

Université Marc Bloch - Strasbourg 2

Études germaniques

Doctorat nouveau régime

Marion ZIMMERMANN-BOLZER

L'œuvre poétique
de Walter Helmut
Fritz

Thèse dirigée par Maryse Staiber,

Professeur des Universités

Remerciements

D'emblée, je tiens à remercier Madame le Professeur Maryse Staiber d'avoir accepté la direction de cette recherche et de m'avoir accompagnée tout au long de ces années, permettant ainsi l'aboutissement de cette thèse. J'adresse aussi toute ma gratitude à Monsieur Walter Helmut Fritz, nos rencontres et entretiens ayant grandement soutenu et fait progresser mes analyses.

Par ailleurs, tous mes remerciements à la Deutsche Schillergesellschaft (Marbach/Neckar) qui a encouragé ce travail par une bourse de recherche d'un mois (Marbachstipendium). Je remercie en particulier Madame Jutta Bendt qui m'a suivie dans mes recherches au Deutsches Literaturarchiv (Marbach/Neckar) et toute son équipe. Je tiens également à saluer Friedhelm Kemp, Bernhard Nellessen, Uwe Pörksen et Ludwig Steinherr avec qui j'ai pu mener des échanges éclairants.

Enfin, un grand merci à mes proches, famille et amis, pour leurs précieux conseils et remarques, leur patience, leur écoute et leurs efforts de relecture, notamment Laurent et Manon Bolzer, Claude et Marie-Danièle Bolzer, Laurence Creton, Natacha Hermann, Heinz-Josef et Elisabeth Zimmermann.

Liste des abréviations

GG I : Gesammelte Gedichte (Band 1)

GG II : Gesammelte Gedichte (Band 2)

AS : Achtsam sein

BZ : Bild und Zeichen

VJ : Veränderte Jahre

Zwb : Zwischenbemerkungen

ZdU : Die Zuverlässigkeit der Unruhe

BemG : Bemerkungen zu einer Gegend

AdN : Aus der Nähe

SÜ : Schwierige Überfahrt

Se : Sehnsucht

WA : Wunschtraum Alptraum

WdF : Werkzeuge der Freiheit

CT : Cornelias Traum und andere Aufzeichnungen

IeIs : Immer einfacher Immer schwieriger

ZdS : Zeit des Sehens

Schl : Die Schlüssel sind vertauscht

OF : Das offene Fenster

ZiL : Zugelassen im Leben

WeG : Was einmal im Geist gelebt hat

Unt : Unterwegs

MZ : Maskenzug

GesGe : Karl Krolow, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 1-4, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975-1997.

PR : Alain Bosquet, Walter Helmut Fritz, *Percer un roc et autres poèmes*. Editions de la différence, Paris 1990.

CM : Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, traduit de l'allemand par Adrien Finck, Maryse Staiber, Claude Vigée. Présentation de Maryse Staiber. Avant-propos de l'auteur. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon 2004.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	3
LISTE DES ABREVIATIONS	5
TABLE DES MATIERES	7
I. INTRODUCTION	11
I.1 REFLEXIONS SUR LE STATUT DE L'ŒUVRE POETIQUE DE W. H. FRITZ .	11
I.2 SOUS LE SIGNE D'UNE APPROCHE SYNTHETIQUE.....	31
II. ETUDE DES TEXTES.....	43
II.1 POUR UNE POESIE DU SENSIBLE ET DU VIVANT.....	43
II.1.1 La poésie de la nature	43
II.1.1.1 <i>Le poème de la nature après 1945 : aspects d'un genre</i>	45
II.1.1.2 <i>Walter Helmut Fritz, poète de la nature</i>	48
II.1.2. Vers une dimension symbolique de la nature.....	73
II.1.2.1 <i>La spécificité des éléments naturels porteurs de symbolismes forts : l'eau et la roche</i>	74
II.1.2.1.1 Le symbolisme de l'eau.....	75
II.1.2.1.2 Le symbolisme du souvenir : l'eau et la roche	78
II.1.2.2 <i>Les éléments naturels et leur emploi multifonctionnel</i>	90
II.1.2.3 <i>Le symbolisme de la neige</i>	98

II.2 UNE POESIE DE L'ALTERITE.....	109
II.2.1 Le poème et l'autre	109
II.2.1.1 <i>Celan et Mandelstam : le poème, un dialogue</i>	110
II.2.1.2 ... <i>comme une bouteille à la mer : Walter Helmut Fritz et l'autre</i>	112
II.2.1.3 <i>L'autre et le « tout autre »</i>	120
II.2.2 Les poèmes d'amour	129
II.2.2.1 <i>L'amour exalté</i>	131
II.2.2.2 <i>Le symbolisme de la lumière</i>	140
II.2.2.3 <i>Apaisement et sécurité</i>	146
II.2.2.4 <i>La peur de la fin</i>	168
II.2.2.5 <i>L'inspiration par l'être aimé</i>	176
II.2.2.6 <i>Un échange fructueux</i>	186
II.3 L'ŒUVRE POETIQUE DE WALTER HELMUT FRITZ ET SES FILIATIONS	191
II.3.1 De l'intérêt à la filiation	191
II.3.1.1 <i>Walter Helmut Fritz et Karl Krolow : une filiation de première heure</i>	194
II.3.1.2 <i>Walter Helmut Fritz et Hans-Jürgen Heise, Annemarie Zornack et Heinz Piontek : affinités électives dans la différence</i>	211
II.3.2 ... dans la succession de Walter Helmut Fritz.....	230
II.3.3 Walter Helmut Fritz, le poète portraitiste.....	244
II.3.3.1 <i>Portraits d'écrivains et de poètes</i>	245
II.3.3.2 <i>Walter Helmut Fritz, les peintres et la peinture</i>	268
II.4 LE POETE-TRADUCTEUR.....	285
II.4.1 Dans l'atelier du traducteur	285
II.4.1.1 <i>Ancrages théoriques de la traduction poétique</i>	287
II.4.1.2 <i>Le désir de traduire chez Walter Helmut Fritz</i>	291
II.4.2 Afin qu'écrire devienne échange.....	294
II.4.2.1 <i>Vers l'universalité du langage poétique</i>	295
II.4.2.1.1 <i>Walter Helmut Fritz et la lecture des littératures étrangères</i>	295
II.4.2.1.2 <i>Le concept d'un langage poétique mondial</i>	306
II.4.2.2 <i>De la lecture à la traduction : un défi</i>	309
II.4.2.3 <i>Correspondances françaises</i>	312
II.4.2.3.1 <i>Jean Follain : plus qu'une affinité</i>	312
II.4.2.3.2 <i>Parentés et filiations : traductions de René Ménard, Alain Bosquet, Philippe Jaccottet et Claude Vigée</i>	326
II.4.2.4 <i>Statut de l'activité traductrice au sein de l'œuvre de W. H. Fritz</i>	356
II.4.3 Les traductions des poèmes de Walter Helmut Fritz	358
II.4.3.1 <i>Les traducteurs</i>	359
II.4.3.2 <i>La démarche traductive</i>	361

II.5 POESIE, PROSE : CORRESPONDANCES.....	381
II.5.1 Aspects de définition du poème en prose.....	381
II.5.2 Echos entre poésie et prose dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz.....	396
II.5.2.1 <i>Le poète prosateur</i>	396
II.5.2.1.1 L'avènement d'une forme autre	396
II.5.2.1.2 Mise en place d'un nouveau style – les procédés de l'intensification..	404
II.5.2.1.2.1 La valorisation de la ponctuation dans le poème en prose.....	404
II.5.2.1.2.2 L'élément du rythme et le poème en prose	412
II.5.2.1.2.3 La notion d'intensité	419
II.5.2.1.2.4 L'immédiateté de l'image poétique.....	427
II.5.2.1.3 Correspondances thématiques entre la poésie en prose et la poésie en vers	437
II.5.2.2 <i>Choix d'une forme, choix d'une voix</i>	451
II.5.2.2.1 Le poème en prose et la réflexion.....	452
II.5.2.2.2 La dimension métapoétique de la poésie en prose.....	457
II.5.2.3 <i>Une voix tout en nuances</i>	464
II.6 UNE PHILOSOPHIE DE LA VIE.....	471
II.6.1 L'écriture et le désir de vie.....	471
II.6.1.1 <i>Ecrire pour vivre</i>	471
II.6.1.2 <i>Ecrire la vie</i>	475
II.6.2 Devenir et périr : le cycle de la vie	480
II.6.2.1 <i>Une poétique du temps et du souvenir</i>	481
II.6.2.1.1 Le temps : un événement relatif.....	481
II.6.2.1.2 La mise en perspective des âges de la vie	487
II.6.2.2 <i>L'apparence cyclique de la vie</i>	495
II.6.2.3 <i>Les choix de vie</i>	506
II.6.3 La perception, le sensible et la quête de l'essence.....	514
II.6.3.1 <i>Une poétique du regard</i>	514
II.6.3.1.1 Le concept mimétique du regard.....	515
II.6.3.1.2 Les je(ux) du regard	521
II.6.3.1.3 L'appréciation des sens	524
II.6.3.1.3.1 Les voies de la perception.....	525
II.6.3.1.3.2 La perception : attitude spécifique, limites, portée	538
II.6.3.2 <i>Une poétique du mot et le nouveau langage poétique</i>	558
II.6.3.2.1 Une réflexion constante sur la langue et le langage poétique.....	558
II.6.3.2.2 Une nouvelle portée des mots.....	571
III. CONCLUSION.....	579
III.1 SUR LE CHEMIN DE LA CONFIANCE.....	579
III.2 UN RENOUVEAU POUR LA FONCTION POETIQUE : LA CONVERGENCE ENTRE ESTHETIQUE ET ETHIQUE DE LA POESIE.....	587

I. Introduction

I.1 Réflexions sur le statut de l'œuvre poétique de W. H. Fritz

Né dans le pays de Bade, Walter Helmut Fritz fait aujourd'hui partie des voix majeures de la poésie allemande d'après 1945.¹ Avant de commencer l'étude de cette œuvre poétique d'envergure, nous allons situer ce lyrisme dans le contexte de la poésie allemande de l'après-guerre et dresser l'état actuel de la recherche. Ainsi, nous pourrions circonscrire les thèmes qui semblent porter cette création et cerner son intuition fondatrice. De plus, nous expliciterons les méthodes et approches retenues pour mener à bien notre projet. Il s'agit de dégager les grandes étapes de cette œuvre, d'en cerner le cheminement singulier et originel, tout en l'inscrivant dans un contexte de filiations plus vaste. Par conséquent, nous privilégierons le retour au texte, tout en intégrant une démarche comparative ce qui permettra de mieux tenir compte du réseau d'influences dans lequel se place cette œuvre. Notre projet nécessite donc de combiner différentes approches, notamment la lecture thématique dans la suite de Jean-Pierre Richard et l'apport de la littérature comparée. Ainsi, nous tenterons de répondre aux nombreuses interrogations suscitées par cette œuvre qui constitueront le fil conducteur de notre recherche.

Avec la publication de son premier recueil *Achtsam sein* (1956), Walter Helmut Fritz s'inscrit dans la succession de Karl Krolow qui peut être considéré comme l'un des ses pères spirituels. Toutefois, le cheminement du poète se fait bientôt plus personnel, tout en puisant dans certains courants de la poésie allemande de l'après-guerre. Notons que les critiques rapprochent d'emblée le lyrisme de Walter Helmut Fritz de la nouvelle poésie de la nature sous l'égide d'Oskar Loerke et de Wilhelm Lehmann. Ce mouvement peut être compris comme l'une des réponses possibles à la détresse langagière d'une littérature en recherche de repères.

Als Antwort auf den in der Dichtung der Moderne so zentralen Sprachzweifel, in dem sich nicht zuletzt die Entfremdung des

¹ Walter Helmut Fritz naît le 26 août 1929 à Karlsruhe. Il grandit à Walprechtsweier en Forêt Noire et à Rastatt. Depuis 1940, il vit à Karlsruhe.

Menschen von seiner Umwelt und seine Selbstentfremdung ausdrückt, trat die Sprachmagie an die Stelle eines unreflektierten Einverständnisses des Dichters mit der Sprache: als dialektischer Umschlag der Sprachnot in eine neue, mystisch grundierte Sprachgläubigkeit. Der Dichter glaubte, Sprache und Wirklichkeit noch einmal miteinander versöhnen zu können.²

Néanmoins, c'est au sein même de ce mouvement que se développe un style plus laconique en réaction à des tendances qui se retranchent du monde et idéalisent la réalité.³ Notamment Günter Eich et Karl Krolow qui appartiennent, pendant un temps, à ce courant, promeuvent cette nouvelle sobriété.

En même temps, cette évolution montre que la raison profonde qui anime l'ensemble des stratégies poétiques après la Deuxième Guerre mondiale est toujours la question du sens. C'est pourquoi, chez des poètes comme Paul Celan, Nelly Sachs ou encore Ingeborg Bachmann, ces interrogations aboutissent à des tendances plus hermétiques qui rappellent des questionnements du lyrisme allemand depuis le tournant du siècle. Ainsi le scepticisme perceptif et langagier se retrouve-t-il déjà dans la *Lettre du Lord Chandos* (1901) d'Hugo von Hofmannsthal dont les idées sont, par la suite, reprises et développées notamment par Rainer Maria Rilke. Après 1945, ces textes posent aussi la question de la mémoire des événements de la Deuxième Guerre mondiale et réfléchissent sur la possibilité d'une continuité poétique après un tel désastre.⁴ Les formes d'expression plus complexes et des images de plus en plus cryptées en sont la conséquence. Ces poèmes accusent alors une forte tendance à l'hermétisme.

Il convient de se demander dans quelle mesure l'œuvre de Walter Helmut Fritz évolue sous le signe de ces traditions et en quoi elle s'en démarque. Soulignons que sa poésie continue avant tout à s'inscrire en faux contre la phrase-programme de Theodor W. Adorno qui disait que c'est un acte de barbarie que d'écrire un poème après

² Otto Knörrich, *Bundesrepublik Deutschland*. Dans : Walter Hinderer (éd.), *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zweite, erweiterte Auflage. Königshausen&Neumann, Würzburg 2001, p. 559. Rappelons que la nouvelle poésie de la nature se développe en parallèle à la littérature dite de « l'heure zéro ». Tous les courants de l'après 1945 s'interrogent sur la possibilité d'une continuité à une époque où tout langage paraît compromis.

³ Cf. Otto Knörrich, *Bundesrepublik Deutschland*, *op. cit.*, p. 559: « Die Sprachmagie verkapselt sich in die Hieroglyphik eines lyrischen Sprechens, das einerseits immer spröder und lakonischer, andererseits immer dichter in seinen konnotativen Bezügen und in seinem Anspielungs- und Verweisungspotential wird. »

⁴ C'est ce questionnement qui aboutit également à un certain nombre de poèmes du deuil comme *Todesfuge* (Paul Celan), *Chor der Geretteten* (Nelly Sachs), *Terzinen* (Stephan Hermlin) ou *Die Erde bebte noch* (Wolfgang Bächler) pour ne mentionner que ces quelques exemples.

Auschwitz.⁵ Avec un désir ardu d'impulser un renouveau, Walter Helmut Fritz s'efforce de relever ce défi par une poésie dense et intime, qui évolue aux confins du silence. Il convient alors de s'interroger sur la place de l'histoire dans ce lyrisme. De même, il semble que la responsabilité de l'écrivain et de l'intellectuel se situe ailleurs que dans l'engagement politique défendu notamment par les écrivains du groupe 47⁶. En effet, les poèmes de Walter Helmut Fritz ne visent ni la description de la réalité après la Seconde Guerre mondiale ni l'évocation directe de la Shoah. Force est de constater que les sujets – la nature, l'amour, la marche du temps, la perception – se réclament plutôt d'une continuité de la littérature d'avant la guerre.

Ajoutons que dès les années cinquante, la poésie allemande est marquée par la diversité des mouvements et des courants. Par conséquent, l'hermétisme évolue en parallèle à la poésie politique et au poème expérimental.⁷ On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que le lien qui s'établit entre Walter Helmut Fritz et les poètes du courant hermétique, comme notamment Paul Celan, ressort plutôt d'une attitude perceptive similaire. Pour

⁵ Cf. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Bruck-Morss und Klaus Schulz, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970-1986, Bd. 10/1 Kulturkritik und Gesellschaft I, p. 30 : « Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. »

⁶ Nommons ici quelques membres de ce mouvement hétéroclite : Hans Werner Richter, Alfred Andersch, Günter Grass, Johannes Bobrowski, Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Karl Krolow, Hans Magnus Enzensberger, Walter Höllerer, Peter Rühmkorf et Wolfgang Iser. Cf. Friedrich G. Hoffmann, Herbert Rösch, *Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur*. Eine geschichtliche Darstellung. Cornelsen, Frankfurt/Main 1984, p. 359 s. et Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 1979, p. 321.

⁷ Cf. Harald Hartung, *Nachwort*. Dans : Harald Hartung (éd.), *Jahrhundertgedächtnis. Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert*, Reclam, Stuttgart 1998, p. 441 : « Die Poesie entwickelt sich in Verästelungen, in Nuancen. Ihre Fülle liegt in der Vielfalt des Individuellen, in der Ausdifferenzierung der Themen und der Töne. » Heinz Ludwig Arnold, *Vorwort*. Dans : Heinz Ludwig Arnold (éd.), *Die deutsche Literatur seit 1945. Flatterzungen 1996-1999*, Deutscher Taschenbuchverlag, München 2000, p. 12, Charlotte Melin (éd.), *German Poetry in transition 1945-1990*, University Press of New England, Hannover und London, 1999, p. 20 ou Heinz Piontek, *Vorwort des Herausgebers*. Dans : Heinz Piontek (éd.), *Deutsche Gedichte seit 1960, Eine Anthologie von Heinz Piontek*, Reclam, Stuttgart 1972, p. 15 : « Die deutsche Lyrik seit 1960 ist pluralistisch wie die Gesellschaftsordnung hierzulande. » Ce pluralisme produit en même temps des interférences entre les divers mouvements. Ainsi certains acquis peuvent-ils être transférés et s'intégrer dans d'autres projets. Ceci vaut en particulier pour la réflexion sur le statut des genres : prose et lyrisme tendent à se confondre de plus en plus. Cf. Heinz Piontek, *Vorwort des Herausgebers, op. cit.*, p. 15 : « [...] in einem Punkt herrscht bei allen Autoren Einigkeit: ohne Prosa keine Poesie. Ihre Konfrontation erst ermöglicht das neue Gedicht. » De la même manière, on peut expliquer l'intérêt pour les techniques du montage issues de la littérature expérimentale qui deviennent la signature de l'avant-garde au début des années 80. Cf. Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 1998, p. 172 s.. Pour plus d'informations sur le courant de la poésie concrète et du groupe de Vienne autour de Helmut Heissenbüttel, Egon Gombringer et Franz Mon, cf. Friedrich G. Hoffmann, Herbert Rösch, *Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur. Op. cit.*, p. 398 ss..

