", in Wirklichkeit und Norm, Realität und Fiktion. ».

14. — Ainsi, dans son roman sur les destins croisés de plusieurs générations de déplacés, *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, München, Luchterhand, 2014, chaque chapitre propose la perspective de l'un des protagonistes. La mémoire traumatique, la construction et la reconstruction de la mémoire font l'objet d'un travail intertextuel remarquable. Dans les souvenirs du père, Hannes, Draesner incorpore des bribes du roman d'Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, mémoire culturelle de la Première Guerre mondiale, p. 313-326.

15. — <https://der-siebte-sprung.de/category/affen/> (consulté le 10/03/2019).

16. — Ulrike Draesner, « Nouvelle. Leben schreiben », in : *Id.*, *Grammatik der Gespenster*, *op. cit.*, 2018, p. 47 : « Weil wir unsere Welt durch Sprache wahrnehmen. ».

de pouvoir en retournant vers la langue comme réservoir des savoirs passés et de l'inconscient du corps<sup>17</sup>. La métaphore géologique lui permet d'exprimer la différence entre prose et poésie, cette dernière se trouvant inscrite dans des couches plus profondes, où l'on peut poser la question du lien entre la langue et le monde<sup>18</sup>. C'est cette part cérébrale qui détermine aussi l'ouverture fondamentale de son écriture. La nouvelle « Ichs Heimweg macht alles allein »<sup>19</sup> plonge le lecteur dans les synapses déconnectées d'une femme atteinte de la maladie d'Alzheimer<sup>20</sup> : le « récit » à la première personne est associé à des verbes à la troisième personne (« ich ist nicht müde »), l'aliénation, devenue constante grammaticale, ouvre aussi le texte sur la poésie, dès lors qu'il s'agit de montrer les mécanismes mémoriels, leurs pannes, et de mettre en avant des mots, libérés des hiérarchies convenues<sup>21</sup>, des réseaux signifiants de la grammaire. On retrouve ici les observations de Roman Jakobson sur la force des déplacements :

Le propre des tropes poétiques n'est pas seulement de dresser un bilan minutieux des relations multiples existant entre les objets, mais tout autant de faire subir un déplacement aux relations qui ont cours. Quand, dans une structure poétique donnée, la fonction métaphorique s'exerce avec une grande tension, les classifications traditionnelles sont d'autant plus profondément subverties et les objets sont attirés dans une configuration nouvelle régie par des caractères classificatoires nouvellement créés. La métonymie créatrice (ou forcée, pour employer la terminologie des adversaires de cette innovation) transforme semblablement l'ordre traditionnel des choses<sup>22</sup>.

L'art combinatoire de la grammaire permet à Ulrike Draesner de proposer une distinction entre les genres littéraires. Le poème, contrairement à la nouvelle, se définirait par le rayonnement combinatoire, et donc polysémique, qu'il accorde aux mots qui le composent. Chaque mot d'un poème irradie le suivant et ceux qui le précèdent, il ne présup-

---

17. — Christian Schlösser, « Gespräch mit Ulrike Draesner », *Deutsche Bücher, Forum für Literatur* 4/2005, p. 281.

18. — U. Draesner, J. Wagner, « Über Stockung... », *op. cit.*, p. 17.

19. — Ulrike Draesner, « Ichs Heimweg macht alles allein », in : *Id., Richtig liegen. Geschichten in Paaren*, München, Luchterhand, 2011, p. 175-184. La nouvelle met bout à bout deux perspectives sur le même événement : elle se termine par une lettre écrite par le mari de Soffi pour expliquer sa mort : la longue phrase, entrecoupée de virgules, donne les clefs de la première partie, mais cette fois dans une tonalité sombre, mélancolique.

20. — U. Draesner, « Atem... », *op. cit.*, p. 114.

21. — U. Draesner, « Novelle... », *op. cit.*, p. 44 : « Grammatiken sind Netze. Wir werfen sie über die Welt, auf dass diese Welt erscheine. »

22. — Roman Jakobson, « Notes marginales sur la prose du poète Boris Pasternak », in : *Id., Huit questions de poésie*, Paris, Seuil, 1977, p. 51-75, ici p. 64-65.

pose pas de sens unique, mais bien un échange implicite<sup>23</sup>. Le poème est donc, si l'on suit la définition draesnerienne du poème comme « hypercube aux infinies potentialités combinatoires », le lieu, l'art, de l'ouverture totale<sup>24</sup>. Chaque mot, – elle privilégie l'écriture en minuscules et ne ponctue que parcimonieusement ses vers –, appartient à un réseau complexe dont le lecteur fait partie<sup>25</sup>.

L'aspect concret, tangible, sensuel de la poésie, œuvre d'art intermédiaire et multi-sensorielle, est destiné tant à un lecteur ou à un auditeur qu'à un spectateur<sup>26</sup>. En ce sens, Ulrike Draesner rejoint différentes formes d'écriture expérimentale, comme l'écriture sous contrainte oulipienne<sup>27</sup> ou les jeux linguistiques et visuels de la poésie concrète ou visuelle des années 1960. Dans le roman *Vorliebe*, Harriet fait de la contrainte le lien entre l'art et la science, entre le monde réel et la fiction : l'expression, l'expérimentation et l'art ne peuvent naître *que* des contraintes formulées par les lois de la science, des normes imposées par le monde extérieur<sup>28</sup>.