Paul Celan, ses poèmes étaient en effet le résultat d'une forme spécifique d'attention vigilante, de perception du monde.⁸

Notons cependant que Walter Helmut Fritz opte pour une écriture diamétralement opposée à l'hermétisme : tout en se réclamant d'un certain scepticisme langagier qui se traduit en particulier dans le style laconique de ses poèmes, le poète reste intimement attaché au sens. Aussi son lyrisme s'inspire-t-il d'une part, de certains poèmes de Günter Eich⁹, et d'autre part, de l'œuvre tardive de Bertolt Brecht dont il faut souligner l'influence stylistique déterminante pour l'évolution poétique ultérieure. En effet, le laconisme de Brecht permet, contrairement aux tendances hermétiques, une ouverture du poème car, en s'approchant de l'épigramme, la réduction stylistique y crée une représentation dense et précise de la réalité, capable de déclencher une réflexion chez le lecteur :

Zunächst schlug jedoch die Stunde des Brechtschen Lakonismus. Er unterschied sich vom hermetischen Lakonismus außer durch seine >Offenheit< grundsätzlich durch seine didaktische Zielsetzung. Wenn er sich der Ausspartechnik bedient, hat dies den Zweck, Anstöße für Denkprozesse beim Rezipienten zu vermitteln. Die gedankliche Prägnanz und Zuspitzung, die er ermöglicht, ist geeignet, Wirklichkeit pointiert vorzuzeigen, gesellschaftliche Widersprüche blitzartig zu erhellen.¹⁰

De fait, un changement de paradigme s'opère par la suite donnant naissance au mouvement de la nouvelle subjectivité : on réclame la démocratisation de la poésie, sa plus grande accessibilité et lui confère une fonction communicative.¹¹ Ceci va de pair avec une nouvelle relation du lyrisme à la tradition : il s'agit d'un processus de libération qui permet de se réappropriier la tradition sans en être dépendant.¹²

⁸ Cf. Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945*, op. cit., p. 65 : « Paul Celan beschreibt seine Gedichte als das Ergebnis einer besonderen Form von Konzentration, des Sich-Einlassens auf die Welt, das er mit einem Zitat des französischen Philosophen Nicolas Malebranche (1638-1715) umschreibt: „Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele.“ »

⁹ Il s'agit en particulier de poèmes dits de l'heure zéro comme *Inventur* (Günter Eich) ou *Heimkehr* (Hans Bender). Dans les années cinquante, quand Walter Helmut Fritz commence à écrire, la question d'un inventaire de la littérature allemande se pose cependant avec moins d'acuité. L'accent thématique se décale alors.

¹⁰ Otto Knörrich, *Bundesrepublik Deutschland*, op. cit., p. 568.

¹¹ Cf. *ibid.*, p. 569 et, par exemple, l'essai *Über das Lakonische in der modernen Lyrik* (1963) de Karl Krolow.

¹² Cf. Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945*, op. cit., p. 187. Hermann Korte confirme cette relation plus aisée à la tradition en constatant : « Auch Krolow, Kunert, Hahn, Krechel adaptieren am Ende nur Traditionalismen, aber sie verschreiben sich ihnen nicht. » (Hermann Korte, *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, J.B. Metzler, Stuttgart 1989, p. 195). En même temps, cette réappropriation s'inscrit dans une réflexion plus approfondie sur le rôle et la fonction des traditions. Cf.

Simultanément, même si la tradition poétique allemande reste très présente, les courants de la nouvelle subjectivité et de la poésie du quotidien s'intéressent davantage aux littératures étrangères dont l'étude aboutit à un renouvellement productif. Il convient de citer notamment l'intérêt pour les poètes comme Thomas S. Eliot, Federico García Lorca, Ezra Pound, Saint-John Perse, mais aussi pour Pablo Neruda, Rafael Alberti, René Char, Jean Follain, Dylan Thomas, William Carlos Williams, Frank O'Hara, Giuseppe Ungaretti ou Vladimir Maïakovski.¹³ L'authenticité et le retour à la réalité deviennent alors des critères essentiels pour définir le nouveau lyrisme.¹⁴

Mais le courant de la nouvelle subjectivité doit également être compris comme une réaction contre la dominance de la poésie hermétique. En 1965, le poète et critique Walter Höllerer réclame un poème long pour lutter contre le confinement et les tendances cryptiques et remettre la poésie en mouvement :

Berufe dich nicht auf ‚Schweigen‘ und ‚Verstummen‘. Das Schweigen als Theorie einer Kunstgattung, deren Medium die Sprache ist, führt schließlich zu immer kürzeren, verschlüsselteren Gedichten; die Entscheidung für ganze Sätze und längere Zeilen bedeutet Antriebskraft für Bewegliches.¹⁵

Cette approche permet alors à la fois de redéfinir le lyrisme et de créer un style moins artificiel. D'évidence, cela va de pair avec une démythification des sujets poétiques et du poète de sorte que le poème accueille davantage d'éléments de la vie quotidienne.¹⁶

aussi Theodor W. Adorno, *Thesen über Tradition*. Dans : Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 10,1 (Kulturkritik und Gesellschaft), Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974, p. 311: « Real verlorene Tradition ist nicht ästhetisch zu surrogieren. »

¹³ Les anthologies de l'époque en apportent la preuve. Cf. Heinz Piontek, *Vorwort des Herausgebers*. *Op. cit.*, p. 7 s.: « Wohl ist der Brecht-Ton bei einigen Jüngeren dieser Anthologie, vor allem bei denen aus der DDR, als Unterton machmal noch mitzuhören, insgesamt aber lässt sich sagen, dass die gegenwärtige Dichtung aus der produktiven Auseinandersetzung mit maßgebenden ausländischen Lyrikern weit mehr Nutzen gezogen hat. » Cf. aussi Harald Hartung (éd.), *Jahrhundertgedächtnis. Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert*, Reclam, Stuttgart 1998 ou Hans Magnus Enzensberger (éd.), *Luftfracht. Internationale Poesie 1940-1990*, ausgewählt von Harald Hartung, Eichborn, Frankfurt/Main 1991.

¹⁴ Cf. Otto Knörrich, *Bundesrepublik Deutschland*, *op. cit.*, p. 570. Cette poésie cherche à parler directement au lecteur. Cf. aussi le titre *Lyrik für Leser* d'une anthologie proposée par Volker Hage (V. H. (éd.), *Lyrik für Leser. Deutsche Gedichte der siebziger Jahre*. Stuttgart 1980).

¹⁵ Walter Höllerer, *Thesen zum langen Gedicht*. Dans : *Akzente 2* (1965), p. 130.

¹⁶ A ce titre, citons Jürgen Theobaldy, l'un des principaux représentants de ce courant, qui insiste notamment sur la simplicité du langage poétique : « Heute sind es die Erfahrungen eines gewöhnlichen, nicht eines ungewöhnlichen Individuums, und je direkter sie zur Sprache kommen, desto auf-, an- und erregender für den Leser! Vielleicht schreibt er seine Erfahrungen ebenfalls nieder, schreibt ein Gedicht, und es wird ihm klarer, wer er ist und was er macht und wer er sein und was er machen könnte! » Jürgen Theobaldy, *Das Gedicht im Handgemenge. Bemerkungen zu einigen Tendenzen in der westdeutschen Lyrik*. Dans : *Literaturmagazin 4* (1975), cité d'après Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945*, p. 159. Cf. aussi Adelheid Petruschke, *Lektürehilfen, Lyrik nach 1945*, 5. Auflage, Klett, Stuttgart 1999, p. 107.

Néanmoins, cette forme de lyrisme connaît aussi des limites. Notons en particulier le risque d'appauvrissement, si le poème néglige sa visée artistique.¹⁷ C'est pourquoi les poètes s'interrogent par la suite sur la relation entre l'accessibilité du texte et les moyens spécifiques à mettre en œuvre pour non seulement traduire la réalité mais la transcender par le langage poétique.¹⁸

Ce n'est, du reste, pas un hasard si la poésie fait alors preuve de modestie : on s'attache notamment à la sincérité de l'évocation, ce qui induit également une plus grande valorisation de l'instant.

Statt Ideologien also: Bewusstseinsprozesse. Statt Wahrheit bescheidener: Wahrhaftigkeit. Lieber Vorläufiges als Endgültiges. Aus der Ehrlichkeit der Erfahrung erwächst Authentizität. Sie wird zum neuen Kriterium der Gedichte. [...] Das Schöne behauptet sich im Untergrund. Verbirgt sich zwischen den Zeilen, den Worten.¹⁹

De même, ce lyrisme reprend le flambeau de la « sérénité intellectuelle » réclamée par Karl Krolow²⁰ et contribue à développer le poème ouvert. De ce fait, cette œuvre concourt également à dénoncer l'opinion erronée de la mort de la poésie. Comme le

¹⁷ Cf. Jürgen Theobaldy, *Das Gedicht ist eine Erwartung. Über einige Möglichkeiten in der neueren Lyrik*. Dans : Hans-Heino Ewers, *Alltagslyrik und Neue Subjektivität*, Klett, Stuttgart 1982, p. 109 : « Der Wunsch, ein Gedicht zu schreiben, um das Wahre eines darin enthaltenen Erlebnisses zu behaupten, machte das Gedicht unwahr, wo es keine Reflexion auf Form, auf Tradition mehr voraussetzte, wo also der Kunstanspruch zugunsten einer empirischen Wahrscheinlichkeit aufgegeben war. Das Lockere, Unangestrengte begann, seinen utopischen Gehalt zu verlieren und ins Beliebige abzugleiten. »

¹⁸ Ainsi s'explique en particulier le retour à des textes plus courts, à une poésie plus laconique, plus dense. Cf. Helmut Arntzen, *Alles geht? Beliebigkeit und Form in der Lyrik der achtziger Jahre*. Dans: Ludwig Völker, *Von Celan bis Grünbein. Zur Situation der deutschen Lyrik im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert*. *Germanica* 21/1997, p. 28 s.: « Das Beste ist ein Reduktionismus, der die Worte ausstellt und sich nicht vor sie stellt, der vorsichtig mit ihnen umgeht, der sie so zeigt, daß sie schon an sich selbst als Gedanke erscheinen, der das privat Gespreizte draußen läßt und auch einen Manierismus, der von gestern ist und nie mehr als Kunsthandwerk. [...] Das Postulat des langen Gedichts war verfehlt. Man gehe vielmehr von der Maxime aus: Prüfe, ob in deinem Gedicht nicht jedes Wort ein Wort zu viel ist. Streiche, wenn nötig, den ganzen Text durch. » Cf. aussi Otto Knörrich, *Bundesrepublik Deutschland, op. cit.*, p. 571 et 573.

¹⁹ Heinz Piontek, *Vorwort des Herausgebers. Op. cit.*, p. 9. Il convient de souligner à quel point cette quête s'étend au-delà des générations et des divergences des mouvements. Cf. l'anthologie *Widerspiel, Deutsche Lyrik seit 1945* de Hans Bender qui place Walter Helmut Fritz en proximité de Günter Eich, Rainer Brambach, Heinz Piontek, Ivan Goll, Karl Krolow, Max Hölzer et Paul Celan: « Meist sind es Augenblicke, im Gedicht konzentrierte Augenblicke, die alle diese biographischen Stationen, die Reminiszenzen und die Ereignisse, die nahen und die fernen, den Sprach- und Redestrom, der den Weltball umspült, alles, was die Drähte und Wellen, die Bibliotheken und die Zeitungen uns zutragen, fassen, rafften, um uns als Kunstgebilde zu faszinieren, zu schockieren oder zu schmeicheln. Das Gedicht beschreibt unsere Lage, unsere singuläre und kollektive. Es schreckt uns durch seine Wahrheit. » Hans Bender, *Vorwort des Herausgebers*. Dans: Hans Bender (éd.), *Widerspiel, Deutsche Lyrik seit 1945*, Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1961, p. 6. Cf. aussi Adelheid Petruschke, *Lektürehilfen, Lyrik nach 1945, op. cit.*, p. 111.

²⁰ Cf. l'essai du même nom de Karl Krolow : *Intellektuelle Heiterkeit*. Dans : Hans Bender, *Mein Gedicht ist mein Messer*, Rothe, Heidelberg 1955, p. 58-62.

remarque à juste titre Heinz Piontek dans l'avant-propos de son anthologie *Deutsche Gedichte seit 1960*, ceci ne correspond aucunement à la réalité de la création poétique après 1945 :

Hier wird also weder >das Bleibende< noch >das Schönste< aneinandergereiht, sondern einfach auf die Lyrik der allerletzten Jahre aufmerksam gemacht. Das scheint mir notwendig, weil die Meinung umgeht, das Gedicht hierzulande habe seinen Geist aufgegeben, die Lyriker hätten die Waffen gestreckt: eine Flaute katastrophalen Ausmaßes, vielleicht der Anfang vom Ende. Von der Erschöpfung der poetischen Einbildungskraft kann aber nicht die Rede sein.²¹

Combiné au moyen stylistique du laconisme, ce nouveau langage poétique ouvre la voie à une perception *autre* du monde et redonne à la poésie une fonction : exprimer la vérité et rétablir la sensibilité et la confiance. Par conséquent, le style nouveau paraît comme l'alternative par excellence du langage artificiel d'antan :

Die Entauratisierung des Gedichts ist ein wichtiges Motiv des Lakonismus, so vor allem bei Brecht. Sofern auch der Lakonismus der Ernüchterung lyrischen Sprechens dient [...], erscheint er mir als die eigentliche Alternative zum Programm der „unartifizialen Formulierung“.²²

Soulignons que, même si Walter Helmut Fritz n'appartient pas vraiment à ces courants, ils laissent néanmoins des traces dans son œuvre. Ainsi son regard souvent observateur peut-il être rapproché de l'attention spécifique accordée aux choses simples par le mouvement des poètes du quotidien. Par ailleurs, il convient d'insister sur le fait que le lyrisme de Fritz vise moins à s'insurger contre que de s'engager pour quelque chose : c'est une création foncièrement basée sur la confiance. Malgré les doutes, Walter Helmut Fritz croit en une unité possible des mots et des choses que la poésie

²¹ Heinz Piontek, *Vorwort des Herausgeber. Op. cit.*, p. 5. Cf. aussi Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945, op. cit.*, p. 187.

²² Otto Knörrich, *Die Vermittlung zeitgenössischer Lyrik in der Schule*. Dans : Lothar Jordan, Axel Marquardt, Winfried Woesler, *Zeitgenössische Lyrik in der Schule*, Aschendorff, Münster 1984, p. 93. L'auteur précise ce constat en reprenant une formulation similaire dans l'article *Bundesrepublik Deutschland* (Otto Knörrich, *Bundesrepublik Deutschland, op. cit.*, p. 573) : « Seine Chance und sein literaturhistorischer Stellenwert scheinen in der Tat darin zu liegen, daß er es erlaubt, die „Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise“ (Brecht) mit der Geschlossenheit und Formstringenz, wie sie das hermetische Gedicht auszeichnet, zu vermitteln und so den historischen Gegensatz zwischen Hermetismus und Realismus hinter sich zu lassen. » Notons d'ailleurs que de nombreux poètes de courants très différents – Karl Krolow, Walter Helmut Fritz, mais aussi Erich Fried, Kurt Marti, Arnfried Astel, Rainer Malkowski – adhèrent au style laconique dans ses diverses variations.

peut et doit retrouver. C'est en cela que réside aussi la force de contestation de ce lyrisme.²³

Ajoutons qu'en tant que fils d'architecte, Walter Helmut Fritz semble prédestiné à créer un univers durable sans évincer pour autant le scepticisme qui est aussi le sien. Notons, de plus, la situation géographique spécifique de cette œuvre poétique. Le pays de Bade est en cela comparable à l'Alsace : c'est un territoire où se côtoient des influences aussi bien allemandes que françaises. C'est pourquoi sa situation géographique sollicite une approche transfrontalière et prédestine cette région à être une terre de médiation culturelle. Tout naturellement le regard du poète se tourne aussi vers la littérature française. Dès lors, nous observons que les deux cultures littéraires nourrissent cette œuvre et ouvrent son horizon au-delà des frontières. Par ailleurs, plusieurs courants poétiques tels le dadaïsme ou l'expressionnisme de certains auteurs d'origine alsacienne²⁴ montrent que la situation géographique particulière est propice à la créativité et accentue l'aspect universel de la quête poétique.

Force est de constater que dans le cas de Walter Helmut Fritz cet horizon s'élargit de plus à travers son intérêt pour d'autres disciplines. De fait, il s'inspire non seulement des littératures allemandes et françaises mais aussi de certains courants artistiques et philosophiques. Ses études universitaires à Heidelberg²⁵ portent à croire que cette multiplication des champs de vue est d'emblée présente dans l'œuvre de Fritz. Il faut donc tenter de circonscrire dans quelle mesure ces rencontres spirituelles la nourrissent à long terme. Y a-t-il des courants qui impulseront un élan primordial et créeront une intuition fondatrice ?²⁶

Notons, par ailleurs, que cet élargissement des champs d'investigation se fait d'une manière progressive. Si, dans un premier temps, l'œuvre poétique de Walter Helmut

²³ Cette conception rejoint – du moins en partie – celle de Günter Eich. Cf. Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945, op. cit.*, p. 52. Cf. aussi ces propos de Jürgen Theobaldy sur la relation entre la poésie et la société : « Die „kleinen Dinge“ bei Brinkmann zum Beispiel, das sind nicht Wörter, die ein beschädigtes Leben beschönigen, indem sie diesen Zustand in herkömmliche Sprache fassen, vielmehr geben diese „kleinen Dinge“ Gesellschaft wieder, Welt, Leben verdichtet zu einigen Zeilen. Sie drücken nicht Protest aus, sie sind Protest, Einspruch, Gegenbilder. » Jürgen Theobaldy, *Nachbemerkung*. Dans : Jürgen Theobaldy (éd.), *Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968*, C.H. Beck, München 1978, p. 223.

²⁴ Citons, par exemple, Ivan Goll, René Schickele ou Hans Arp.