### **SUBSONG : l'art de l'amalgame (a/mal[e]/game)**

Le recueil de poèmes *SUBSONG*<sup>29</sup>, paru en 2014 et récompensé la même année du prix *Ringelnatz*, propose une synthèse virtuose de son œuvre sur un mode apparemment mineur. De fait, il contient un condensé, un précipité de son écriture poétique et propose une clef de lecture de ses essais et de ses textes en prose. *SUBSONG* décline en six sections différentes formes de « sous-chants ». Les sections décrivent un cheminement didactique : à la pseudo-naïveté enfantine de la première section, *vokabeltrainer (einsingen)*, répond, après les différents stades menant de l'imi-

23. — U. Draesner, « Nouvelle... », *op. cit.*, p. 37.

24. — Ulrike Draesner, *Zauber im Zoo. Vier Reden von Herkunft und Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2007, p. 59, varie l'image augustinienne du « palais de la mémoire » : « Wörter haben Höfe. Besser noch: sie halten Bedeutungs-Hof und schürzen ihre Röcke, in deren Falten Sinne und Kombinationsmöglichkeiten rascheln. ».

25. — U. Draesner, « Atem... », *op. cit.*, p. 145.

26. — Voir la section *sub aus dem sänger song (petrarca/s/tempel)*, où douze petits poèmes-arbres poussent d'un sol fertile fait d'intertextes pétrarquistes, *SUBSONG*, p. 115-148.

27. — Elle a traduit un recueil de Michèle Métail (*Weg, fünf Füße breit*, Wien, Korrespondenzen, 2009) et publié un article sur elle et son *Poème infini. Compléments de noms* (1973) dans son volume *Schöne Frauen lesen* : « Grammatik der Verbindungen. 2888 Verse die Donau hinab, mit Michèle Métail », p. 175-188. Des traductions de l'anglais complètent son approche rythmique et sonore de la poésie ; citons sa traduction radicale des *Sonnets* de Shakespeare (*Twin Spin*, 2000), ainsi que ses traductions des pièces de Gertrude Stein (*The first Reader*, 2001) et de Hilda Doolittle (*Hermetic Definition*, 2006).

28. — Ulrike Draesner, *Vorliebe*, München, Luchterhand, 2010, p. 15.

29. — Ulrike Draesner, *SUBSONG. Gedichte*, München, Luchterhand, 2014. Les numéros de pages indiqués seuls renvoient à cette édition.

tation (chants d'oiseaux, chants bibliques, chants pétrarquistes, chants de la pop-culture) à l'émancipation (*sub mère détachée*), le méta-chant, le *sub-sub* « *p* » (*what is poetry*). La structure se fait le miroir de la conception ouverte, malléable et mouvante<sup>30</sup> de la poésie selon Ulrike Draesner. Chaque section et chaque poème se recomposent ainsi au contact des autres sections, se recombinaient au gré des expériences du lecteur.

Cette part ludique et réflexive de la langue poétique permet de mettre en évidence ces réseaux et leur histoire. Il est ainsi évident que les thèmes abordés par Draesner posent tous la question de la construction de l'identité dans et par la langue et des structures de pouvoir qui la hiérarchisent. Cette particularité combinatoire s'associe à une valorisation de la matérialité de la langue. La lecture (par l'autrice, par le lecteur), les sonorités sont ainsi au cœur de sa pratique et permettent d'y déceler son engagement : si l'on considère la définition du sous-chant, ou *subsong*, proposée en exergue du recueil, il ne fait aucun doute que le « chant dit mineur » peut se lire comme une contribution à l'écriture « féminine »<sup>31</sup>, au même titre que les drames secondaires définis par Elfriede Jelinek comme contre-voix à un canon dominant, forcément masculin<sup>32</sup>, qui de la même manière font de l'intertextualité le noyau de la subversion.

Le terme *subsong*, emprunté à l'ornithologie, permet d'emblée un regard rafraîchissant sur la pratique poétique et le champ littéraire : ce chant « mineur », « longtemps ignoré par la recherche », évoque le sort réservé à l'écriture féminine<sup>33</sup>. Le sous-chant met en avant plusieurs caractéristiques qui opposent le chant « mineur »<sup>34</sup> (émis avant tout par des oiseaux immatures) à un chant dominant (sexué) : la matérialité du chant d'abord (la tradition écrite est ici redoublée par la tradition orale), ensuite son opposition à un chant destiné à marquer son territoire. Ce sous-chant se situe donc en dehors des rapports de pouvoir habituels et permet de penser un chant libéré des hiérarchies (y compris ou surtout

30. — Michael Braun, « Intertextueller Zauber im Zoo. Ulrike Draesners Poetik der Verwandlung », *Text + Kritik*, 201/ 2014, p. 37-47.