²⁵ Entre 1949 et 1954, Walter Helmut Fritz fait des études de littérature allemande et française et de philosophie à l'université de Heidelberg. Son professeur était notamment Hans Georg Gadamer dont l'œuvre s'inscrit dans la suite des travaux de Martin Heidegger ; ajoutons qu'à cette période, il connaît également une certaine fascination pour les concepts développés par Gaston Bachelard.

²⁶ Dans ce contexte, soulignons l'importance déterminante de Ludwig Wittgenstein (*Tractatus logico-philosophicus*, 1921) et de Martin Heidegger (*Sein und Zeit*, 1927) sur la poésie allemande après 1945. Cf. Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch Deutschsprachige Lyrik seit 1945, op. cit.*, p. 46 s.

Fritz s'articule autour de la poésie de la nature, puis autour de la redécouverte du poème d'amour, dans un deuxième temps, un certain nombre de filiations littéraires ainsi qu'un lien étroit avec l'art et la philosophie semblent provoquer un renouvellement esthétique. Il est permis de se demander si les travaux de traduction et la quête d'une forme nouvelle concrétisent les étapes de ces réflexions. Le passage par l'écriture romanesque ainsi que l'étude du poème en prose, présent notamment dans la littérature française, pourront également relever de cette recherche. On serait tenté de croire alors que c'est l'enchevêtrement de ressources diverses au sein de cette œuvre qui expliquerait, au moins en partie, sa non-appartenance à des mouvements littéraires. Son autonomie serait la conséquence d'un regard tourné vers le large.

Dès lors, on s'étonne que cette œuvre poétique suscite si peu de résonance internationale malgré sa complexité et son appartenance incontestable aux voix majeures de la poésie allemande contemporaine.²⁷ Par ailleurs, l'état actuel de la recherche ne donne que de maigres résultats. Les commentaires restent souvent partiels et manquent d'établir des liens entre les différents aspects. Mis à part un mémoire de fin d'études non publié²⁸, ce sont seulement deux recueils d'essais et d'hommage qui ont vu le jour.²⁹ C'est pourquoi, la recherche documentaire représente une phase importante de cette recherche dont le travail actuel témoigne. Il faut en effet remonter aux sources premières et considérer les divers articles. Ce travail de longue haleine permet d'assurer une recherche bibliographique très vaste qui s'efforce de documenter le plus complètement possible l'œuvre de Walter Helmut Fritz ainsi que les articles à son sujet.³⁰

²⁷ La liste impressionnante des distinctions reçues en rend compte: *Literaturpreis der Stadt Karlsruhe* (1960), *Ehrengabe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* (1962), *Villa-Massimo-Stipendium* (1963), *Lyrik-Preis des Verlags Hoffmann und Campe* (1966), *Ehrengabe des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie* (1973), *Förderungspreis Literatur zum Kunstpreis Berlin* (1973), *Stuttgarter Literaturpreis* (1986), *Turmschreiber der Stadt Deidesheim* (1990), *Georg-Trakl-Preis* (1992), *Oberrheinischer Kulturpreis der Johann-Wolfgang-von-Goethe-Stiftung Basel* (1994), *Großer Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* (1995).

²⁸ Luigi Gabrieli, *Prosa e poesia di Walter Helmut Fritz*, mémoire de maîtrise, Bari 1976. Typoscript non publié.

²⁹ Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster, Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz*. Hempel, Lebach 1989 et Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag*. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999.

³⁰ Cette partie de notre recherche n'aurait pu être menée sans plusieurs séjours au Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N. (dorénavant DLA) dont les fonds sur la littérature allemande contemporaine ainsi que la collection des anthologies ont été également d'une aide précieuse.

Néanmoins, notamment le volume *Augenblicke der Wahrnehmung* montre la renommée que Walter Helmut Fritz a acquise dans la ville où il réside depuis si longtemps.³¹ Etant donné que, jusqu'à ce jour, aucun projet de recherche consacré à l'ensemble de l'œuvre n'a abouti³², une vision synthétique fait défaut. Notre recherche s'emploie à y remédier. Une grande synthèse paraît d'autant plus nécessaire que cette création est elle-même portée par l'aspiration d'une unité retrouvée, au-delà de la fragmentation.³³

L'étude de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz suscite cependant de nombreuses interrogations. L'absence d'une synthèse pourrait paraître comme le signe d'un certain désintérêt ; pourtant, Walter Helmut Fritz fait partie des figures de proue de la poésie allemande contemporaine. La publication chez l'éditeur Hoffmann&Campe à Hambourg assure désormais une diffusion plus large de son œuvre. De même, les deux recueils d'essais et d'hommage, les récentes traductions en français, le nombre significatif de comptes rendus et d'articles qui accompagne chacune de ses publications ainsi que l'attribution de nombreuses distinctions littéraires montrent la reconnaissance du public et de ces pairs.³⁴

Dans le monde de la recherche en revanche, Walter Helmut Fritz reste plutôt un auteur confidentiel. Deux hypothèses pourraient expliquer cette méconnaissance : la première revient à suggérer que les commentaires déjà effectués suffisent à éclairer cette œuvre, ce qui sous-entend que seuls quelques aspects de la création de Walter Helmut Fritz méritent une analyse plus approfondie. A notre sens, un certain nombre de points ont été élucidés, mais nous sommes encore loin d'une lecture attentive de l'œuvre capable de cerner ses complexités et sa richesse, sans oublier sa dimension interdisciplinaire et européenne. Une deuxième hypothèse dénierait indirectement l'appartenance de cette création aux grandes œuvres de notre époque.

³¹ Ce volume paraît à l'occasion d'une exposition consacrée à Walter Helmut Fritz par le Museum für Literatur am Oberrhein (Karlsruhe).

³² Nous avons eu connaissance par l'auteur lui-même et par le DLA que deux thèses allemandes sont en cours, mais n'ont pas été achevées à ce jour.

³³ A suivre certains critiques, elle forme un ensemble à part entière. Cf. Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. Dans : Heinz Piontek, *Männer die Gedichte machen*. Hoffmann und Campe, Hamburg 1970, p. 169 : « Mit Recht können wir also von einer Kontinuität dieses Schaffens sprechen, von seinem natürlichen Wachstum, seiner Entelechie. »

³⁴ Cf. Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, traduit de l'allemand par Adrien Finck, Maryse Staiber, Claude Vigée. Présentation de Maryse Staiber. Avant-propos de l'auteur. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon 2004. Ce volume témoigne de l'intérêt croissant que suscite cette œuvre en France. *Cortège de masques* participe à la tentative de la situer dans son contexte européen. De plus – outre de faciliter l'accès du public à ces poèmes – la coopération de trois traducteurs à ce volume marque une ouverture. Dans le même registre, rappelons la soirée consacrée à Walter Helmut Fritz dans le cadre des *Rencontres sous l'arbre* en août 2005 au Chambon-sur-Lignon, annoncée par une présentation de Walter Helmut

Ni l'une ni l'autre suggestion ne peut être considérée comme satisfaisante. Néanmoins, il faut tenir compte du fait que proposer des analyses d'une œuvre en cours, et, en ce sens, inachevée, puisque l'auteur est vivant, la complète, la modifie, le cas échéant, est toujours chose délicate.³⁵ La parution d'une nouvelle publication peut en effet amener le chercheur à réviser ses thèses et analyses ; d'où un certain risque d'envisager une étude synthétique de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz qui réponde aux exigences d'un travail de recherche.

Cependant, la grande constance de cette œuvre, son évolution extrêmement continue soulignées à maintes reprises par les critiques, portent à croire qu'elle s'inscrit dans une continuité qui ne connaît ni ruptures cassantes ni abandons, ni rejets absolus. Par conséquent, il faut se demander dans quelle mesure Walter Helmut Fritz est, dès ses débuts, un auteur accompli. Il convient également d'éclaircir une évolution qui correspondrait plutôt à une précision des intuitions fondatrices. Par essence, cette évolution est donc un cheminement de longue haleine, soucieux du détail.³⁶

Soulignons que Walter Helmut Fritz est aujourd'hui un écrivain dont l'œuvre est reconnue en Allemagne, mais il reste encore un auteur confidentiel dans la plupart des autres pays européens. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette faible réception. D'abord, les recueils de poésie trouvent généralement un écho plutôt timide auprès des lecteurs et des critiques. De plus, ces volumes s'adressent le plus souvent à un public averti, de sorte que les libraires n'en proposent qu'un choix restreint. Néanmoins, il faut distinguer la situation en Allemagne et ailleurs. Dans son pays, chaque nouveau recueil de Walter Helmut Fritz est salué avec enthousiasme par la presse. Dans un premier temps, cette reconnaissance n'est certes que régionale³⁷, mais les auteurs accueillent en

Fritz par Maryse Staiber et Claude Vigée sur France Culture, ainsi que la récente admission du poète à la société Mallarmé.

³⁵ Toutefois, la nécessité d'une synthèse semble s'imposer déjà par la présence constante de Walter Helmut Fritz sur la scène littéraire depuis une cinquantaine d'années.

³⁶ Non en dernier lieu, le caractère réservé de Walter Helmut Fritz, sa modestie à la limite de la timidité influent sur cette perception. En effet, le poète ne se met pas en avant, ne réclame ni l'attention ni la reconnaissance que son œuvre pourrait susciter.

³⁷ Les comptes rendus du premier recueil, *Achtsam sein* (1956), sont presque inexistants, hormis les quelques remarques de Helmut Kleffel au Südwestfunk en juin 1957. *Bild und Zeichen* (1958) fait déjà l'objet de plusieurs comptes rendus dans la presse régionale (cf. Horst Bienek, *Mehr Bild als Zeichen*. Dans: *Christ und Welt*, 16/03/1959 ; Helmut Lamprecht, *Der Lyriker Walter Helmut Fritz*. Dans: *Frankfurter Neue Presse*, 22/01/1959 ; Karl Schwedhelm, *Ruf, der schon Antwort ist*. Dans: *Deutsche Zeitung*, 05 et 06/09/1959) ou spécialisée (cf. Karl Krolow, *Bild und Zeichen*. Dans: *Streit-Zeit-Schrift* 3 (1960), H. 1, p. 60-61 ; Heinz Piontek, *Neue Lyrik*. Dans: *Westermanns Monatshefte* 100 (1959), H. 5, p. 88-92 ; Albert Arnold Scholl, *Bild und Zeichen*. Gedichte 1958. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 6 (1959/60), p. 550-551).

ce jeune poète débutant qu'est alors Walter Helmut Fritz, un talent qui comptera dans le paysage du lyrisme allemand de l'après 1945.³⁸

D'évidence, la problématique de la diffusion d'une œuvre s'accroît dès qu'il s'agit d'un auteur de langue étrangère. Les traductions faisant souvent défaut, les publications restent peu remarquées et ne sont accessibles qu'au seul lecteur germanophone. En France, deux recueils contenant un choix de traductions ont vu le jour, dont récemment le volume *Cortège de masque* qui rend davantage compte de la portée de l'œuvre de Walter Helmut Fritz.³⁹

Dans d'autres pays européens, quelques traductions anglophones de textes isolés par Richard Exner, Charles Merrill, Frankie Suit et A. Leslie Willson ont été publiées dans des revues littéraires⁴⁰ ; à nouveau, les lecteurs sont, pour la plupart, des spécialistes. De plus, un choix de traductions en italien est proposé par Luigi Gabrieli dans son étude sur l'œuvre de Fritz.⁴¹ Il est permis de se demander si ce n'est pas aussi l'attitude humble et modeste de Fritz qui explique cette diffusion restreinte.

Néanmoins, la critique note fréquemment la trace d'une influence étrangère et notamment française dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz : surtout au début de sa carrière, le poète semble faire sienne une manière d'écrire ou d'exprimer ses idées. On souligne en particulier la « parenté »⁴² qui lie Fritz et Jean Follain. Par ailleurs, la

³⁸ Albert Arnold Scholl constate dès lors la précision de l'écriture poétique de Fritz et la justesse du choix de la forme : « [...] dass sie [die Gedichte aus *Bild und Zeichen*] ein Erlebnis, eine Einsicht so konzentriert, so lückenlos und gleichzeitig ohne Beiwerk in die dichterische Formel fassen, dass jede andere Form der Mitteilung oder auch nur der Gedanke daran völlig ausgeschlossen wird. » Albert Arnold Scholl, *Bild und Zeichen. Op. cit.*, p. 551. Même si le critique reproche à certains poèmes un manque de densité, d'autres textes seront d'ores et déjà comptés parmi ceux « qui resteront » pour suivre la formulation de Gottfried Benn (« hinterlassungsfähige Gebilde », expression citée également par Albert Arnold Scholl, cf. *Ibid.*).

³⁹ Ce recueil intègre notamment un avant-propos de l'auteur et une présentation générale de l'œuvre. Cf. Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques, op. cit.*. Les premières traductions en français de poèmes de Walter Helmut Fritz sont proposées par Alain Bosquet en 1990 : Walter Helmut Fritz, *Percer un roc et autres poèmes*, traduit de l'allemand par Alain Bosquet. Editions de la Différence, Paris 1990. De même, trois poèmes ont été traduits par Marianne Charrière et Michael Knauf dans l'anthologie des *Poètes allemands d'aujourd'hui* (1990) ; Maryse Staiber propose dès 1995 la traduction de quelques autres textes dans la *Revue Alsacienne de Littérature* : Walter Helmut Fritz, *Poèmes* (7 poèmes). Dans : *Revue Alsacienne de Littérature* 52 (1995), p. 14 -19. Signalons, par ailleurs, qu'un certain nombre des traductions de *Cortège de masques* est prépublié dans la revue littéraire *Conférence* (n° 18, printemps 2004, p. 235-264) et que, récemment, la même revue a publié quelques nouvelles traductions de poèmes de Fritz (Laurent Margantin, *Walter Helmut Fritz, Que se passait-il dans les vagues*. Dans : *Conférence*, n° 22, printemps 2006). Même si, de ce fait, en France le problème de l'accès aux textes se pose déjà avec moins d'acuité, il n'en reste pas moins que ces publications s'adressent avant tout à un public relativement restreint.

⁴⁰ Cf. la bibliographie donnée en annexe.

⁴¹ A notre connaissance, le travail de Luigi Gabrieli, tout comme ses traductions, n'ont jamais été publiés. Par conséquent, la diffusion de l'œuvre de Fritz reste, là encore, limitée. Nous avons pu consulter l'étude de Gabrieli grâce aux archives personnelles de Walter Helmut Fritz.

⁴² Cf. notamment Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand. Op. cit.*, p. 169 : « Hier scheint eine hochgradige Wesens- und Sprachverwandtschaft zwischen Dichter und Dolmetscher vorzuliegen. » ou Heinz Weder,

traduction et la lecture de certaines œuvres ont joué un rôle important dans l'évolution du langage poétique de Walter Helmut Fritz : Alain Bosquet, René Ménéard, Philippe Jaccottet et Claude Vigée, mais aussi René Char, Henri Michaux, Charles Baudelaire et Paul Valéry sont cités parmi ses modèles.⁴³ Par ailleurs, les critiques établissent un rapprochement avec les auteurs italiens et hispanophones Giuseppe Ungaretti, Cesare Pavese, Italo Svevo et Rafael Alberti, sans oublier l'impact marquant des écrits d'Octavio Paz.⁴⁴ Malheureusement, les auteurs s'arrêtent au constat de ces influences sans les détailler ni tenter d'en cerner plus précisément le fonctionnement. Nos réflexions sur l'activité traductrice tenteront d'élucider les procédés comme les conséquences de ces relations multilatérales.

De plus, il ne peut guère relever d'un hasard si nous observons que c'est durant une période de crise poétique que Walter Helmut Fritz se tourne d'une part vers la traduction⁴⁵, d'autre part vers de nouvelles formes comme la prose narrative, le roman et le poème en prose⁴⁶. En cherchant à ressourcer son écriture poétique, le poète s'inscrit, par conséquent, dans un vaste réseau d'affinités, voire de filiations qu'il faudra cerner davantage.⁴⁷

Dahinter. Terrain vague. Dans: *Schweizer Monatshefte* 50 (1970/71), p. 1023 : « [...] Die Synonymik der Gedichte Follains mit denjenigen von Fritz ist nicht zu übersehen. »

⁴³ Cf. Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*, op. cit., p. 169 ; Eberhard Horst, *Augenblicke der Wahrnehmung*. Dans: Eberhard Horst, *Geh ein Wort weiter*. Aufsätze zu Literatur. Claasen, Düsseldorf 1983, p. 352. Michael Basse (*Walter Helmut Fritz*. Dans: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Text und Kritik*, 1998, p. 11) fait ressortir l'influence du poème en prose à travers les écrits de Baudelaire. A son tour, Gottfried Just insiste sur le fait que les auteurs précités remplacent petit à petit des modèles antérieurs tels que Hesse et Hofmannsthal (Gottfried Just, *Von der Lyrik zur Prosa*. Dans: Gottfried Just, *Reflexionen zur deutschen Literatur der sechziger Jahre*. Neske, Pfullingen 1972, p. 34) ; cf. également Wolf Wondratschek, *Bewegliche Spur im Sichtbaren. Zur Lyrik von Walter Helmut Fritz*. Dans: *Text und Kritik* 9, 1965, p. 9.

⁴⁴ Cf. Wolf Wondratschek, *Bewegliche Spur im Sichtbaren*. Op. cit., p. 9 et Friedrich Bentmann, *Einführung*. Dans : Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken* (Gedichte und Prosa). Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffelbund), hrsg. und eingeleitet von Friedrich Bentmann. Müller, Karlsruhe, 1971, p. 5.

⁴⁵ Notons que l'activité de traducteur se limite essentiellement aux années soixante et soixante-dix. Elle s'estompe par la suite au profit de la création à proprement parler.

⁴⁶ Ce changement d'orientation dans l'écriture de Fritz suscite un vif intérêt chez les critiques mais aussi une certaine méfiance. Ils s'interrogent en effet sur la relation à établir entre les écrits en prose et les poèmes. Cf. Peter Härtling, *Zarte Übung*. Dans: *Der Monat*, H. 189, juin 1964, p. 81. Très vite cependant, la méfiance fait place à l'enchantement et on souligne surtout la proximité de la prose et du lyrisme ainsi que la fidélité de Walter Helmut Fritz à son projet initial. Cf., entre autres, Heinz Ludwig Arnold, *Ein Lyriker stellt sich als Erzähler vor*. Dans: *Die Tat*, n° 97, 10/04/1964, p. 34 : « Walter Helmut Fritz gelingt es, mit der erzählerischen Ökonomie große Genauigkeit zu erzielen und durch die Verdichtung des Geschehens in fast zeichenhaften Aussagen die Spannung zur Gleichzeitigkeit des Geschehens zu steigern. » Les titres des différents comptes rendus traduisent également l'adhésion des critiques à ce changement de forme. Cf. Karl August Horst, *Zwischen Augenblicken*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 152, 04/07/1964 ; Heinz Piontek, *Lyriker-Prosa*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 11 et 12/04/1964 ; Gabriele Wohmann, *Subtile Delikte*. Dans: *Frankfurter Hefte*, août 1964, p. 592-594.