31. — La littérature féministe fait partie des recherches d'Aloe dans *Mitgift*, *op. cit.*, p. 242.

32. — Elfriede Jelinek, « Anmerkung zum Sekundär drama », 2010, <https://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm>. (consulté le 10/03/2019).

33. — *SUBSONG*, p. 5 : « *Subsong*, *whisper song* oder *Plaudergesang* ist eine Art meist relativ leisen Gesangs von Singvögeln. Er unterscheidet sich merklich vom Territorialgesang der jeweiligen Vogelart und tritt auch bei Arten auf, die nicht singen, um Reviere zu markieren. [...] Der *Subsong* besteht in der Regel aus Rufen und plappernden Lautserien und kann Imitationen beinhalten. Er ist stark individuell geprägt. *Subsongs* wurden in der Vogelforschung lange ignoriert. [...] *Subsong* ist: Melodie hinter der Melodie, Melodie in Teilen, im Aufbau, auf dem Weg zu etwas Neuem. ».

34. — Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.



amoureuses). Cette liberté se traduit par des imitations, des « cause-ries » et des sons sérialisés qui tous s'approprient de façon ludique le canon « dominant ». Au chant expérimental des oiseaux répond chez Draesner la nécessité de l'expérimentation linguistique : babil dans la première section, chants de l'émancipation par la fuite et la fugue dans la seconde, traductions radicales ou traductions sonores de la Bible, des sonnets de Pétrarque<sup>35</sup> ou des chansons des Beatles dans la quatrième, chants mémoriels dans la cinquième ; le sous-chant est le lieu où, pour citer Jean Portante, la langue affleure « sous la langue »<sup>36</sup>.

### ***Sous-chants de l'innocence : babil/ anti-babel***

La première section est composée de dix poèmes qui s'étoffent de page en page. On peut les lire comme des « écritures sous contrainte », à cette exception près que ces contraintes s'inscrivent dans les stades de l'apprentissage de la langue chez les enfants : redoublements dans *paprika mamrika* (11), explosions de p dans *(p)einkaufen p(atürlich* (15), disparition du r dans *das ote motoa* (10) et *pangen* (9) et enfin le zozotement dans *kunft* (16-17). Tout comme chez les oulipiens, la contrainte est le lieu du surgissement poétique<sup>37</sup>. Nous nous trouvons donc aux origines de la langue, à ce moment de l'appropriation des sons par l'enfant, qui est au cœur des études de Roman Jakobson sur la « naissance et le déclin de la structure d'une langue »<sup>38</sup> à travers le langage enfantin et les perturbations linguistiques des aphasiques. C'est bien l'ivresse des sons, délivrés de leur signification ou, au contraire, ouverts sur des significations multiples, que les poèmes varient d'abord. La plongée dans l'enfance nous confronte à des éléments de distorsion d'un

35. — Ulrike Draesner sur *sub aus dem sänger song*, *SUBSONG*, p. 228 : « Die Gedichte in Form eines schematisierten Lorbeerbäumchens sind als Stempel gedacht. Auf den Körper gedruckt, machten sie sichtbar, welche kulturell vermittelten Liebesvorstellungen wir auf der Haut zu Markte oder einfach nur mit uns tragen, bis heute. [...] Jedes Bäumchen entsteht aus doppeltem Boden: zum einen dem *Canzoniere* im Ganzen als geronnenem Bild; zum anderen einem einzelnen Gedicht. ».

36. — Jean Portante, « Ulrike Draesner, ou la langue sous la langue », in : Ulrike Draesner, *Reste d'hirondelle*, édition bilingue, traduction J. Portante, Pantin, Le Castor Astral, 2015, p. 7-9. Ulrike Draesner rappelle que son travail sur la langue vise justement ce contre-chant, ce glissement du sens : « Atem mal Stimme hoch Gedicht », in : *Id.*, *Grammatik der Gespenster*, op. cit., p. 123 : « Mittel, die ich im Deutschen verwende, auch hier : assonierende Reihungen, Fastreime an versetzte Positionen im Vers, Benutzung eines Metrums, gebrochen durch ein zweites – komponierte Mehrhythmigkeit. Arbeit der Syntax gegen die strophische Form [...]. Rutschen der Sprache unter der Sprache, Hebung des Unterliedes in den "Text". ».

37. — Felix Philipp Ingold, « Gedichte für alle! », 18/05/2017, <https://www.nzz.ch/feuilleton/lyrik-lesen-gedichte-fuer-alle-ld.1294317> (consulté le 01/03/2019).

38. — Roman Jakobson, *Langage enfantin et aphasie*, Paris, Flammarion, 1980, p. 15.

canon culturel commun. Ce jeu chez Draesner porte en lui les échos du romantisme, anglais notamment, et de la place qu'il a pu accorder à l'enfance dans sa poésie. On peut penser ainsi aux poèmes de Wordsworth, *The Idiot Boy*<sup>39</sup> ou à ses *Lucy poems*, où l'expérience du deuil sous-tend l'évocation du monde de l'enfance et dont on retrouve les traces ici.

Le poème *pangen* est ainsi d'abord à lire à haute voix<sup>40</sup>. Le dispositif est simple en apparence : les r ont été supprimés. Le sous-titre en guise de didascalie donne la clef de cet effacement : « elle » ne sait pas encore former les r. Les différences fondamentales entre le système phonique de l'enfant et celui de l'adulte ont été décrites en partant des mutations propres au langage enfantin, lorsqu'il ne maîtrise pas encore la consonne r, par Roman Jakobson<sup>41</sup>. Ulrike Draesner va bien au-delà du terreau biographique de ses poèmes, qu'elle ne cache cependant pas, puisque la plupart de ces poèmes d'enfance ont aussi été publiés sur la page internet d'une association pour l'adoption<sup>42</sup>. L'apprentissage de la langue se double de la rencontre avec une langue autre, l'allemand. Le poème *kunft* met en mot ce moment du passage d'une vie à l'autre, de l'arrivée dans une nouvelle langue et une nouvelle culture, comme métaphore, « mantel der trope » (17) : « der heim/ rasierte kahlgschorene schädel [...] des übergangs *made/ in elseworld* » (16). C'est de fait le redoublement des strates biographiques (l'enfant est aussi l'enfant intérieur), souligné par les poèmes de la cinquième section, qui permet l'éclosion de la poéticité.

Pourtant, il ne s'agit pas d'un poème à la première personne, mais bien, d'abord, d'une description qui plonge dans l'émerveillement de l'enfance en lui empruntant sa langue, son palais. Chaque r manquant force concrètement le lecteur à s'arrêter sur ces mots devenus étranges, à les re-ou déconstruire et à retrouver sa propre voix d'enfant. Avec la voix, c'est aussi l'ivresse de la découverte du monde qui s'offre au lecteur, accentuée encore par la course effrénée des vers qui ne connaissent ni majuscules, ni ponctuation (ou presque). Les sons se redoublent et s'entrechoquent, les allitérations s'enchaînent et explosent grâce au r absent (allitérations en d « die ada da de baum », « de hand da daußen », en b « bis es bicht ») et répondent aux assonances plus douces (« baune augen »).

Le poème se clôt, après de longs points de suspension, sur une parenthèse qui contient, en le dissimulant, tout l'être-au-monde

39. — Denis Bonnecase, « Wordsworth ou la “Romantic Agony” : la perte, la mort et l'écriture », in : Christian La Cassagnère, Adolphe Haberer (dir.), *Wordsworth ou l'autre voix*, Lyon, PUL, 2001, p. 18-20.

40. — Le poème, lu par l'autrice, peut être consulté en ligne sur <https://www.lyrikline.org/en/poems/pangen-sie-spicht-kein-r-1006> (consulté le 01/03/2019).

41. — R. Jakobson, *Langage enfantin et aphasie*, op. cit., p. 16.

42. — <https://www.efk-adoptionen.de/spenden-helfen/pers%C3%B6nlichkeiten/ulrike-draesner/> (consulté le 10/03/2019).

de l'enfance : « wie vasteckt sich/ was sie .....(ist) ». Le pronom possessif « mein » est ici un faux-semblant, ou, plus exactement, il exprime l'absolue identité du moi enfantin et du monde (fait de visages et de mots<sup>43</sup>) qui entoure, que devient l'enfant : « mein licht benn auf », emprunté à la chanson de la Saint-Martin *Laterne, Laterne*, fait place à une cascade de verbes d'expression et de perception qui s'accélère, « sie summt sie nickt scheidet sieht denkt », et mène vers l'affirmation de l'identité : « sie ist das stenlein ». Mais cette identité est celle de l'indétermination, de l'indistinction entre le moi et le monde, aussi « schwazweiß » que la pie : « und findet weda sich noch uns die günde sind ein matsch ». La boue originelle, gadoue, laisse la place aux fragments de poèmes, rendus visibles par les guillemets : « de mond de auch » appartient, tout comme le titre « pangen » et la question qui termine le vers « wo ist de wald ? », au poème de Matthias Claudius, *Abendlied*. Ulrike Draesner avait déjà cité ce poème, devenu berceuse, dans son roman *Vorliebe*. Son héroïne Harriet fredonnait cette première strophe pendant sa première journée en cure de désintoxication :

Sie hatte wenig Luft übrig, summt aber doch:  
 Der Mond ist aufgegangen,  
 die goldnen Sterne prangen  
 am Himmel hell und klar.  
 Der Wald steht schwarz und schweiget,  
 und aus den Wiesen steigt  
 der weiße Nebel wunderbar<sup>44</sup>.

Alors que le poème (tout comme le programme de désintoxication dans le roman) enjoint le lecteur à embrasser le monde présent et à renoncer au passé (à la cigarette), afin de vivre tels des enfants dans la félicité et l'instant, le poème fredonné relie Harriet à son passé (Peter), au passé collectif (le poème) et au monde qui l'entoure : la chanson surgit de sa contemplation des brumes blanches du parc. Chanson et narration se redoublent et plongent Harriet au cœur de cette fumée dont la cure doit pourtant l'éloigner. L'innocence du chant devient hymne ironique à ces autres « merveilleuses brumes blanches », devient contre-chant subversif. Ulrike Draesner n'est pas la première à jouer avec ce poème : en 1962, Peter Rühmkorf avait assorti sa parodie d'une introduction « Anleitung zum Widerspruch »<sup>45</sup>, qui

43. — Cette image est développée dans *ich wie du* (p. 13-14) ; cette fois le point de vue entre l'objet, le livre d'enfant *Cherche et trouve* (« Wimmelbuch »), devient une analogie : « voller menschen/ bin ich/ wie du. ».