⁴⁷ Les critiques établissent évidemment aussi des parentés avec de grandes figures de la littérature allemande. Ils renvoient notamment au Brecht tardif (cf. Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. Op. cit., p. 170 ou Gottfried Just, *Von der Lyrik zur Prosa*. Op. cit., p. 34), à Günter Eich (Gottfried Just, *ibid.*), à

Nécessairement, les analyses proposées sous forme d'articles ou de comptes rendus restent partielles puisque leurs ambitions visent tantôt un recueil précis tantôt un bilan de l'œuvre à un moment spécifique. Seul un travail synthétique plus ample pourrait pallier ce défaut. A ce jour, l'unique ouvrage entièrement consacré à Walter Helmut Fritz est le mémoire de fin d'études de Luigi Gabrieli intitulée *Prosa e poesia di Walter Helmut Fritz*.⁴⁸ Ce travail tente de donner un aperçu de l'ensemble de l'œuvre mais souffre d'un manque de méthode et de rigueur dans sa manière de procéder.⁴⁹ Néanmoins, Gabrieli décèle un certain nombre de thématiques qui sous-tendent cette création. Bien que son travail reste à l'état d'esquisse⁵⁰, il ouvre des perspectives pour d'autres études. Ainsi l'auteur met-il, à juste titre, en relation l'immédiateté de l'expérience et la lutte contre la peur de la mort.⁵¹ A regret, notons cependant que la plupart de ses conclusions sont hâtives et que son analyse manque de fondement méthodologique. L'analyse textuelle est en effet cruellement absente de cette étude.

Ingeborg Bachmann (Heinz Czechowski, *Gib den Dingen das Wort*. Rezension zu Walter Helmut Fritz, *Gesammelte Gedichte* (1979-1994), Hamburg 1994; Rolf Haufs *Vorabend*, München 1994. Dans: *Neue Deutsche Literatur* 43 (1995), H. 1, p. 184) ou à Johann Wolfgang von Goethe (Uwe Pöksen, *Offenes Rätsel: Teilhaben*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04/03/1995). Néanmoins, les auteurs ne tombent pas d'accord sur l'impact réel de ces affinités littéraires. Tandis que certains mettent en avant les influences françaises, italiennes et hispanophones, d'autres se tournent plutôt vers la littérature américaine, notamment dans la lignée de William Carlos Williams (cf. Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. *Op. cit.*, p. 170). Les portraits poétiques que Walter Helmut Fritz dresse de certains confrères, mais aussi de peintres et de philosophes permettront de préciser le fonctionnement de ce type de relation.

⁴⁸ Luigi Gabrieli, *Prosa e poesia di Walter Helmut Fritz*, *op. cit.*.

⁴⁹ Le projet est en effet ambitieux puisque Luigi Gabrieli étudie aussi bien le lyrisme, les poèmes en prose, les pièces radiophoniques que les romans de notre auteur. En 1976, quinze publications de Walter Helmut Fritz ont déjà vu le jour : six volumes de poèmes, deux recueils de poésies en prose, quatre romans, le volume de narrations *Umwege* (1964) et trois pièces radiophoniques.

⁵⁰ Soulignons avant tout deux raisons qui expliquent ce défaut. D'une part, Luigi Gabrieli choisit une démarche chronologique en présentant, par exemple, les recueils de poèmes jusqu'à la parution de *Schwierige Überfahrt* (1976). Certes, ceci permet à l'auteur de rendre compte des différents thèmes abordés ainsi que de l'évolution du poète mais cette approche ne peut que difficilement proposer une vue d'ensemble et comporte un important risque de répétition (cf. Luigi Gabrieli, *Prosa e poesia di Walter Helmut Fritz*, *op. cit.*, en particulier p. 14, 24 et 33). D'autre part, au lieu d'exploiter ses observations afin de consolider notamment la thèse d'une grande unité de l'œuvre, Gabrieli se contente de simples affirmations qu'il accompagne de citations des textes primaires. En guise de conclusion, il ajoute quelques phrases citées d'un critique sans s'interroger sur leur pertinence. A titre d'illustration, renvoyons à son commentaire de *Aus der Nähe* dont nous proposons le texte dans le volume d'annexes.

⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 47 : « Si tratta di una poesia nella quale "die Abenteuer der Augenblicke" diviene "lebendig" avventura e tragica lotta quotidiana, l'invecchiare, la paura della morte – paura, che tutti tocca e che va della morte di ogni giorno a quella definitiva. » Toutefois, mêmes ces remarques pertinentes restent souvent énumératives. Cf., par exemple, *ibid.*, p. 88 : « La lettura di questi passi del romanzo che abbiamo ritenuto d'evidenziare conferma la costanza della tematica di Fritz. Nel romanzo sono inseriti brani nei quali meditazione, filosofia e poesia si incontrano e si fondono. Si ritrovano nelle nostre citazioni della pagine di *Die Beschaffenheit solcher Tage* il percepire o no le cose della vita, il tramontare delle cose, un alternarsi di verità e illusioni, la rassegnazione del vivere dopo la constatazione delle occasioni perdute e che non ritornano, l'alternarsi di sonno e veglia come aspetti della vita – vivere con disperazione, l'invecchiare, l'avere a noia l'umanità [...]. »

Ainsi l'entreprise semble-t-elle dès le départ vouée à l'échec, du moins devoir se heurter à de grandes difficultés méthodologiques.

En 1989 et 1999, deux volumes d'essais et d'hommage sur Walter Helmut Fritz ont vu le jour. Ils regroupent divers documents, notamment quelques essais critiques sur l'œuvre, mais leur objectif premier est de rendre hommage à Walter Helmut Fritz et de témoigner de sa présence sur la scène littéraire. De fait, ils s'inscrivent dans une autre démarche qu'un travail de recherche.

Sous le titre *Sätze sind Fenster*, Bernhard Nellessen publie en 1989 un recueil de documents qui regroupe des comptes rendus essentiels parus au fil des années.⁵² De plus, Nellessen insère dans ce volume un entretien avec Walter Helmut Fritz qui complète avantageusement les propos des critiques. Enfin, les auteurs de ces comptes rendus sont, en grande partie, eux mêmes des écrivains et des chercheurs de renommée⁵³, ce qui accentue la crédibilité de l'ouvrage. En ce sens, ce volume remplit parfaitement son rôle informatif.

Le recueil *Augenblicke der Wahrnehmung*⁵⁴, réuni et dirigé par Hansgeorg Schmidt-Bergmann témoigne avant tout des retombées du travail de Walter Helmut Fritz. Ainsi, des essais de notre poète, qui ont une portée importante pour l'étude de son œuvre⁵⁵, alternent avec les deux discours de critiques prononcés lors de l'attribution du Prix Trakl (1992) et du Prix de l'Académie bavaroise des Beaux-Arts (1995). De plus, quelques typoscripts et manuscrits, une auto-présentation de Fritz (*Wie kann man von sich selber sprechen ?*) ainsi que son discours de remerciements devant l'Académie bavaroise (*In der Rue de la question*) complètent ces documents. En fin de volume, les éditeurs présentent une bibliographie assez complète de l'œuvre primaire et des volumes, articles et comptes rendus sur Walter Helmut Fritz.⁵⁶

⁵² Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*, op. cit..

⁵³ Notamment Heinz Ludwig Arnold, Horst Bienek, Harald Hartung, Hans-Jürgen Heise, Karl Krolow, Heinz Piontek, Uwe Pörksen, Jürgen P. Wallmann, Gabriele Wohmann et Gerda Zeltner. Tous ont publié plusieurs comptes rendus des recueils, des articles ou des interprétations de textes isolés de Walter Helmut Fritz, ce qui est une certaine garantie du bien fondé des propos tenus.

⁵⁴ Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung, Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag*. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999.

⁵⁵ Notamment sur la nature de la poésie et de la poésie en prose (*Gespräch über Gedichte; Noch Prosa – oder schon Gedicht?*, *Bemerkungen aus der Praxis* (Beiträge zur Erkenntnis der modernen Lyrik) ainsi que sur l'écriture et sur des affinités qui sont toujours d'actualité pour le poète (*Mörikes Nähe*, Rede bei der Gedenkfeier der Deutschen Schillergesellschaft zum 100. Todestag Mörikes in Stuttgart am 8. Juni 1975 ; interprétation du poème *Unterwegs (II)* de Trakl).

⁵⁶ Cette bibliographie a été établie en partie grâce à notre contribution. Elle se base en effet sur nos premières recherches sur Walter Helmut Fritz. Néanmoins, elle contient quelques erreurs, notamment la confusion des comptes rendus des recueils *Wunschtraum Alptraum* et *Werkzeuge der Freiheit*. De plus,

Par conséquent, le recueil *Augenblicke der Wahrnehmung* a le mérite de réunir, pour la première fois, dans un même ouvrage les écrits de Walter Helmut Fritz et ceux des critiques. Bien que ce face à face ne permette qu'indirectement la vérification des propos en les confrontant aux textes primaires, il impulse des projets d'études prometteurs qui s'avèrent toujours d'actualité. Force est de constater que l'allocution de Hans-Rüdiger Schwab lors de l'attribution du Prix de l'Académie bavaroise des Beaux-Arts en 1995 à Walter Helmut Fritz (*Auszeichnung der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*) résume avec justesse la vision générale de l'œuvre. Dès son titre, *Abstände, ohne die die Worte nicht leben möchten*, cette contribution tente de cerner l'un des aspects fondamentaux de cette création : en prenant de la distance par rapport à la parole de la vie quotidienne, le langage poétique de Walter Helmut Fritz redonne vie aux mots. Son lyrisme devient alors un acte silencieux de contestation.⁵⁷ Du moins ne fait-il guère de doute que cette approche poétique situe cette œuvre aux confins du silence ; ni la provocation ni l'effet médiatique ne lui correspondent, ce qui rejoint l'un des traits de caractère de Walter Helmut Fritz.⁵⁸ L'on serait tenté de croire que cette convergence explique également la constance avec laquelle le poète adhère à ses choix et poursuit son chemin. Selon Hans-Rüdiger Schwab, c'est cette fidélité à soi-même qui donne à cette œuvre sa justesse de ton.⁵⁹ Notons, par ailleurs, que les critiques soulignent de concert l'unité de l'œuvre et insistent sur l'idée de son évolution dans la constance. De plus, bien que les travaux de Fritz se situent quelque peu en marge des modes littéraires⁶⁰, on ne peut nier leur modernité : celle-ci réside moins dans les thèmes abordés que dans l'écriture elle-même. Il faudrait analyser alors comment le ton

elle reprend et complète la bibliographie proposée par Bernhard Nellessen dans *Sätze sind Fenster* (1989) où ni les comptes rendus de Walter Helmut Fritz, ni de nombreux articles et comptes rendus sur son œuvre, ni les hommages à l'occasion des 70 ans du poète ne figuraient.

⁵⁷ Ainsi, la parole poétique s'insurge contre une société bruyante, victime des incitations permanentes par les médias et la publicité. Elle y oppose une vision autre, renouvelée. Cf. Hans-Rüdiger Schwab, *Abstände, ohne die die Worte nicht leben möchten*. Dans : Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*, op. cit., p. 44 : « [...] stellen ein völliges Kontrastprogramm zu jener flächig-abwechslungsgeilen Reizüberflutung dar [...]. » Plusieurs autres critiques soulignent le même aspect. Cf. Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, op. cit., p. 6.

⁵⁸ Cf. Gerhard Schulz, *Schuld und Sühne*. Dans : *FAZ*, n° 47, 27/02/1982 : « Übrig bleibt der unaufdringliche verhaltene, aber deutliche Vorschlag des Gedichts, verantwortlich zu handeln. » ou Eberhard Horst, *Augenblicke der Wahrnehmung*. Dans : B. Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 90 s. : « In ihnen [den Texten] tritt weniger das hart Zupackende, das prall oder provokant Ausfigurierte, das auf raschen Effekt Kalkulierte hervor. Vielmehr die behutsame dichterische Andeutung, das Verhaltene und Lautlose, das, was zwischen den Zeilen steckt, oder – um es mit einer Zeile von Fritz zu sagen – 'Der Blick, / der in die Windstille gelangt'. »

⁵⁹ Hans-Rüdiger Schwab, *Abstände, ohne die die Worte nicht leben möchten*. Op. cit., p. 46.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45 : « Fritz trat nie mit dem Pathos des poetischen Neuerers auf. Ebensowenig war er ein beflissener *trend-runner*. »

poétique rejoint l'approche perceptive qui sous-tend la quête du poète.⁶¹ L'écriture laconique, claire, dense, réduisant les choses à l'essentiel, condensant le vécu et l'expérience jusqu'à en révéler l'essence, n'en est que la conséquence.⁶² Fritz lui-même utilise l'expression d'une poésie « sans faste » dans son article consacré à Mörike. Karl Krolow reprend cette formulation pour la première fois en 1979 et presque unanimement, les critiques y adhèrent par la suite. Du reste, on ne doit pas s'étonner que cette approche rejaillisse sur les choix thématiques du poète : l'un des champs exploités par Fritz est celui de la vie quotidienne, des choses banales, des détails a priori insignifiants.⁶³ Néanmoins, ces thématiques sont toujours au service de sa quête de l'essence. Il s'agit de traiter de grands thèmes littéraires tout en les ramenant à la simplicité ; d'où leur présentation de prime abord moins habituelle.⁶⁴

Dans son compte rendu de *Schwierige Überfahrt* de 1976, Karl Krolow insiste, de plus, sur l'accessibilité du langage poétique de Walter Helmut Fritz. De fait, son écriture se base non seulement sur le réel, mais elle demeure aussi une recherche de l'unité perdue

⁶¹ A suivre Hans-Rüdiger Schwab, le lyrisme de Walter Helmut traduit un désaccord avec la perception de l'existence qui se manifeste à travers une inquiétude existentielle et mène à une prise de conscience : « Den Bedingungen der eigenen Existenz innezuwerden, heisst für ihn notwendigerweise: über sie zu erschrecken. » (Hans-Rüdiger Schwab, *Abstände, ohne die die Worte nicht leben möchten*. *Op. cit.*, p. 51). Cependant, cette approche ne s'apparente pas à une utopie : malgré ses thématiques ancrées dans le quotidien et dans son époque, Fritz propose surtout une attitude différente. Elle permet de vivre avec ces phénomènes, de les voir autrement. Sa démarche poétique tente de transposer cette attitude au sein même du poème, elle s'en fait en quelque sorte le relais. Cf. aussi *ibid.*, p. 51 : « So ergibt sich der nur scheinbar merkwürdige Befund, dass Fritz, der Autor der existentiellen Aporien, der Autor knappst bemessener Worte, zugleich auch ein Autor ist, der gerade nicht zur rapide gewachsenen Zahl der Utopie-Vergessenen gehört. Eingefleischter Gegner jeder "Besserwisserei" – also auch der der Resignation – verweigert er das Einverständnis mit dem Dasein, wie er es vorfindet. »

⁶² Depuis les premiers comptes rendus, les avis des critiques sur ces caractéristiques du langage poétique de Fritz convergent. Cf., par exemple, Jürgen Peter Wallmann, Walter Helmut Fritz, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Horst Bienek, *Was war was ist*. Dans : J. P. Wallmann, *Argumente*, Mühlacker 1968, p. 59 (repris d'ailleurs dans les articles suivants du même auteur : *Löwenzahn mit Schorf*. Dans: *Rheinischer Merkur*, 28/03/1980, p. 34 et *Fern von allem Maulheldentum*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12676, 07/06/1987, p. 11) ; Friedrich Bentmann, *Einführung*. Dans: Walter Helmut *Teilstrecken* (Gedichte und Prosa). Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffellbund), Müller, Karlsruhe, 1971, p. 13 s. ; Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. *Op. cit.*, p. 175 ; Peter Jokostra, *Verwüestet von Schmerz*. Dans : *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, n° 44, 16/06/1972, p. 12 ; Ingrid Pohl, *Wirklichkeit im Gedicht*. Zu Lyrikbänden von Walter Helmut Fritz und Harald Hartung. Dans : *Neue Rundschau* 90 (1979), p. 130 ; Karl Foldenauer, *Walter Helmut Fritz, der Dichter der Nuance*. Dans : *Baden-Württemberg* 31 (1984), H. 3, p. 45 ; Hans-Jürgen Heise, *Lyriker als Prosadichter. Jeder Mensch eine Universalgeschichte*. Dans : *Die Zeit*, n° 14, 29/03/1985 et Michael Basse, *Walter Helmut Fritz*. *Op. cit.*, p. 4 et 10.

⁶³ Ce constat confirme son lien à certains courants du lyrisme après 1945.

⁶⁴ En dressant une liste des thèmes présents dans le recueil *Zwischenbemerkungen* (1964), Luigi Gabrieli fait un constat semblable. Il note en particulier la présence et l'absence des choses, le temps, la parole, le statut de la pensée, la mort, l'incertitude, l'éternel renouveau (cf. Luigi Gabrieli, *Prosa e poesia di Walter Helmut Fritz*, *op. cit.*, 60). L'auteur insiste, par ailleurs, sur la récurrence de ces thèmes d'une publication à l'autre (cf. *ibid.*, p. 73). De ce fait, ces remarques confirment que toute l'œuvre de Walter Helmut Fritz est sous-tendue par cette grande quête, ce qui rapproche sa recherche de celle de Philippe Jaccottet, par exemple, et laisse supposer une influence déterminante de certaines idées philosophiques notamment présentes dans les travaux de Martin Heidegger.

entre le monde et la parole, coïncidant avec une quête de vérité.⁶⁵ Il faut alors s'interroger dans quelle mesure ces textes font partie des « poèmes ouverts » qui redonnent confiance et visent une nouvelle plénitude.