44. — U. Draesner, *Vorliebe*, op. cit., p. 182-183.

45. — Peter Rühmkorf, *Kunststücke. Fünfzig Gedichte nebst einer Anleitung zum Widerspruch*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962.

d'une certaine façon est aussi le fil rouge de *pangen*. En effet, la contradiction s'opère à travers la question « wo ist de wald ? » ; elle répond au vers manquant et marque le pivot du poème. La question enfantine déconstruit le versant lugubre de la chanson et fait de la sombre forêt de mots une forêt réelle, où se cache tout un monde de l'invisible, de l'absence (« unsichtba », « vasteckt »), qui forme l'être-au-monde, circonscrit dans une parenthèse : « (ist) »<sup>46</sup>. Cette parenthèse est double : elle figure la cachette de l'être enfantin et poétique (« vasteckt »), son caractère secondaire, le sous-chant, de ce que l'on met entre parenthèses et que complète et commente la phrase, mais forme aussi, visuellement, une unité, un espace clos sur lui-même. La courbure de la parenthèse sur l'être « (ist) » renvoie, aussi, à la rotondité du mythe des êtres sphériques, narré par Aristophane dans le *Banquet* de Platon<sup>47</sup>. Ulrike Draesner avait déjà réactualisé ce mythe dans *Mitgift* à travers le corps androgyne d'Anita et l'associe métaphoriquement dans la première section de *SUBSONG* à l'indistinction entre l'enfant et le monde dans *reise des infans um die halbe erde als blühender ball* (12). La balle du titre peut par le jeu de la conjonction *als* renvoyer tant à l'enfant qu'à la terre ; d'emblée, la rotondité resplendissante relie l'enfant et le monde, qui ne font plus qu'un. Le poème, qui transcrit les impressions d'une promenade en forêt d'un enfant de trois ans, reprend l'hypotexte de *pangen* et propose un nouveau déplacement de sens à travers le découpage des vers :

im wald war alles eins  
 der weiße nebel aus wiesen  
 wunderbar ein kater der lebte nur  
 in der hand. (12)

À nouveau, la forêt est purgée de sa noirceur et ne restent que les « brumes blanches » et la douceur des allitérations en w qui concrétisent l'indistinction du premier vers ; « wunderbar » est cette fois associé au chat qui vit, comme Tom Pouce, dans le creux de la main. Le conte de fée de la toute-puissance de l'enfant naît d'un jeu de mots : dans *pangen*, la locution « auf der Hand liegen » (être évident) avait été transformée par la substitution du verbe *sitzen* au verbe *liegen*. Le sens figuré devenait concret, « wikklich sitzt auf de hand » (9), ce que renforce ce poème : « der lebte nur in der hand ». Cette fusion (paradisique, 16), ce moment de pré-conscience chez l'enfant, passe par les

46. — Roman Jakobson insiste sur la valeur des « verbes-substantifs », ou « pronominaux », comme le verbe être, dans « Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie » [1968], in : *id.*, *Huit questions de poésie*, *op. cit.*, p. 103.

47. — Platon, *Le Banquet*, 191a, Paris, Garnier-Flammarion, p. 116. Ce topos repris par la poésie pétrarquiste nourrit aussi la quatrième section, p. 137.

stades de l'adaptation sociale – *rohling (schulbeginn)* (19) – pour ouvrir dans les sections suivantes sur les différentes étapes de la séparation.

### *Sous-chants d'expériences*

Les poèmes « expérimentaux » (où l'expérience se considère au pluriel) sont ainsi autant de poèmes « en construction », en devenir, qui rejouent toutes les possibilités de la recombinaison et de la venue au langage de l'existant. Le cheminement ne se fait cependant pas dans un seul sens ; tout comme chaque mot d'un poème irradie ceux qui l'entourent, chaque poème permet de repenser, de compléter les poèmes qui l'entourent. L'autrice guide le lecteur par des indices visuels. La deuxième section, empruntée, tout comme la première, au vocabulaire de l'entraînement sportif, *vokabeldehner (weitsingen)*, propose, en soulignant un terme dans chaque poème, une lecture double. La dualité, – Anne Ertel parle de la « poétique de l'ambiguïté » chez Ulrike Draesner<sup>48</sup> –, redouble la thématique d'ensemble de cette section, celle de la duplicité amoureuse et de la séparation.