De plus, il convient de mettre en relation cette hypothèse et la question de la modernité de cette œuvre. Notons, en effet que le lyrisme de Walter Helmut Fritz semble bien opposer au texte crypté, sombre, au seuil du désespoir, un poème confiant dont l'apparente simplicité traduit en vérité les paradoxes et la complexité du monde. En s'inscrivant ainsi parfaitement dans l'une des grandes quêtes de la poésie du XX^e siècle, sa visée doit être considérée comme résolument moderne.⁶⁶

Si nous insistons sur ces interdépendances entre le dessein de l'œuvre et son écriture, c'est bien parce qu'elles nécessitent des qualités personnelles telles la persévérance et la pondération caractéristiques de Walter Helmut Fritz. Simultanément, elles expliquent sa remarquable fidélité à lui-même et son indépendance des modes littéraires.⁶⁷ Animée par une intuition fondatrice, son œuvre propose donc, par essence, des variations infinies d'un même sujet, d'une quête essentielle :

Gewiß aber auch, daß gerade hiermit das Geheimnis, der Reichtum seiner Gedichte zu tun haben: daß sie nämlich Variationen einer „lebenskundlichen“ Suchbewegung sind, Fahndungen nach Antwort,

⁶⁵ Cette recherche conditionne alors l'approche langagière. Cf. Karl Krolow, *Ein Meister der Lautlosigkeit, Die kontinuierliche Entwicklung des Lyrikers Walter Helmut Fritz*. Dans : *Der Tagesspiegel*, n° 9283, 28/03/1976, p. 53 : « Fritz war immer jemand, der knapp seine Worte weitergab, der sich weder verspiegelte noch verschweigte. Und dies ist so geblieben. » Le détail de la réalité sert alors de point de départ pour ancrer le renouvellement dans le connu. Quelle serait alors la relation établie entre les réponses individuelles et la dimension universelle ? Cette écriture, vise-t-elle une nouvelle transparence comme le laisse présupposer certains critiques ? Cf. Hans-Jürgen Heise, *Lyriker als Prosadichter*. *Op. cit.* : « Er [Fritz] nimmt das Begriffliche aus der Ordnung des Festgefügteten heraus und gelangt so zu neuen Gliederungen und revitalisierenden Umdeutungen. » D'autres commentaires vont dans le même sens : Wolf Wondratschek, *Bewegliche Spur im Sichtbaren*. *Op. cit.*, p. 10 s., Heinz Weder, *Dahinter*. Terrain vague. *Op. cit.*, p. 1022 ; Eberhard Horst, *Augenblicke der Wahrnehmung*. *Op. cit.*, p. 351, Walter Neumann, *Durch Sätze sehen wir hinaus. Identität von Welt und Sprache bei Walter Helmut Fritz*. Dans : *Deutsche Volkszeitung*, 41/02/1980, p. 14 ; Wulf Segebrecht, *Vertrauen in der Mördergrube*. Dans : *FAZ*, n° 240, 15/10/1992, p. 34 ou Jürgen Peter Wallmann, *Löwenzahn mit Schorf*. *Op. cit.*, p. 34.

⁶⁶ Cf. Karl Foldenauer, *Walter Helmut Fritz, der Dichter der Nuance*. *Op. cit.*, p. 45 : « [...] viele seiner Gedichte [sind] hoffnungsvoll, gelassen und optimistisch. Nirgends richtet sich W. H. Fritz in der Düsternis und in der Trostlosigkeit häuslich ein. [...] [Er ist ein Dichter], der die moderne Welt und ihre Dichtung kennt, der aber dem vielleicht schon zum Klischee der Moderne gewordenen Pessimismus eine engagierte Gelassenheit entgegenstellt. »

⁶⁷ Le poète lui-même confirme à quel point ces choix sous-tendent l'ensemble de son œuvre et ne laissent guère de place à d'autres préoccupations : « Wenn man in der eigenen Arbeit wirklich „drin“ ist, wenn man einer Spur folgt, die man nicht aus den Augen verlieren will, kommt man kaum in Gefahr, in den Sog anderer Strömungen zu geraten, sich ablenken zu lassen, auch wenn man neugierig ist, wahrnimmt, was geschieht, liest und wieder liest. » (Bernard Nellessen, *Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle*. Ein Gespräch mit Walter Helmut Fritz. Dans : Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*. *Op. cit.*, p. 128). Cf. aussi Michael Basse, *Walter Helmut Fritz*. *Op. cit.*, p. 2.

wie wir uns verhalten sollen, damit das Dasein etwas erträglicher werde.⁶⁸

Ce n'est, du reste, pas un hasard si les critiques s'interrogent si cette œuvre connaît une évolution ou si elle n'est qu'approfondissement et reprise continuelle de ses postulats constitutifs. Pour y répondre, ils comparent les recueils dans leur succession et remarquent surtout trois tendances : d'un côté, l'écriture se densifie et s'intensifie, de l'autre, Walter Helmut Fritz réduit le recours aux métaphores⁶⁹. Par ailleurs, la part de réflexion augmente de sorte que ce langage poétique puisse exprimer davantage de nuances tout en gardant une grande sobriété et objectivité.

Wer aber fähig ist, die Entwicklung eines Werkes in seinen Nuancen, in seinen Differenzierungen zu verfolgen, dem allerdings bietet Fritz von Neuerscheinung zu Neuerscheinung dieses Geflecht von Differenzierung seines Wesens. [...] Diese Hintergrunds-Nervosität ist schon seit geraumer Zeit mehr und mehr einem ruhigen und festen Sprechen und nahezu sachlichem Feststellen gewichen.⁷⁰

Parallèlement, la parole poétique se doit de traduire la fragilité des mots. Dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz, elle se décline en nuances infinies, elle affine continuellement sa précision. Cette démarche, pourrait-elle permettre de révéler les conjonctures complexes et paradoxales sans les altérer ? En tout cas, elle expliquerait pourquoi le poète éprouve la nécessité d'élaborer plus avant sa conception perceptive et développe notamment un renouvellement du regard. Notons que, selon Winfried Hönes, le « voir » s'avère l'un des constituants majeurs de cette œuvre :

⁶⁸ Ainsi, Michael Basse voit juste en écrivant : « Überblickt man die mehr als 40 Einzeltitel von Fritz, drängt sich die Vermutung auf, der Autor schreibe ständig an einem einzigen großen lyrischen Werk, das um die Empfindungs- und Erfahrungsfähigkeit des Menschen als Voraussetzung sinnvollen Lebens kreist. » (Michael Basse, *Walter Helmut Fritz. Op. cit.*, p. 10).

⁶⁹ Notamment Heinz Piontek souligne cette évolution. Cf. Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand. Op. cit.*, p. 175 : « Sein Wortlaut ist noch karger, ja einsilbig, doch nirgends mürrisch. Fritz weiß, wie schwer Worte wiegen und wie leicht sie zu mißbrauchen sind. Mehr als in den *Veränderten Jahren* ist die Eliminierung von Gleichnis und Metapher zu registrieren. »

⁷⁰ Karl Krolow, *Ein Meister der Lautlosigkeit, Op. cit.*, p. 53. Soulignons néanmoins que certains critiques se contentent du simple constat d'un changement sans en préciser la nature. Cf., entre autres, Jürgen Peter Wallmann, *Walter Helmut Fritz, Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Horst Bienek, *Was war was ist. Op. cit.*, p. 59 : « Sicher haben sich seine Gedichte im Laufe des vergangenen Jahrzehnts gewandelt ; erhalten blieb ihnen aber bis heute der Ausdruck einer – um Krolows Lieblingsbegriff zu zitieren – eigenen „Sensibilität“ und einer Bildhaftigkeit, die sich auch in den eher einsilbig-lakonischen Versen der letzten Zeit nicht verflüchtigt hat. » D'autres considèrent que cette œuvre n'a pas besoin d'évoluer puisque l'écriture possède dès ses débuts toute sa justesse. Ainsi lit-on chez Wulf Segebrecht (*Vertrauen in der Mördergrube*. Dans : *FAZ*, n° 240, 15/10/1992, p. 34) : « Blättert man in den alten Sammlungen, beispielsweise in dem Gedichtband *Bild+Zeichen*, so stellt man fest, wie „fertig“ dieser Lyriker von Anfang an war ; [...] »

Der Begriff 'Sehen' konstituiert die Texte in zahlreichen Varianten :
[...] Fritz beschreibt die verschiedenen Stadien des Sehens : das euphorische Sehen, das desillusionierte, distanzierte, das anteilnehmende und beobachtende Sehen.⁷¹

On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que cette recherche se décline dans l'ensemble des formes employées par Walter Helmut Fritz. La perception est le thème récurrent présent aussi bien dans les poèmes d'amour, dans la poésie de la nature, dans les portraits que dans les traductions. De surcroît, de nombreuses filiations sont également portées par une dynamique perceptive.⁷² Qu'il nous suffise de souligner ici que cette réflexion rejoint également la quête d'un certain nombre de peintres avec lesquels Walter Helmut Fritz entretient un dialogue privilégié. De plus, on ne peut pas s'empêcher d'établir un rapprochement entre cette démarche et le *thaumazein*, l'étonnement à l'origine de la réflexion philosophique.⁷³ Ainsi son œuvre s'enrichit-elle

⁷¹ Winfried Hönes. *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG), *Text und Kritik*, 1991, p. 12. Entre-temps, l'article de Michael Basse a remplacé ce premier article sur Walter Helmut Fritz paru dans le KLG ; de ce fait, nous en donnons la photocopie en annexe. Heinz Piontek insiste sur le même phénomène en considérant le poète comme un « prophète » (« Seher ») qui traduit les signes du monde pour les hommes (Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*, op. cit., p. 171). Michael Braun confirme que Fritz revalorise la perception visuelle (Michael Braun, *Poesie ohne Aufwand*. Dans: *Die Zeit*, 17/04/1987). Pour Walter Neumann, le regard est un élément de base de cette poésie (Walter Neumann, *Im Anschauen versunken*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 89, 18/04/1997, p. 30). D'ailleurs, de nombreux titres de comptes rendus en disent long sur l'importance de cette thématique. En guise d'exemple, citons quelques intitulés des articles sur *Das offene Fenster* : Günter Krall, *Gehen und Schauen*. Dans: *Die Rheinpfalz*, 11/10/1997 ; Walter Neumann, *Momentaufnahmen*. Dans: *Südkurier*, 25/02/1998 ; Kurt Oesterle, *Zarte Wegweiser*. Dans : *Süddeutsche Zeitung*, n° 284, 10/12/1997 ; Jürgen Peter Wallmann, *Fritz öffnet die Augen für den Alltag*. Dans : *Die Welt*, 23/01/1998.

Dès *Veränderte Jahre*, cette tendance se profile. Cf. les titres des comptes rendus du recueil : Horst Bienek, *Poetische Augenblicke*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13/07/1963 ; Hans Peter Keller. *Ein reiner Augenblick Leben*. Dans: *Der Mittag*, 16/03/1963 ; Karl Krolow, *Stille Sensation des Gedichts*. Dans: *Mainzer Allgemeine Zeitung*, 22/03/1963 ; Jörg Steiner, *Unentschiedener Augenblick*. Dans : *Die Welt*, 26/10/1963.

⁷² De plus, ces différentes sources représentent un éventail des stratégies de réussite qui transparaît à travers les textes et notamment à travers les portraits. Ainsi, de nouvelles perspectives ne cessent de s'ouvrir. Ceci peut expliquer également les quelques voix plus critiques qui se font entendre en particulier à l'égard des romans de Walter Helmut Fritz. Les reproches sont surtout au nombre de deux : l'auteur s'enferme dans une thématique au dépit de l'histoire. Le lecteur s'ennuierait car l'idée ne peut pas porter le texte. Cette remarque concerne d'ailleurs aussi les narrations et certains poèmes de la première période de l'œuvre. Cf. Carl Corino, *Reise nach Korsika – Stoff zum Stillschweigen*. Dans: *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, n° 41, 13/10/1972, p. 17 ou Harald Hartung, *Weiterführen, was lebendig ist*. Dans : *Der Tagesspiegel*, n° 8056, 12/03/1972, p. 55. Puis, ce genre de textes manquerait de cohérence et de rigueur. Leur signification serait seulement rhétorique, ce qui crée une dissonance textuelle. Cf. Wolf Wondratschek, *Bewegliche Spur im Sichtbaren*. Op. cit., p. 11. Mais tandis que certains interprètent ces tentatives de Walter Helmut Fritz comme une régression et une chute dans la banalité, d'autres y voient la confirmation de la modernité de cette œuvre. Cf. Peter Jokostra, *Stoff zum Schweigen*. Dans : *Die Welt*, n° 196, 25/08/1972, p. 2 et Eberhard Horst, *Aus der Nähe*. Dans : *Neue Rundschau* 83 (1972), p. 350-353.

⁷³ Cf. Stefan Matuschek, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991, p. 8 : « Der Begriff >Staunen< hat in der Philosophiegeschichte einen festen auch über die Fachgrenzen hinaus bekannten Platz: Staunen – so gründet sich auf Platon und Aristoteles ein immer wieder erinnertes Satz – ist der Anfang der Philosophie. Aus dem Affekt, den bei den griechischen Philosophen das Verb *thaumazein* bezeichnet, entspringt das Denken [...]. Staunen schafft die Distanz,

d'une dimension pluridisciplinaire qui témoigne à nouveau de sa visée universelle. Force est de constater que sa démarche produit, dans un premier temps, la remise en question des stratégies perceptives pour aboutir, dans un deuxième temps, à un dépassement. De fait, l'idée d'un renouvellement poétique – notamment dans le domaine des poèmes de la nature, du lyrisme d'amour et aussi de l'apport formel du poème en prose – transparaît à plusieurs reprises à travers l'œuvre de Fritz. C'est l'attitude confiante mais en parfaite conscience des failles, des abîmes, du côté sombre de la vie, qui, en dernier lieu, donne à ses textes leur force vitale et fait du dialogue l'un de ses fondements :

Walter Helmut Fritz ist ein Dichter des Lichts und der Freundlichkeit, dessen Gedichten gerade deshalb eine helfende Kraft innewohnt, weil sie in vollem Bewußtsein der Dunkelheit des Lebens geschrieben sind.⁷⁴

I.2 Sous le signe d'une approche synthétique

Les remarques critiques font apparaître en filigrane des thèmes récurrents qui permettent de cerner l'accueil de notre auteur parmi ses pairs et auprès du public. Ainsi, quelques lignes directrices de l'analyse de l'œuvre de Fritz se profilent. Plusieurs de ces axes de recherche seront approfondis au cours des différents chapitres de cette étude afin de discuter davantage les thèses avancées par la critique, tout en privilégiant le retour au texte.

Soulignons, par ailleurs, que le cadre de ce travail et l'objectif premier de proposer une synthèse nous inciteront à apprécier les différents aspects selon leur pertinence au regard d'un ensemble. Certains mériteraient sans aucun doute d'être approfondis ultérieurement. Par conséquent, notre choix se porte avant tout sur les thématiques fondatrices de la constitution de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz.

La présence d'une poétique des choses simples, du sensible, de la perception et du regard va de pair avec la quête d'une écriture qui cherche l'immédiateté de l'image.

aus der heraus erst die Wirklichkeit zum Gegenstand der Betrachtung und auf der anderen Seite der Mensch zum Betrachter werden kann. Ein neues Selbstbewußtsein gegenüber der nun zu beobachtenden und zu befragenden Welt entsteht, sobald etwas Fremdes in die Selbstverständlichkeit des Gewohnten bricht und die Aufmerksamkeit fesselt, die Wißbegierde reizt. Staunen ist wie eine zweite, intellektuelle Geburt, die dem Menschen die letzte Eigenschaft zur Vollkommenheit verleiht: das Streben nach Erkenntnis. »

Il en ressort une tendance au laconisme, à l'effacement, mais également l'idée d'une nécessaire et extraordinaire confiance pour redécouvrir et ressourcer les forces vitales. Ceci trouve son reflet dans l'intérêt pour la nature ainsi que dans une altérité fondatrice.⁷⁵

Si nous insistons sur la confiance, langagière, poétique mais aussi vitale, qui ressort des poèmes de Walter Helmut Fritz, c'est bien parce qu'elle renvoie au processus dans lequel ce lyrisme engage le lecteur. D'emblée, l'apparente simplicité de ces vers et l'immédiateté des images fascinent. En ce sens, le projet de notre étude rejoint une lecture de cette œuvre qui, en dégageant petit à petit de nombreuses ramifications, se rapproche de ses intuitions fondamentales. De plus, nous ne saurions éclairer la pertinence de ces aspects sans tenir compte du lien étroit entre contenu et forme des poèmes.

Mit weniger Strichen, treffsicher, präzise, ohne Gewaltigkeit und scheinbar mühelos, so bieten sich diese Verse dar, in denen die Komplexität eines undurchschaubaren Daseins eingefangen ist. Die Verse von Walter Helmut Fritz leben durch ihre Unmittelbarkeit, sie wirken auf den Leser elementar, öffnen sich seiner geduldigen Annäherung.⁷⁶

L'un des aspects les plus remarquables de cette œuvre poétique réside dans le fait que ce sont de grands thèmes transversaux qui se pressentent dans ces poèmes et qui les portent. Dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz, ceci n'est pas sans impliquer la nécessité d'un changement perceptif. Autant ce renouvellement est un désir manifeste des écrits du poète, autant il le transpose dans les textes eux-mêmes. Tout en soulignant l'immédiateté de l'évocation, cette œuvre n'a de cesse de rappeler les questions essentielles afin de rompre avec la monotonie et la routine et pour retrouver un regard et un langage neufs :

Das gilt auch für diese Lyrik; wenn man nochmals hinsieht, spürt man, wie diesem auf den ersten Blick so spontan wirkenden Schreiben vieles vorausgegangen ist.

⁷⁴ Walter Neumann, *Durch Sätze sehen wir hinaus. Identität von Welt und Sprache bei Walter Helmut Fritz*. Dans : *Deutsche Volkszeitung*, 41/02/1980, p. 14.

⁷⁵ Ce phénomène se dégage surtout dès les poèmes d'amour, mais nous le retrouvons également dans d'autres types de textes, ce qui nous amène à penser qu'il s'agit de l'un des aspects majeurs de cette quête poétique.

⁷⁶ Hans Dieter Schmidt, *Schwierige Überfahrt*. Dans : *Rhein-Neckar-Zeitung*, n° 93, 23/04/1976, p. 2.

Viel Gewohnheit, viel Routine will zuerst durchbrochen sein, bis die einfachsten Dinge frag-würdig und damit sagbar werden. Die gleiche geduldige Arbeit muss an der Sprache selbst geleistet werden, um die toten Elemente, die Floskeln und Stereotypen, die Wortlügen und damit auch die Lebenslügen abzubauen.⁷⁷

Notre travail se concentre avant tout sur l'œuvre lyrique, mais nous nous engageons aussi à confronter nos résultats aux écrits en prose de Walter Helmut Fritz. Rappelons que cette œuvre s'inscrit d'emblée dans une approche ouverte de sorte que l'étude du contexte littéraire, historique et esthétique de cette création présente une perspective enrichissante qui montre parallèlement l'étendue de cette recherche poétique par-delà les frontières géographiques et la contribution de plusieurs disciplines. Il s'agit notamment de circonscrire la manière dont Walter Helmut Fritz opère ses choix de modèles et de cerner les parentés établies.

Cela vaut également pour le rapprochement entre cette œuvre poétique et plusieurs autres disciplines, en particulier l'art et certains courants philosophiques. A travers la lecture et la contemplation des peintures, Walter Helmut Fritz cherche, semble-t-il, une altérité qui lui est à la fois source d'inspiration et miroir.⁷⁸ Dès lors, ce qui nous intéresse plus particulièrement c'est d'en repérer les traces et d'en déterminer les effets sur les choix fondamentaux de notre poète. Son intuition fondatrice s'en trouve-t-elle reconfortée ou troublée ? Ces influences permettent-elles un renouveau ou enferment-elles cette poésie dans un carcan de traditions ?

⁷⁷ Gerda Zeltner, *Feder, Schnecke, Stein*, Gesammelte Gedichte von Walter Helmut Fritz. Dans : *Neue Zürcher Zeitung*, n° 304, 30/12/1994, p. 29. Ce constat rejoint – semble-t-il – le renouvellement de l'attitude dans la poésie contemporaine. Cf. Claude Vigée, *Metamorphosen der modernen Lyrik (1955/62)*. Dans: Reinhold Grimm (éd.), *Zur Lyrikdiskussion*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974, p. 164 : « Diese Dichter bekämpfen die allseits in unserer Zeit feststellbare Apathie und Indifferenz dem Leben gegenüber und suchen die Funktion des Wirklichen in unserer Empfindsamkeit zu erneuern. »

⁷⁸ En guise d'illustration, citons certains de ses comptes rendus. Cf. Walter Helmut Fritz, *Michel Butor, Aufsätze zur Malerei*. München. Dans : *Der Monat* 23 (1971), H. 270, p. 118 ; Walter Helmut Fritz, *Werner Hofmann, Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*. Dans : *Die Tat*, n° 52, 02/03/1974, p. 32. Par ailleurs, les éditions bibliophiles de poèmes de Walter Helmut Fritz sont souvent réalisées en coopération avec des artistes peintres. Cf. Walter Helmut Fritz, *Treibholz*. Gedichte. Mit Radierungen von Eugen Batz. Bibliophiler Druck, verlegt von Horst Heiderhoff. Frankfurt/Main 1964 ; Walter Helmut Fritz, *Kein Alibi*. Gedichte. Mit Radierungen von Johannes Schreiter. Bibliophiler Druck. Guido Hildebrandt Verlag. Frankfurt/Main 1975 ; Walter Helmut Fritz, *Auch jetzt und morgen*. Gedichte. Mit Offsetlithographien von Klaus Hruby. Bibliophiler Druck. Pfaffenweiler Presse. Pfaffenweiler 1979 ; Walter Helmut Fritz, *Wie nie zuvor*. Gedichte. Mit Holzschnitten von Alfred Pohl. Bibliophiler Druck. Pfaffenweiler Presse. Pfaffenweiler 1986 ; Walter Helmut Fritz, *Linien*. Gedichte. Zeichnungen von Franz Bernhard. Künstlerbuch. Georg Heusch Verlag. Bonn 1988 et encore dernièrement, Walter Helmut Fritz, *Unterwegs*, Materialbilder (Franz Bernhard), Aufzeichnungen. Edition Galerie, im Radius-Verlag, 2004. Soulignons également que certains poèmes sont directement inspirés par des peintures comme le cycle *Vor Bildern Lyonel Feiningers* (GG I, 27-30) ou le recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969).

En insistant sur l'unité de l'œuvre de Walter Helmut Fritz et sur son engagement pour proposer un nouveau regard, les critiques établissent plutôt la thèse d'un renouvellement poétique. Mais il est nécessaire de se demander dans quelle mesure l'œuvre de Walter Helmut Fritz prolonge un mouvement comme la nouvelle poésie de la nature représentée notamment par Peter Huchel, Günter Eich et Karl Krolow⁷⁹. De plus, Michael Basse considère les poèmes d'amour comme les meilleures créations du poète et souligne qu'ils traduisent avec brio la force vitale que Fritz cherche à révéler⁸⁰. Par conséquent, la thématique de l'amour cristallise l'espoir d'une autre intériorité, porteuse de sens :

Sie [die Poesie in den Liebesgedichten] steigert die Eindrücke durch immer größere Klarheit, bis sie Bedeutung annehmen, Sinn erschließen. Das äußere Bild setzt ein inneres in Kraft.⁸¹

D'où également de nombreux portraits qui montrent l'homme à la fois dans son individualité et dans sa dimension universelle. En s'intéressant plus particulièrement aux paradoxes de leurs vies et aux solutions pour permettre la survie, ces poèmes rendent à nouveau compte de l'approche profondément plurielle de Fritz et accentuent le rôle essentiel du regard. Ce constat porte à croire que ces textes s'inscrivent dans une dynamique du renouveau sur laquelle l'ensemble de cette œuvre est bâti.

In der Erinnerung und im Dialog lernen Fritz' Gestalten vielfach erst das Sehen in all seinen Facetten [...]. Aber sie lernen auch, auf Widersprüche zu bauen und zu überleben: sehend.⁸²

Etant donné que les grands axes thématiques qui sous-tendent cette œuvre se rejoignent dans cette priorité, l'approche synthétique s'impose alors pour mener à bien cette étude : seule une vue d'ensemble permet de dégager les intuitions fondatrices de la quête poétique. Par conséquent, la chronologie de cette œuvre n'occupe pas le premier plan de notre étude ; en revanche, l'approche se veut résolument thématique, tout en confrontant les remarques critiques existantes aux affirmations et plus particulièrement

⁷⁹ Cf. Dieter Fringeli, *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Basler Nachrichten*, n° 55, 06/03/1976, p. 28 ; Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*, *op. cit.*, p. 169 ou Gottfried Just, *Von der Lyrik zur Prosa*. *Op. cit.*, p. 36.

⁸⁰ Michael Basse, *Walter Helmut Fritz*. *Op. cit.*, p. 7 : « Tatsächlich kommt der Autor seiner Forderung nach einer Poesie, „mit der man leben kann“, der eine „lebensermöglichende Kraft“ innerwohnt, in seiner Liebeslyrik am nächsten. »

⁸¹ Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. *Op. cit.*, p. 171.

⁸² Michael Basse, *Walter Helmut Fritz*. *Op. cit.*, p. 9. En fait, cette remarque reprend le constat de Winfried Hönes dans le premier article du KLG (Winfried Hönes, *Walter Helmut Fritz*. *Op. cit.*, p. 12 ; cf. la partie « Annexe »).

encore à l'écriture poétique de Walter Helmut Fritz. Aussi son œuvre poétique se trouve-t-elle au centre de ce travail. La parole du poète s'exprime prioritairement à travers ses poèmes et d'une manière moins directe mais en totale complémentarité, à travers ses essais critiques. De fait, les références se multiplient et s'approfondissent en tenant compte des diverses formes qui font apparaître la réflexion poétique.

Ces implications appellent une approche méthodologique suffisamment ouverte pour intégrer les références multiples, tout en soulignant le lien étroit qui les fait converger. De plus, notre souci permanent consiste à partir et à revenir au texte sans s'enfermer dans un cercle purement herméneutique. Aussi avons-nous opté pour une combinaison de plusieurs démarches afin de rendre au mieux compte de la spécificité et de la place de l'œuvre de Walter Helmut Fritz.

D'une part, nous nous inspirons des « microlectures » définies par Jean-Pierre Richard⁸³, car cette méthode permet de suivre dans le détail la mise en œuvre des stratégies fondamentales de la quête poétique de Walter Helmut Fritz, tout en intégrant les résultats dans une vue thématique plus large. D'autre part, les apports de la littérature comparée s'avèrent extrêmement intéressants. Par une démarche synchronique, les différents auteurs qui mènent, à un moment donné, la même recherche sont, en effet, mis en relation. L'approche diachronique permet, au contraire, de suivre une évolution dans sa profondeur.

Les « microlectures » de Jean-Pierre Richard s'insèrent dans le courant de la critique thématique. Appelée également « critique de l'imaginaire », elle trouve son précurseur dans l'approche phénoménologique de Gaston Bachelard.⁸⁴ Le philosophe accorde une primauté à l'imagination ; selon lui, elle est une fonction fondamentale du psychisme humain et détermine, par conséquent, toute contemplation et toute création. Cette approche met alors au centre l'étude des images et des métaphores qu'elle considère comme premières ; d'où la thèse selon laquelle la forme est secondaire à la rêverie

⁸³ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Editions du Seuil, Paris 1979, notamment p. 7 : « Microlectures : petites lectures? lectures du petit? Les deux choses à la fois sans doute. Ce titre voudrait indiquer, en tout cas, que par rapport aux études qui les ont précédées celles-ci opèrent comme un changement d'échelle. Elles visent, dans l'œuvre lue et commentée, des unités beaucoup moins vastes : ainsi la valeur d'un motif [...], la place d'une scène, ou d'une image [...], la texture d'un petit morceau détaché de texte [...], ou même le fonctionnement d'un mot [...]. La lecture n'y est plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol : elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte. »

⁸⁴ Ce courant reprend notamment la conception de l'image, la notion de l'imaginaire et le sens attribué au mot « rêverie » de l'œuvre de Bachelard. Soulignons également les influences de la phénoménologie de Husserl et de Merleau-Ponty. De plus, la critique thématique doit beaucoup aux fondateurs de l'école de Genève, Marcel Raymond et Albert Béguin.

créatrice. Elle est, par conséquent, une rationalisation et ne fait pas partie de l'acte créateur en lui-même.

Qu'il nous suffise ici de rappeler les points forts qui découlent de ces prémisses : d'emblée, cette approche admet une part de subjectivité en se définissant comme une lecture de « sympathie » :

Aussi le discours de cette critique se présente-t-il comme « parole d'adhésion », s'efforçant d'épouser au maximum celle de l'autre, la citant, la développant à la faveur, non d'une explication strictement rationnelle, mais d'une rêverie flottante où joue pleinement une imagination créatrice.⁸⁵

Par conséquent, il s'agit d'un parcours à la fois critique et personnel qui repère et insiste sur les échos, les convergences au sein de l'œuvre. L'œuvre s'insère dans un réseau significatif qui prend en compte et transcrit sa complexité ; de ce fait, elle est considérée comme polycentrée.⁸⁶ La lecture porte alors plus particulièrement sur des thèmes qui se profilent par leur récurrence, telles des variations. Ils révèlent « l'invisible architecture »⁸⁷ de l'œuvre, décèlent son organisation et permettent de viser sa compréhension en profondeur. Conjointement, une extrême importance est accordée aux détails. Leur observation et leur évaluation minutieuses procurent à la lecture une certaine lenteur de sorte à s'imprégner progressivement du sens. Cette démarche s'apparente alors à une rencontre dont le dénominateur commun est la recherche de l'essence :

Seules finalement la justesse, la patience de la lecture nous introduiront aux lois profondes de la vision et de l'imagination.⁸⁸

Ce qui intéresse, en fait, le critique c'est de se fondre dans l'univers poétique créé par l'auteur. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, qu'il investit nécessairement toute sa sensibilité. C'est cette sensibilité personnelle qui détermine sa réflexion ; d'où le risque

⁸⁵ Béatrice Marchal-Vincent, *La poésie française depuis Baudelaire*, Dunod, Paris 1999, p. 122.

⁸⁶ Cf. aussi *ibid.*, p. 123. De plus, cette démarche est intimement liée à l'acte de lecture lui-même : « Entre les divers plans de l'expérience on y voit s'établir des échos, des convergences. Lire, c'est sans doute provoquer ces échos, saisir ces rapports nouveaux, lier des gerbes de convergence. » Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris 1955, p. 10.

⁸⁷ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris 1961, p. 24.

⁸⁸ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, *Op. cit.*, p. 25. La même idée est exprimée avec plus de modestie par Jean-Pierre Richard dans *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris, 1964, p. 7 : « Il faut donc prendre ces études pour de simples relevés de terrain : pour des lectures, c'est-à-dire des parcours personnels visant au dégagement de certaines structures et au dévoilement progressif d'un sens. »

d'un parti pris.⁸⁹ Force est de constater, du reste, que cette méthode se heurte à certaines limites. A l'intérieur même de l'analyse, les présupposés peuvent s'avérer réducteurs. En conditionnant les constructions interprétatives, la recherche a tendance à privilégier une seule direction⁹⁰. En accentuant la subjectivité de l'étude, le critique, peut-être trop enthousiaste, risque de perdre de vue l'analyse elle-même et la cohérence de l'œuvre. S'y ajoutent des limites extérieures : une réflexion sur la situation et sur la fonction de l'extrait dans l'ensemble s'impose pour éviter un point de vue restrictif. Par ailleurs, il convient de déterminer avec plus d'ardeur les références extérieures de l'œuvre, son contexte littéraire, historique, sociologique et esthétique car tout texte se confond avec de multiples influences.

Or, il semble, malgré ces réserves, que l'approche de Jean-Pierre Richard s'avère particulièrement apte à cerner la poésie moderne. En maintenant le texte au centre de son étude, il souligne le lien intime entre l'épreuve du vécu et l'émerveillement poétique et parvient ainsi à déceler avec justesse l'une des implications profondes de la poésie moderne.

Or, il se trouve que, chez la plupart des poètes ici étudiés, avec, bien sûr, mainte différence d'accent ou de tension, ce sens passait par une épreuve. Le vécu y semblait, à un certain moment, entrer en contradiction avec lui-même. L'expérience générique de la poésie moderne, n'est-ce pas celle, double, de l'émerveillement et du conflit ?⁹¹

⁸⁹ A ce titre, n'oublions surtout pas que les derniers travaux de Jean-Pierre Richard connaissent l'influence grandissante de la psychanalyse. Cf. la définition de son projet dès *Microlectures* : « Déceler, en somme, dans la successivité la plus exacte du texte les forces génératrices d'une forme, et de sa rupture, c'est-à-dire de son passage continu à d'autres formes, elles-mêmes liées à toute une suite attendue, tout un horizon désiré (désiré/souvenu) du sens : tel était le projet de ces lectures. » (Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, *op. cit.*, p. 11). Béatrice Marchal-Vincent souligne également cette évolution : « Que sa lecture procède d'un parcours à travers le texte (*Poésie et profondeur*, consacré à Nerval, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud) ou de l'analyse d'un bref fragment (*Microlectures*, 1979), il s'agit de faire surgir un « paysage ». Dans ses derniers travaux, nettement influencés par la psychanalyse, le paysage apparaît moins comme sensation ou rêverie (au sens bachelardien) que comme « mise en scène d'un désir inconscient ». » Béatrice Marchal-Vincent, *La poésie française depuis Baudelaire*. *Op. cit.*, p. 123.

⁹⁰ Notamment l'approche plus psychanalytique semble s'exposer à certains risques. Cf. aussi Elisabeth Ravoux Rallo, *Méthodes de critique littéraire*, Armand Colin, Paris 1999, p. 26 : « Et ce parcours à travers les thèmes est-il celui des thèmes en relation les uns avec les autres ou le parcours du critique lui-même ? » Soulignons cependant qu'il s'agit d'une dérive inhérente à une démarche, ce qui n'enlève rien à son potentiel prometteur. D'ailleurs, Elisabeth Ravoux Rallo note à juste titre (*Ibid.*, p. 25) : « Cette lecture, qui se veut de l'ordre du parcours, doit ouvrir, déplier, replier des perspectives [...] : c'est dire qu'elle est faite pour bousculer les apparences, pour révéler autre chose, multiplier les points de vue. »

⁹¹ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, *Op. cit.*, p. 7 s.. Un peu plus loin, le critique insiste sur le même rapport en parlant de « l'acte d'un renversement » vers lequel tend la poésie (*ibid.*, p. 9) : « Paradoxale, dialectique, ou simplement équilibrante, on comprend que la poésie moderne cherche à créer le sens en une assomption violente, parfois tragique, du non-sens. Tout en elle s'oriente vers l'acte d'un renversement. »

Si nous insistons sur cette qualité, c'est bien parce qu'elle entre en résonance avec les études de phénoménologie poétique de Gaston Bachelard, écrits fondateurs de la critique thématique. D'une part, cette propriété souligne la dimension universelle de la poésie, procurant une quiétude à l'esprit qui l'ouvre à la « rêverie cosmique » :

Les rêveries cosmiques nous écartent des rêveries de projets. Elles nous placent dans un monde et non pas dans une société. Une sorte de stabilité, de tranquillité, appartient à la rêverie cosmique. Elle nous aide à échapper au temps. C'est un *état*. Allons au fond de son essence : c'est un état d'âme. Nous disions, dans un livre antérieur, que la poésie nous apporte des documents pour une *phénoménologie de l'âme*. C'est toute l'âme qui se livre avec l'univers poétique du poète.⁹²

D'autre part, cette quête d'un cosmos passe par la parole poétique qui, quant à elle, impulse le renouvellement :

La poésie est un des destins de la parole. En essayant d'affiner la prise de conscience du langage au niveau des poèmes, nous gagnons l'impression que nous touchons l'homme de la parole nouvelle, d'une parole qui ne se borne pas à exprimer des idées ou des sensations, mais qui tente d'avoir un avenir. On dirait que l'image poétique, dans sa nouveauté, ouvre un avenir du langage.⁹³

Force est de constater que les fondements de la critique thématique renvoient, d'ores et déjà, à une interpénétration des perspectives. L'on serait tenté de croire que cette méthode s'ouvre presque naturellement à une approche comparatiste. Par sa réflexion sur les flux d'idées et d'énergies littéraires et par ses études des influences⁹⁴, la littérature comparée se prémunit de l'isolement dans une seule voie interprétative. Elle vise à créer une vue d'ensemble qui s'avère certes souvent plus complexe mais qui se veut surtout cohérente. Pour établir les rapprochements, elle suit alors une forte

⁹² Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Quadrige/PUF, Paris 1960, p. 13.

⁹³ *Ibid.*, p. 3.