*taumel der trennung* (28) occupe une place à part parmi les dix-neuf poèmes de la section. On n'y trouve pas un seul mot souligné mais une suite de quatre fois cinq mots qui forment une phrase subliminale au cœur du poème, un chant mineur qui devient « dominante »<sup>49</sup>. Les soulignements dessinent une vrille qui est celle du vertige indiqué dans le titre, – *taumel* est le vertige de la vrille, mais aussi le vertige du mensonge<sup>50</sup> –, et proposent un sous-chant qui vient s'inscrire dans les vers, comme le ferait un acrostiche ou un texte à double hélice, pour reprendre un terme architectural ou génétique. Le chant principal est celui d'une séparation et d'une aliénation, d'un « je » dont la vie ne semble tourner qu'autour d'un « tu » (« um dich »)<sup>51</sup>, tout en s'en éloi-

48. — Anne Ertel, « Zur Poetik Ulrike Draesners », *Text + Kritik* 201/2014, p. 19-26, ici p. 20-21.

49. — Roman Jakobson, « Dominante », in : *Id.*, *Huit questions de poétique*, op. cit., p. 77 : « La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. [...] De ce point de vue, une œuvre poétique ne saurait se définir comme une œuvre qui remplirait exclusivement une fonction esthétique, ni non plus comme une œuvre qui remplirait une fonction esthétique parallèlement à d'autres fonctions ; l'œuvre poétique doit en réalité se définir comme un message verbal dans lequel la fonction esthétique est la dominante. »

50. — Ulrike Draesner explique « taumel », cependant dans un tout autre contexte : « Frau Bachmann und der Schwindel im Erzählen », in : *Schöne Frauen lesen*, op. cit., p. 147 : « Schwindel und Wahrheit werden in der Drehung eins. » Le déraillement (« durchdrehen ») devient le noyau de la modernité de Bachmann : la vérité proclamée par la voix narrative est sans cesse contredite par la figure auctoriale, p. 153 : « Der Plan misslingt, etwas "dreht" durch. »

51. — Des indices quant au dédoublement spéculaire entre « je » et « tu » sont

gnant. Ne restent, dans le soulignement auctorial, que la douleur du moi lyrique dans ces cinq monosyllabes recombinaison et reliées par l'allitération en d- et -ch et la suite des cinq voyelles ieau/ aioue/ eiaou/ aueoi : « ich dreh da noch durch/ da ich noch durch dreh/ dreh ich da noch durch/ da durch dreh noch ich » (28). Mais ce qui d'abord souligne la rage et la douleur s'inscrit dans une contrainte stricte, où la vrille respecte un ordre et mène du premier « je » au dernier « je », de la folie (« ich dreh da noch durch ») à la reconstruction et manifestation de soi (« da durch dreh noch ich »), de l'insensé qui finalement donne tout son sens au poème et au moi lyrique. Le sous-chant et le chant principal se rejoignent dans cette dernière vrille : « als drehte mich/ um dich noch immer munter/ ich und schaute nie an dir/ vorbei » (28). Le sous-chant devient alors contre-chant, renforcé par les nombreux jeux intermédiaires émaillés au fil de cette section : la reproduction, sexuelle (*palmsontag*, 30), numérique (*melancholia, duppelsub*, 39), artisanale (*paar auf tasse, chinabone/ handkoloriert*, 33 ; *zeigen/lesen*, 46-47) ou encore celle de la traduction (*übersetzung*, 48) se superposent à la séparation amoureuse, la séparation ontologique entre le moi et le monde.

L'exception de ce poème met en évidence le jeu des soulignements dans le reste de la section. Le soulignement, indice visuel, rend ainsi la recombinaison linguistique visible et signale, doublement, la présence de la fonction auctoriale (« c'est moi qui souligne ») qui est fonction poétique<sup>52</sup> : ainsi, la plupart des termes sont des néologismes, créés par une réaccentuation (« *bühlen* », 25), un déplacement consonantique (« *gefpoppt* », 35 ; « *tieltliebe, trieltriebe* », 45), et une association ou imbrication, étonnante, de termes (« *chimärenglut* », 27 ; « *sonnenfutterschein* », 43 ; « *zerhochtungsfest* », 53<sup>53</sup>), qui met au jour l'implicite ou, au contraire, détruit le sens. Le soulignement rend donc visible le travail poétique sur la langue et propose un fil qui mène de poème en poème. Des échos se font jour à travers des préfixes (« *erhämmern* », 32 ; « *ermuter* », 34 ; « *ergebenschut* », 29-30) ou un même champ sémantique, celui de l'ardeur (*sonne, glut, triebe, bühlen/ buhlen*), associé au

---

donnés dans l'essai autobiographique « Ein neuer Spiegel », in : Ulrike Draesner, *Eine Frau wird älter*, München, Penguin, 2018, p. 7-10, ainsi que dans l'essai sur le poème *Das Spiegelbild* de Droste-Hülshoff, dont les vers transparaissent ici : « 'was den Mund umspielt, so lind'. Annette von Droste-Hülshoff und das Schleichen der Spione », in : *Schöne Frauen lesen*, op. cit., p. 27-39.

52. — Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? » [1933-34], in : *Id.*, *Huit questions de poétique*, op. cit., p. 31-49, ici p. 46 : « Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. »

53. — *schöneweide, schöneweide* (52-56) peut être consulté en ligne sur <https://www.lyrikline.org/en/poems/schoeneweide-schoeneweide-1001> (consulté le 01/03/2019).

mensonge : « gefpoppt » imbrique résultat (mystifier : *foppen*) et moyen (*poppen* : avoir un rapport sexuel) en un même mot par le jeu des assonances. La douleur de la séparation et de la trahison traverse l'ensemble des poèmes de cette partie, qui tous gardent, grâce à la fraîcheur du regard enfantin, une légèreté dont les derniers vers de *schöneweide*, *schöneweide* donnent la clef :

zieht das kind an der gardine  
 (pferdewagen, ehe  
 dem) lacht und zieht  
 den mund mir weit den  
 trauermund mir ab (56)

L'enfant tire (an etw. ziehen) sur les rideaux, puis, par son rire, étire (etw. ziehen) la bouche et retire (etw. abziehen) au moi lyrique son masque mélancolique. Dans le fil linguistique des préfixes qui jouent sur le déplacement de sens, la séparation fait place à la réparation et à l'envol. Le poème termine par la promesse du « fähr » qui annonce aussi la section des chants d'oiseaux : *lippkarü ! lippkarü ! (brchnsprch)*.

### ***What is « what is poetry » ?***

À ces sous-chants de l'innocence et de l'expérience répondent, en guise de synthèse, les trois derniers poèmes de la section six : *sub-sub* « *p* » (*what is poetry*). La recombinaison linguistique reprend les multiples pistes ouvertes dans les parties précédentes : les déplacements de sens et de son, « palm/ palme » (217), « mir/ me » (219), « palmtouch/ palmtuch » (221) et « brach/ branch » (« brach my branch in the sky », 219), démultiplient les déplacements de perspective entre la faune, la flore, l'inanimé et l'humanité (« süßgrasfrosch », « orang-utan », « palme », « palmtuch », « wir », 217), entre intérieur et extérieur, entre les langues, qui sont autant de possibilités du moi : « i/ch/ hätte das nie/ auf deutsch so erlebt » (220). Aux chants doubles, proches des contraintes oulipiennes du *Deunglitsch*, succède en point d'orgue le poème qui donne son nom à la section. Le titre, en anglais, est à la fois simple et compliqué : *what is poetry ?* (223-224<sup>54</sup>) provoque chez le lecteur un horizon d'attente, la définition de la poésie<sup>55</sup>, que le texte se refuse apparemment à satisfaire. Il se compose de deux strophes, une longue de trente-trois vers et un distique en guise de chute, ou d'écho. Cette structure se double d'une autre rupture, visible à l'œil nu, qui scinde cette première strophe en deux parties : la première

54. — Le poème, lu par l'auteurice, peut être consulté en ligne sur <https://www.lyrikline.org/en/poems/what-poetry-11530> (consulté le 01/03/2019).

55. — L'article de R. Jakobson « Qu'est-ce que la poésie », *op.cit.*, et sa définition de la poéticité peuvent servir de fil rouge.

de vingt-deux vers se présente comme un bloc compact, une longue cascade d'actions du quotidien, proche de la prose, qui se resserre pour se verser dans la seconde partie, constituée de onze vers décalés. Le jeu des alinéas donne à cette dernière partie légèreté et structure. On serait alors tenté de lire ce poème comme l'illustration du cheminement vers l'art, vers l'identité et la forme. Mais tentons d'y voir plus clair.

La première partie déverse une avalanche de verbes à l'infinitif (que l'on doit donc lire comme autant de règles, d'injonctions) sur un moi lyrique absent, ou plus exactement réduit au seul pronom réfléchi de la troisième personne du singulier (« sich »), puis de la deuxième personne, circonscrite cependant au titre d'un jeu de société « mensch ärgere dich nicht » qui est ici à prendre au sens propre et figuré. Le « moi lyrique » absent, d'abord soumis à ce catalogue, humoristique, d'obligations concrètes qui toutes renvoient au domaine du corps, de la salissure, de la plaie et de l'abjection (« rotz », « geschürftes knie », « schamhaare », « klodeckel »), exprime ici l'aliénation de la femme/ mère par les tâches ménagères, le registre du bas-ventre et la répétition du même<sup>56</sup>. La fuite, dans la salle de bain (« endlich im bad tür von innen abschließen »), dans ses rêves/ pensées (« an die erziehung des mannes/ denken »), dans les stéréotypes forgés par la société médiatique (« multi-tasking bewundern/ und verachten als multi-tasking verhören »), ramène vers soi, comme un autre, dans le reflet que propose ici le poème en redoublant le « soi » par un « même » : « für sekunden die spiegelung/ sehen : sich selbst ».