⁹⁴ Ce n'est, du reste, pas un hasard, si la littérature comparée a mis en place une véritable théorie de sa démarche. Ainsi faut-il insister sur la différenciation entre les degrés d'influences : « [...] c'est la valeur de l'auteur influencé qui donne son prix à l'influence autant, sinon plus, que celle de l'émetteur, car c'est l'œuvre produite par l'influence qui prouve la force de l'énergie littéraire. Enfin, il convient de distinguer des degrés différents depuis l'imitation consciente jusqu'à l'inconsciente immersion de vers jadis lus et relus, en passant par l'emprunt d'un détail infime, et de ne pas attribuer systématiquement à une influence ce qui peut être simplement rencontre, affinité. » Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Armand Colin/Masson, Paris 1996, p. 54. De même, l'influence

logique interne : elle s'oblige à chercher un dénominateur commun, un point focal qui peut être extérieur aux textes. Ainsi détermine-elle également les influences qui fonctionnent par la médiation, ce qui nécessite une démarche triangulaire :

Certes, on peut imaginer une mosaïque aux petits cubes presque innombrables, mais souvent le comparatiste remarquera l'importance d'une relation triangulaire. J'entends par là que deux textes a priori incomparables, ou apparemment fort lointains l'un de l'autre, deviennent proches par la médiation d'un troisième qui les polarise.⁹⁵

Nous comprenons mieux alors pourquoi l'approche comparatiste insiste sur le dépassement des frontières linguistiques et géographiques pour circonscrire ces processus. La littérature connaît par cette ouverture un élargissement des ressources.

[...] le problème du *leadership* ne peut plus se poser dans l'espace clos d'une aire nationale ou linguistique donnée.⁹⁶

Néanmoins, comme la démarche comparatiste établit les critères de ses choix et qu'elle s'attache notamment à une stratification thématique systématique⁹⁷, elle préserve la cohérence de sa recherche et des ensembles révélés. Ceci n'est pas sans impliquer un profond respect des œuvres traitées. Ainsi cette approche garde-t-elle une distance suffisante pour explorer les subtilités des diverses relations établies :

Elle part du fait comparatiste pour en analyser les modulations les plus subtiles : les modifications du texte traduit ou imité, les réinterprétations et gauchissements, la relation spéculaire du portrait et

de l'ensemble d'une œuvre est à différencier de l'influence d'une œuvre isolée, d'un genre, d'une technique ou d'un style. Cf. *Ibid.*, p. 55.

⁹⁵ Francis Claudon, Karen Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Nathan, Paris 2001, p. 22. En guise d'illustration, les auteurs citent, entre autres, l'une des étapes essentielles dans l'œuvre de Rainer Maria Rilke : « Rilke n'accède à sa dernière manière que par l'intermédiaire de Valéry, l'approfondissement et le dépassement de soi-même se produisent après une évasion – ou mieux une extériorisation – vers autrui. De ceci, l'œuvre porte la trace. » (*Ibid.*, p. 25). Il est d'ailleurs permis de se demander si ce chemin détourné par une référence autre ne constitue pas un élément facilitant la compréhension. Cf. *Ibid.*, p. 32 : « En somme, la circulation latérale, d'un texte littéraire à l'autre, est facilitée par l'existence d'un point focal qui sert de repère commun. »

⁹⁶ Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *op. cit.*, p. 10. En effet, l'expérience poétique à l'origine de la création peut parfaitement être partagée par des auteurs de plusieurs langues. Soulignons que c'est alors souvent une dimension universelle qui sous-tend la recherche. Cf. *Ibid.*, p. 11 : « C'était reconnaître en effet que, même si l'on écrit dans une langue donnée, l'expérience acquise par les créateurs en langue étrangère peut être partagée. »

⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 121 : « En systématisant, on pourrait dire que l'étude thématique dégagera plusieurs strates : une thématique personnelle, une thématique d'époque, une thématique ancestrale, et peut-être éternelle. » Ceci est également lié à la volonté d'étudier les complexes thématiques dans leurs interférences et de les insérer, de fait, dans un réseau plus vaste : « Une explication comparatiste cherchera même à être plus complète : au réseau thématique dans l'œuvre, elle ajoutera un réseau intertextuel qui dépasse l'œuvre, l'auteur et le domaine linguistique étudiés. » (*Ibid.*).

du modèle, la mise en œuvre, à partir d'une rencontre, d'une liberté créatrice.⁹⁸

De plus, l'une des préoccupations de la littérature comparée est de combiner les démarches synchronique et diachronique. Il n'est pas exclu de penser que d'associer conjointement les deux approches cerne avec davantage de précision l'individualité d'une œuvre dans un ensemble façonné par son époque.

La constatation de phénomènes analogues au même moment (*synchronie*) s'accorde partiellement avec le matérialisme historique, mais la persistance des mêmes faits à travers les époques successives (*diachronie*) nous oblige à interroger la psychologie des profondeurs. L'intersection des deux plans, le diachronique et le synchronique, définit précisément le style d'une époque et des écrivains qui lui confèrent son caractère particulier.⁹⁹

Ceci est d'ailleurs encore plus sensible dès qu'une œuvre intègre plusieurs types de références souvent liées entre elles par l'histoire des idées ou par une dimension universelle. Il est tout à fait significatif de noter que les relations des écrivains à la philosophie et aux arts entrent souvent dans cette catégorie puisque l'auteur y trouve un écho profond à sa quête poétique.¹⁰⁰ Dès lors, une œuvre ne peut s'apprécier à sa juste valeur que dans le réseau de références qu'elle crée et qui rejaillissent non seulement sur ses thématiques mais aussi sur sa forme.¹⁰¹

⁹⁸ *Ibid.*, p. 63. Cf. aussi Francis Claudon, Karen Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée. Op. cit.*, p. 34 : « On comprendra qu'il ne saurait être question de dresser des listes, de tracer des frontières fixes. Mais on méditera sur cette démarche triangulaire. L'activité comparatiste cherche inlassablement à constituer des ensembles cohérents dont le dénominateur commun peut et doit être d'une grande variété. »

⁹⁹ Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁰ Cf. aussi *ibid.*, p. 95 : « Dès que l'on aborde ces questions, philosophie, beaux-arts et littérature doivent être étudiés corrélativement. » Ce n'est, du reste, pas un hasard si les auteurs insistent sur le fait que ces relations, malgré leur évidence et leur pertinence, restent souvent mal exploitées. Cf. *ibid.*, p. 94.

¹⁰¹ La dissociation du fond et de la forme, est d'ailleurs l'un des reproches faits par les comparatistes à l'approche purement thématique : « Il y a un autre reproche, et même un double reproche, qui est fait à l'approche thématique : de privilégier les « thèmes » aux dépens des « procédés » et, de toute façon, de séparer le fond de la forme, le signifié du signifiant. Henri Meschonnic a très judicieusement envoyé dos à dos les excès de la stylistique (monographie des procédés) et ceux de la thématique (monographie des thèmes) qui conduisent dans les deux cas « à une cécité partielle sur l'objet même de la recherche et surtout sur le tout de l'œuvre » [Henri Meschonnic, *Pour la poésie I*, Gallimard, Paris 1970, p. 14 s.]. » Jean-Pierre Richard, notamment, pressent la nécessité d'associer les deux. Cf. *Onze études sur la poésie moderne, Op. cit.*, p. 12 : « De ces deux directions possibles, c'est l'étude des formes thématiques, évidemment la plus aisée, qui a surtout été menée dans ces essais. L'autre, qui intéresse le domaine propre du langage, n'y intervient que çà et là, à titre de confirmation trop particulière, ou de conclusion trop générale, et toujours rapidement. C'est que nous manquons encore les instruments – et d'abord une phonétique de la suggestion, une stylistique structurale – qui nous permettraient d'en parler sérieusement. Pourtant, nous sentons bien que la signification poétique est une, indivisible. »

C'est dans cet esprit d'un horizon ouvert que nous souhaitons analyser l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz. Par conséquent, nous donnerons aux « microlectures » de Jean-Pierre Richard une dimension plus analytique, tout en les associant à une étude plus vaste du contexte littéraire, historique et esthétique.

Trois grandes étapes se dégagent pour structurer notre étude : après une phase qui revient sur des acquis issus des courants littéraires de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, Walter Helmut Fritz semble plutôt s'engager dans la recherche d'une forme consubstantielle de sa quête poétique. Dans un premier temps, nous nous attacherons donc à des thématiques-clés, tels la nature et l'amour, pour montrer la spécificité de cette œuvre poétique dans le contexte de la poésie allemande et dans la poésie européenne. Nous étudierons plus particulièrement dans quelle mesure Walter Helmut Fritz participe au renouveau de ces thèmes traditionnels. Etant donné que la perception semble se dégager d'emblée comme l'un des éléments primordiaux de cette quête poétique, nous montrerons, par la suite, que l'œuvre se ressource à travers ses filiations et le travail de traduction pour s'engager dans la voie d'un renouvellement profond. Une étude du réseau d'influences s'impose alors et sera au centre du deuxième mouvement de notre étude. Dans cette même optique d'un renouveau, nous aborderons plus particulièrement le statut du poème en prose au sein de la création de Walter Helmut Fritz. Enfin, nous analyserons les références fondamentales à l'art et à la philosophie, ce qui permettra de mieux comprendre les raisons pour lesquelles l'œil et le regard paraissent particulièrement importants dans la constitution de cette œuvre. Cette dernière étape de notre travail posera également la question en quoi la création de Walter Helmut Fritz renvoie au mouvement plus ample d'une philosophie de la vie. Parallèlement, nous tâcherons, tout au long de notre étude, de mettre en relation la poétique, l'esthétique et l'éthique de cette quête poétique afin que ce réseau multiple et complexe fasse émerger l'intuition fondatrice de cette œuvre.

II. Etude des textes

II.1 Pour une poésie du sensible et du vivant

II.1.1 La poésie de la nature

Dans l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz, certaines occurrences de textes renvoient au paradigme de la poésie de la nature. D'emblée, il faut néanmoins s'interroger de quelle manière le poète prend appui sur les modèles existants, les modifie et transforme ou s'y oppose.

De prime abord, ces poèmes participent largement à l'élaboration d'une symbolique personnelle qui met en perspective à la fois la nature ainsi que ses éléments. Il s'ensuit une quête d'harmonie originelle que l'homme pourrait retrouver en prenant exemple sur la nature. Du fait, le poème doit s'articuler autour des phénomènes du monde contemporain, captiver et être compréhensible pour le lecteur. Dans son allocution *In der Rue de la Question*, Walter Helmut Fritz évoque d'ailleurs cette proximité :

[...] daß es [das Gedicht] Rede und Antwort steht dem zahllosen Selbst, das wir sind; unserer Sehnsucht nach dem scheinbar Unmöglichen; daß [...] es nichts gibt, was nicht gespiegelt wird; daß es ein Augenblick des Friedens ist; uralter Grund; Wildwasser; ein Kinderschuh; eine offene Hand; ein Hinweis auf ein Gedicht, das nicht geschrieben wird.¹⁰²

Le poème requiert une confiance sans laquelle, selon Hans Rüdiger Schwab, la compréhension du message poétique, ne peut aboutir.¹⁰³ Par conséquent, une communication réussie est l'un des premiers objectifs du lyrisme de Walter Helmut Fritz. Or, inscrivant ses poèmes dans une aspiration poétique plus large, le poète ne

¹⁰² Walter Helmut Fritz, *In der Rue de la Question*. Dans : Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 59.

¹⁰³ Cf. les remarques de Hans-Rüdiger Schwab dans son allocution à l'occasion de l'attribution du prix de la Bayerische Akademie der Schönen Künste à Walter Helmut Fritz où il souligne les incitations permanentes dont souffre le monde actuel : « Seine [Fritz'] Arbeiten, auf die die Bayerische Akademie der Schönen Künste heute die Aufmerksamkeit lenken möchte, stellen ein völliges Kontrastprogramm zu jener flüchtig-abwechslungsgeilen Reizüberflutung dar, unter deren Herrschaft authentische Wahrnehmung zusehends verkümmert. » Hans-Rüdiger Schwab, « *Abstände, ohne die die Worte nicht leben möchten* ».

peut se contenter de rapporter simplement les phénomènes naturels. Sa poésie de la nature doit aller au-delà de la description pour reconsidérer la nature dans son ensemble. Il s'agit en effet d'un appel et d'un défi lancé au lecteur. Nous ne pouvons nous empêcher d'établir, en ce sens, un rapprochement entre une certaine tradition panthéiste et l'investissement des éléments naturels par Fritz.¹⁰⁴ Soulignons que ses textes visent à retrouver une unité et une harmonie originelle. On peut rapprocher cette intention de celle des Romantiques, en particulier de Joseph von Eichendorff et de Clemens Brentano. Les phénomènes naturels invoqués créent alors un espace harmonieux où l'être humain n'a plus sa place et dont il est presque exclu. C'est pourquoi la nature rend manifeste le déchirement du sujet mais aussi la nostalgie romantique que seule la poésie saura surmonter.¹⁰⁵

Deux possibilités s'ouvrent alors. D'une part, on peut accentuer ce déchirement¹⁰⁶, d'autre part, on peut se mettre en quête d'une autre dimension. Citons en particulier Rainer Maria Rilke dont la théorie du regard intensifié qui transperce l'objet pour l'atteindre dans son essence a connu une réception très large.¹⁰⁷ Par conséquent, la nature peut aussi bien représenter un refuge ou un lieu inaccessible auquel on rêve avec nostalgie, que renvoyer à une dimension plus profonde d'elle-même ou des êtres qu'elle accueille.

Laudation auf Walter Helmut Fritz. Dans : Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁴ Rappelons que Johann Wolfgang von Goethe aspirait également à une expérience autre en établissant une relation entre la création artistique et la création naturelle. Cf. Günther Stephan, *Naturlyrik, Gattungs- und epochenspezifische Aspekte*, Klett, Stuttgart, 1994, p. 44 : « Sowohl in seinem dichterischen Werk als auch in seiner Naturforschung geht es Goethe um ein ganzheitliches Erleben, um ungetrennte Existenz, um die Einheit des Natur- und Kunstschaffens. » De même, Goethe insiste, à plusieurs reprises, sur l'unité du micro- et du macrocosme qui renvoie parallèlement à l'idée du divin et à celle d'une vérité originelle : « Das Wahre, mit dem Göttlichen identisch, läßt sich niemals von uns direkt erkennen, wir schauen es nur im Abglanz, im Beispiel, Symbol, in einzelnen und verwandten Erscheinungen; [...] » Günther Stephan, *ibid.*, p. 45.

¹⁰⁵ Cf. Günther Stephan, *ibid.*, p. 71 : « Romantische Dichtung ist deshalb immer von dem schmerzlichen Bewußtsein begleitet, die Einheit mit der Natur und dem Kosmos verloren zu haben. Diese Bewußtseinsqual ist der Ursprung der Sehnsucht. In ihr bekundet sich das Gefühl der Zerrissenheit, das der Dichter der Romantik in seiner ständigen Suche nach der "Zauberformel" der Poesie lindern möchte. »

¹⁰⁶ En guise d'exemple, citons Georg Trakl ou l'école symboliste pour lesquels la *mimésis* de la nature n'a plus cours. Par conséquent, les éléments naturels ne traduisent plus le rêve d'une unité harmonieuse mais la décadence du monde. Ceci explique également pourquoi la littérature de la fin du XIX^e et du début de XX^e siècle accorde de moins en moins d'espace au paysage naturel au profit du paysage citadin.

¹⁰⁷ Cf. notamment son essai sur Auguste Rodin (1903 et 1907) et ses lettres sur Paul Cézanne (1907).

II.1.1.1 Le poème de la nature après 1945 : aspects d'un genre

Force est de constater que la poésie de la nature connaît un nouvel essor dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Elle réinvestit les anciennes approches de la nature, tout en les développant et en les transformant. Trois lignes directrices de cette réception se dégagent : mentionnons d'abord l'école autour de Walter Lehmann et d'Oskar Loerke. Ils prennent modèle sur l'approche du courant romantique, tout en accordant à l'élément naturel une valeur de plus en plus absolue, ce qui comporte le risque d'un enfermement néfaste et peu probant.¹⁰⁸ Parallèlement, Bertolt Brecht développe une idée de la nature plus proche de l'homme. Sa recherche vise l'unité de l'homme avec la nature ; il élabore une éthique de la nature qui n'ignore cependant pas les caprices des éléments et l'état de dépendance de l'homme face à la nature¹⁰⁹.

Cette idée essentiellement politique de l'élément naturel sera reprise par des poètes comme Hans Magnus Enzensberger, Jürgen Becker ou Rolf Dieter Brinkmann. Ces auteurs insistent, tout comme le Günter Eich des années cinquante, sur la destruction d'un cadre de vie. Celui-ci s'est déplacé vers l'espace urbain de sorte que la nature en est de plus en plus exclue. Par conséquent, elle ne peut plus remplir sa fonction de refuge ou de symbole de la beauté. La promesse contenue dans une nature en harmonie est devenue suspecte et suscite la méfiance.¹¹⁰

¹⁰⁸ Cf. Günther Stephan, *Naturlyrik. Gattungs- und epochenspezifische Aspekte*, op. cit., p. 135 : « Die naturmagische Schule Wilhelm Lehmanns knüpft mit der Naturbildlichkeit an die traditionelle Auffassung der Natur als einer überzeitlichen Existenz an, die dem Menschen Geborgenheit in einer unheilen Welt ermöglicht. Natur erscheint darin als mythischer Eigenbereich, unberührt von der Situation des zerstörten Deutschland und der Frage nach seiner faschistischen Vergangenheit. » Cf. aussi Helmut Scheuer, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik*. Dans: *Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkennung* (1989, Heft 1), p. 52.