À cette première partie, inscrite dans le quotidien, dans des structures sociales et genrées absolument identifiables (« familie », « mannes », « mutti »), répond une seconde partie, où le regard sur soi devient le surgissement de l'altérité : « du ». Les frontières, des corps, du temps, des identités, se dissolvent : « halbdämmrig », l'indistinction introduit cet autre enfantin, ce corps, qui mène à la distinction : « von dir/ unterschieden ». L'altérité n'est donc pas le chemin vers l'oubli de soi, mais bien celui de la constitution de soi : l'autre, dans le miroir, est cette troisième « part du gâteau », cette part que nous ne savons pas ne pas savoir, qui nous échappe, mais qui en sait plus sur nous que nous ne voulons l'admettre<sup>57</sup>. Cette « part du gâteau » est celle qui s'adresse à nous à la fin du poème, à travers notre corps<sup>58</sup>, c'est le poème lui-même qui s'exprime :

56. — Un renvoi ironique à cette « poésie des travaux ménagers » se trouve chez Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1949, p. 261 : « On a hautement vanté la poésie des travaux ménagers. Il est vrai qu'ils mettent la femme aux prises avec la matière, et qu'elle réalise avec les objets une intimité qui est dévoilement d'être et qui par conséquent l'enrichit. ». Ulrike Draesner raconte volontiers que ce poème est né de la collusion entre sa vie de famille et une commande professionnelle.

57. — Le poème *von grammatik* contenait déjà une variation de ce vers : « was altes weiß/ von dir », in : Ulrike Draesner, *kugelblitz. Gedichte*, München, Luchterhand, 2005.

58. — Cette inscription de l'identité dans le corps est aussi au cœur du poème



« weiß mehr über dich als dir recht/ sein kann es sagt : ich liebe/ dich tiefer als einen wald ». Le déplacement par l'imbrication de deux expressions, l'une concrète, l'autre figurée, est ensuite répété, intensifié par la fin du poème. « Cela » parle : « es sagt : dunkel ist das innere des mundes/ und alles was denkt. » À moitié sombre (« halbdämmrig »), puis sombre (« dunkel »), le poème proclame son hermétisme (« dunkel » renvoie à la cavité de la bouche, comme concrétisation de la métaphore orphique dans le poème d'Ingeborg Bachmann *Dunkles zu sagen*, 1952<sup>59</sup> : « alles was denkt ») sans pour autant renier son substrat concret, corporel, cette vie du corps qui était au cœur de la première partie<sup>60</sup>.

Cette interprétation se double d'un dialogue ironique si l'on considère la célèbre *Ballade des äußeren Lebens* (1894) de Hugo von Hofmannsthal<sup>61</sup>, dont on retrouve des échos tout au long du poème. Toutefois ces fragments du passé sont ici devenus des déchets : l'étang (« Teiche ») est devenu un cloaque (« tümpel »), l'oiseau mort, métaphore de la vanité chez Hofmannsthal (« Und süße Früchte werden aus den herben/ und fallen nachts wie tote Vögel nieder/ und liegen wenig Tage und verderben. ») est désormais un cadavre très concret qu'il faut ici éliminer : « toten vogel/ vom fensterbrett schippen sich nicht ekeln ihn/ in den garten bringen ». Mais cette tâche rébarbative mène pourtant dans le jardin, et à travers lui vers l'art. Ainsi, aux premiers vers de Hofmannsthal, « Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen./ die von nichts wissen », Ulrike Draesner oppose : « weiß es mehr über dich als dir recht/ sein kann. ».

Le cheminement du poème est alors celui de la poésie. Mais il ne s'agit pas d'opposer la première et la seconde partie, de poser la poésie des choses et du corps contre celle, pure, des mots et des idées, mais de faire du poème une chambre d'échos entre les différentes strates sédimentées de l'être, faites de roches, de poésies passées et de temps<sup>62</sup>.

---

mémoriel aux métaphores benjaminienes sur la toute-puissance du père, *sub aus berg am lain* (190) : « ich bin hier/ in dem körper von damals mit blitzen/ der erinnerung/ aus zellen, die, als hätten sie seelen/ eine jede für sich ».

59. — Ulrike Draesner, dans son article « Frau Bachmann und der Schwindel im Erzählen », *op. cit.*, p. 133-155, réfléchit à la construction de « l'auctorialité » dans les textes de Bachmann, ainsi qu'à la place de la lectrice dans la recontextualisation de cette œuvre : « Und der Absonderung einer Figur, die Fiktion wird, obwohl und während man sie lebt. », p. 149.

60. — On retrouve ici, sous forme de poème, la définition que donne Ulrike Draesner de la poésie comme mouvement vers l'altérité radicale : « Das Selbst wird zugunsten dieses Anderen zurückgestellt, in Bewegung gesetzt auf dieses Andere hin, und alles muss dabei sein : Erfahrung, Gefühl, Imagination, Empathie, Wissensdurst, Wissenssuche, Denken. », in : U. Draesner, J. Wagner, « Über Stockung und Stein... », *op. cit.* p. 11.

61. — Hugo von Hofmannsthal, « Ballade des äußeren Lebens », in : *Id., Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Gedichte, Dramen I*, Bd.1, Frankfurt a. M., Fischer, 1979, p. 23.

62. — *Ibid.*, p. 9 : « Gedichte als Stimmen in einem verlassenen, von Menschen (über-) benutzten Raum, Gedichte als Echos zwischen Mauer, Fels und anderen Gedichten. ».