¹⁰⁹ Cf. Günther Stephan, *Naturlyrik, Gattungs- und epochenspezifische Aspekte*, op. cit., p. 134. L'auteur insiste notamment sur la menace que la nature peut également représenter pour l'homme. Les catastrophes naturelles rappellent en effet la puissance destructrice de la nature et les risques encourus par l'homme face à une nature déchaînée. Cf. aussi Peter Cornelius Mayer-Tasch, *Der Lebens- und Weltbaum (Hagel)*. Dans: Peter Cornelius Mayer-Tasch (ed.), *Die Zeichen der Natur – Sieben Ursymbole der Menschheit*, Insel Verlag, Frankfurt/Main 1989, p. 139 : « Für den Menschen trägt die so zum Symbol gewordene Wandlungsmacht der Natur ein Janusgesicht: Als Verjüngungs- und Auferstehungskraft schenkt sie ihm einen hoffnungs- und freudvollen Blick. Als Alterungs- und Zerstörungskraft erregt sie seine (sich zuweilen bis zum Entsetzen steigende) Sorge. »

¹¹⁰ En même temps, certains auteurs critiquent cette évolution et s'engagent pour la sauvegarde de l'environnement naturel. Ce mouvement est particulièrement actif à partir des années soixante-dix et va de pair avec une nouvelle accentuation de la subjectivité. D'autres tentent de renouveler l'approche de la nature : « Diese kritische, auf die Zerstörung der Natur durch den Menschen hinweisende Lyrik wird in den 70er und 80er Jahren zu einem stimmkräftigen Chor anwachsen – [...] » Helmut Scheuer, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik*. Op. cit., p. 66. Les conceptions se veulent donc plus utopiques (Sarah Kirsch ou Günter Kunert) ou accentuent davantage la dimension politique (Günter Eich, Johannes Bobrowski, Peter Huchel ou Hans Magnus Enzensberger). Cf. *Ibid.*, p. 58. D'autres critiques font le même constat. Cf., entre autres, Axel Goodbody, *Deutsche Ökolyrik: Comparative Observation on*

Petit à petit cependant, un changement de perception s'impose. En s'attachant en effet davantage aux détails observés avec minutie, l'élément naturel est revalorisé et peut à nouveau traduire l'espoir et la confiance. L'un des aspects les plus remarquables réside alors dans le fait que le lyrisme redécouvre la nature dans sa multiplicité mais aussi dans sa complexité. Des poètes comme Günter Kunert et notamment Karl Krolow chantent alors à nouveau la nature. Ils retrouvent, au moins par moments, une unité originelle comme l'affirme Karl Krolow dans une interview avec Vera Profit :

Sie [die Natur] ist ein intensives, unablässiges Angebot, das voller Hoffnung, das voller angenehmer Seiten sein kann. Aber auch von überwältigender Annehmlichkeit. Ich meine, ich habe mich ja in Natur aufgelöst im ersten Selbstporträt [...].¹¹¹

En prolongeant la quête de Karl Krolow, qui peut d'ailleurs être considéré comme l'un de ses grands maîtres, Walter Helmut Fritz participe à ce renouvellement du genre du poème de la nature. Pour ne pas tomber en désuétude et pour s'adapter à notre époque, il faut redonner un sens plus spirituel à la nature.¹¹²

Si l'on tient compte de cette filiation, on ne s'étonnera pas de trouver un certain nombre de textes dans notre corpus dont le thème essentiel est la nature ou un phénomène naturel. Ces poèmes appartiennent en grande partie à la première phase de

the Emergence and Expression of Environmental Consciousness in West an East German Poetry. Dans: *German Literature at a Time of Change (1889-1990)*, Arthur William et al., Peter Lang, Bern 1991, p. 375 ou Gerhard Bauer, *Zerstörung, Verödung und Reduktion der Natur, im Menschen wie um ihn.* Gedichte von Enzensberger und Sarah Kirsch. Dans: Gerhard Bauer et al., *Wahrheit in Übertreibungen.* Schriftsteller über die moderne Welt, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1989, p. 272.

¹¹¹ Vera Profit, *Menschlich, Gespräche mit Karl Krolow*, Peter Lang, Frankfurt/Main, Berlin, Bern 1996, p. 45.

¹¹² Notons, cependant, que la perte de confiance reste également une thématique largement abordée par la nouvelle poésie de la nature : « Immer wieder wird in der Lyrik dieser Sinnverlust thematisiert. Zwar gebe es ein Wissen von alten Sinnvermittlungsformen über die Naturzeichen, aber der moderne Mensch habe solche Übersetzungsmöglichkeiten verloren. » Helmut Scheuer, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik.* *Op. cit.*, p. 59. Et le critique cite en particulier le lyrisme de Günter Eich, hanté par ce scepticisme. Cf. *ibid.*, p. 61. En guise d'exemple, citons les poèmes *Möranengelände* ; *Veränderte Landschaft* ; *Wind über der Stadt* ; *Wald, Bestand an Bäumen, zählbar* ; *Vergeblicher Versuch über Bäume* et *Der Beerenwald* (Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Band I, Die Gedichte, Die Maulwürfe, hrsg. von Axel Viereg, Suhrkamp, Frankfurt 1991, p. 20, 93, 196, 270, 353 et 63) : « *Der Beerenwald*//Der Wald, worin ich einstens war,/liegt noch im gleichen Licht./Ein Spinnweb hängt sich in das Haar,/ein Zweig schrammt das Gesicht.//Die Heidelbeere schwillt im Kraut,/von Blättern halb versteckt./Wie hab ich gerne sie gekaut,/ihr dunkles Blut geschmeckt.//Doch wenn der körnig blaue Saft/mir wieder schmilzt im Mund,/wird in der Süße dämmerhaft/die bittre Zeit mir kund.//Ich seh den Wald, der einstens war,/nicht mehr im gleichen Licht,/wo ich gespielt im Kinderjahr,/kenn ich die Kiefern nicht.//Wo ich zu Schmaus und Zeitvertreib/einst schweifite hin und her,/im Dickicht kniet das Beerenweib/und kämmt die Stengel leer. » Il ne s'agit pas d'idéaliser à nouveau la nature. L'approche vise, au contraire, plutôt à interroger l'idylle naturel. Chez certains poètes, les éléments de la nature servent alors davantage à évoquer un paysage intérieur que la réalité extérieure. Cf. Judith Ryan, *Das Motiv der « inneren Landschaft » in der Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts.* Dans: Roland Jost,

l'œuvre de Fritz s'inspirant de l'école autour de Karl Krolow¹¹³ mais aussi des poèmes de Günter Eich.

Il convient de remarquer que le nouveau poème de la nature est en effet en rupture avec une certaine tradition du genre qui avait pu s'établir en Allemagne au XIX^e siècle. Après la Deuxième Guerre mondiale, cette école permet, dans un premier temps, de reconstruire une approche de la poésie de la nature. Sous l'égide d'Oskar Loerke et de Wilhelm Lehmann, l'élément naturel aspire à une dimension magique et absolue¹¹⁴ que des poètes comme Günter Eich ou Karl Krolow atténuent. Ces auteurs visent plutôt une transfiguration du cadre naturel ou de ses éléments afin d'ouvrir de nouveaux horizons aux poèmes.¹¹⁵ Pour ce faire, ils tentent de retrouver la pureté des anciennes images de la nature, de redécouvrir leur sens premier et de leur donner une dimension nouvelle dans un contexte perçu comme étouffant¹¹⁶. Dès lors, il s'agit, dans un certain sens, d'un retour à l'essentiel, à la source, afin de redécouvrir la nature sans retomber dans les travers de l'émerveillement exagéré d'antan.

Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Athenäum Verlag, p. 133.

¹¹³ Rappelons d'ailleurs que, selon Wolfgang Herles, Karl Krolow a ouvert un nouvel horizon à la poésie de la nature (Cf. Wolfgang Herles, *Der Beziehungswandel zwischen Mensch und Natur im Spiegel der deutschen Literatur seit 1945*. Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1982, p. 28). Notons, de plus, que cette évolution semble parfaitement logique et naturelle afin de renouer avec une tradition et échapper ainsi à la tendance au silence du lyrisme après 1945 (cf. *ibid.*, p. 26). Cf. aussi Hans-Jürgen Heise, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*, Essays, Erb-Verlag, Düsseldorf 1981, p. 76 et Axel Goodbody, *Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik*. Karl Wachholtz Verlag, Neumünster 1984, p. 163. Krolow lui-même parle d'un processus qui met en avant une vision plus objective. Cf. Karl Krolow, *Die Rolle des Autors im experimentellen Gedicht*. Dans: Karl Krolow, *Schattengefecht*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1964, p. 41 : « Der Objektivierungsprozeß, der für die neue Naturlyrik seit Loerke und Lehmann kennzeichnend ist, jedenfalls zu ihren Wesenszügen gehört, ist ein weiterer Schritt auf diesem Wege. Freilich vertritt bei Rilke wie später bei Loerke und der Naturlyrik der >Stoff< sozusagen die Individualität des Schreibenden. »

¹¹⁴ Oskar Loerke et Wilhelm Lehmann sont, avec Georg Britting et Hermann Kassack, les figures de proue du courant connu sous l'appellation « naturmagische Schule », qui défend une poésie de la nature que l'on peut considérer comme une « exagération » (cf. Hans-Jürgen Heise, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*, *op. cit.*, p. 81) de la tradition romantique qui, elle aussi, accorde une place prépondérante à la nature.

¹¹⁵ Wolfgang Herles évoque l'objectif d'ouvrir le poème de la nature à de nouvelles influences, ce qui demande de redéfinir constamment la relation entre le poète et la nature. Cf. Wolfgang Herles, *Der Beziehungswandel zwischen Mensch und Natur im Spiegel der deutschen Literatur seit 1945*, *op. cit.*, p. 28. A propos des poèmes de la nature de Karl Krolow, Horst S. Daemrich constate (*Messer und Himmelsleiter. Eine Einführung in das Werk von Karl Krolow*, Julius Groos, Heidelberg 1980, p. 34) : « Die Naturdarstellung in Krolows Gedichten erfasst jedoch die Verunsicherung des Dasein, hebt das Hier hervor und kehrt in die Geschichte zurück. Aus der Naturbefragung entsteht die Forderung zur Neuorientierung des Lebens. Neben einigen Strophen, in denen die Natur glückverheissend der menschlichen Sehnsucht nach Entgrenzung entgegenzukommen scheint, stehen viele Gedichte, welche eine deutliche Absage an die Heilsvorstellungen der Natur enthalten. » Cf. aussi Hans-Jürgen Heise, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*, *op. cit.*, p. 76 : « [Günter Eich und Karl Krolow] haben das Naturgedicht entschlackt, haben ihm seine Stofflichkeit genommen. »

Ce qui intéresse, en fait, le poète, c'est le saisissement que crée les éléments les plus infimes.¹¹⁷ Nous ne saurions étudier ce complexe thématique sans prendre en compte que cette nature possède de nouveau une force intérieure qui s'apparente à une force vitale. D'accomplir ce renouveau, s'avère toutefois délicat puisque le poète se heurte sans cesse au statut du poème dans un monde rationnel et rationalisé.¹¹⁸ L'attention et la patience que demande l'observation du cadre naturel ne sont pas spontanées mais exige un entraînement spécifique.

II.1.1.2 Walter Helmut Fritz, poète de la nature

D'emblée, certains critiques rapprochent le lyrisme de Walter Helmut Fritz du courant de la poésie de la nature, tout en postulant une certaine filiation avec des poètes comme Peter Huchel, Günter Eich et Karl Krolow :

Walter Helmut Fritz nun ist alles andere als ein l'art-pour-l'art-Lakoniker; seine *Schwierige Überfahrt* markiert vielmehr so etwas wie die « Vollendung » jener sozusagen werktagsbezogenen deutschen Naturpoesie, die in den « Gründergestalten » Loerke und Lehmann und in den Nachkriegs- « Klassikern » Huchel, Eich und Krolow (ungleiche) Höhepunkte erreichte.¹¹⁹

¹¹⁶ Cf. Hans-Jürgen Heise, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*, op. cit., p. 15 : « Die Erde ist auf bedrückende Weise klein und überschaubar geworden. »

¹¹⁷ Cet attachement au détail et l'intensité de l'observation semblent faire partie d'une attitude typique de la poésie de la nature après 1945. Cf. Helmut Scheuer, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik*. Op. cit., p. 53 : « Tatsächlich wird an der Naturlyrik der jüngsten Nachkriegszeit immer wieder die Beobachtungsgenauigkeit und die Beschreibungsintensität gerühmt. » Remarquons que cette attitude se profile dès les poèmes de la nature de Wilhelm Lehmann. Cf. Karl Krolow, *Lyrik und Landschaft*. Dans: Karl Krolow, *Schattengefecht*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1964, p. 29 : « Bei Lehmann erreicht Landschaft in der Lyrik ihren Höhepunkt an >graphischer< Genauigkeit. Die visuelle Empfindlichkeit scheint unüberbietbar geworden. » Mais en même temps, cette richesse des détails peut finir par diminuer la force évocatrice du poème, voire déconstruire le sens. C'est pourquoi l'évolution va, par la suite, vers un plus grand laconisme traduisant aussi une certaine méfiance des descriptions trop minutieuses. Cf. Karl Krolow, *ibid.*, p. 32 : « Der Kreisel der Einzelheiten läuft in einer wortreichen Leere aus, die einem Verstummen nahekommt. So war innerhalb einer absehbaren Zeit während des rapiden Bedeutungsanstiegs der neuen deutschen Landschaftsdichtung in Gestalt einer beispielhaften Anstrengung, wie sie die Lyrik der Elisabeth Langgässer darstellte, ein Höhepunkt erreicht – und überschritten worden. »

¹¹⁸ Ce changement demande également une adaptation du langage poétique qui évoque la nature. La démythification du monde va de pair avec un ton plus neutre. Ainsi et malgré la proximité thématique avec le lyrisme de Wilhelm Lehmann, les poèmes de Karl Krolow annoncent dès le milieu des années cinquante ce renouveau. Cf. Horst S. Daemmrich, *Messer und Himmelsleiter*. Op. cit., p. 7 : « Die Sprachdisziplin hat zugenommen: Der Ton ist zurückhaltend und nüchtern. Die Landschaft ist entmythisiert. Die Ansätze zu der von ihm angestrebten Entstofflichung sind unübersehbar. »

¹¹⁹ Dieter Fringeli, *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Basler Nachrichten*, n° 55, 06/03/1976, p. 28. Cette appréciation est notamment présente dans les comptes rendus des premiers recueils, mais revient avec une certaine constance quand le critique tente d'établir le lien entre le lyrisme de Walter Helmut Fritz et d'autres courants poétiques. Cf. Horst Bienek, *Mehr Bild als Zeichen*. Dans: *Christ und Welt*, 16/03/1959: « Fritz ist ein Naturlyriker, ohne Dunkelheiten der Metapher, eher „eingewoben ins Licht“, wie ein Zyklus in diesem Band heißt. » Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. Dans: Heinz Piontek, *Männer die Gedichte machen*. Hoffmann und Campe, Hamburg 1970, p. 169 : « Fritz wählte seine Vorbilder mit Bedacht. Sie förderten ihn, ohne die besondere Anlage seines Talents anzutasten. Waren es anfangs

L'analyse des textes confirme, dans une certaine mesure, ce constat et permet de considérer Walter Helmut Fritz comme un poète de la nature. Bien qu'il ne s'agisse pas de la plus grande partie de l'œuvre, nous constatons que la nature reste une thématique récurrente qui connaît même un certain regain selon les phases de l'œuvre.¹²⁰ Il convient néanmoins de nuancer notre propos car un nombre considérable de textes utilise certes les éléments de la nature mais ces poèmes ne peuvent plus être directement considérés comme des poèmes de la nature. Ils créent plutôt une atmosphère ou ancrent le poème davantage dans la réalité, tout en accentuant la couleur locale. Il nous faudra cerner plus avant leurs fonctions pour circonscrire en quoi ces éléments peuvent également structurer les textes, allant jusqu'à véhiculer des valeurs essentielles par l'image de la nature. Si nous insistons ainsi sur cet aspect, c'est bien parce que certains éléments particulièrement évocateurs permettent au poète de créer des symbolismes. Définis à la fois par leur récurrence et leur portée, ils acquièrent un statut particulier au sein de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz. Certains éléments s'inscrivent également dans une réflexion sur des notions philosophiques, de sorte à créer une approche phénoménologique.¹²¹

Kontakte mit den Jüngeren unter den deutschen Naturdichtern, so kam es später zu Berührungen mit ausländischen Dichtern, vor allem Franzosen. » Kurt Drawert, *Provokation der Stille*. Zum 70. Geburtstag von Walter Helmut Fritz. Dans : *Neue Zürcher Zeitung*, 26/08/1999 : «Dabei werden es nicht Gedichte des Verstummens, wie sie etwa für Paul Celan typisch waren und die erschüttert sind im Vertrauen des Sprechenden dem Gesprochenen gegenüber. Eher haben sie Verwandtschaft mit den Traditionen des deutschen Naturgedichtes, aber auch mit dem Symbolismus Mallarmés und dem Hermetismus Ernst Meisters. Unverwechselbar sind sie in der Betrachtung der Dinge als Menetekel des menschlichen Lebens und in der Darstellung von Natur als einem Gleichnis für Existenz. »

¹²⁰ Dans les premiers recueils, nous comptons quelques textes d'inspiration plus impressionniste comme *Blütenzeit* (AS), *Tagmond* (AS), *Früh, hinter Seen* (BZ, 38) ou *Provençalische Landschaft* (BZ, 53) : « *Provençalische Landschaft*//Der Tag steht über steiniger Heide./Wacholder, schuppenblättrig, lehnt sich an die Luft./Ziehbrunnen grüßen hinterm Ölbaumhügel//Der blasse Himmel schläft auf ockerfarbnen Ziegeln./Du blasse Erde, schön hier unterm jungen Licht/und unterm großen Baldachin der Schwingen//Geschmack von Lärchenhonig ist im Wind,/der weither kommt in breiten Bahnen./Zypressen macht der Mittag schwarz. » Notons une phase plus intensément tournée vers l'observation de la nature avec *Wunschtraum*, *Alpträum* (1981) et un certain renouveau à partir de 1992, date de la parution de *Die Schlüssel sind vertauscht*. Cf. Eberhard Horst, *Augenblicke der Wahrnehmung*. Dans: Eberhard Horst, *Geh ein Wort weiter*. Aufsätze zu Literatur. Claasen, Düsseldorf 1983, p. 352. Les poèmes de la nature restent encore assez présents dans *Zugelassen im Leben* (1999) et dans *Maskenzug* (2003). La poésie de la nature de Fritz n'évolue donc pas d'une façon linéaire, mais plutôt en spirale : même si sa présence est récurrente, elle n'est pas constante et ce thème ne s'inscrit pas dans une recherche suivie. Par ailleurs, les titres des recueils ne permettent pas de conclure à une importance croissante accordée à la thématique de la nature.

¹²¹ De toute évidence, cette attitude entre en résonance avec l'aspiration au renouveau de la poésie de la nature comme Karl Krolow l'a défendu avant Fritz. Cf. ce propos de Gottfried Just, *Von der Lyrik zur Prosa*. Dans : Gottfried Just, *Reflexionen zur deutschen Literatur der sechziger Jahre*. Neske, Pfullingen 1972, p. 36 : « Daß Fritz der Süden anzieht, entspringt nicht der sentimentalistischen Sehnsucht deutscher Gebrochenheit, sondern dem Gefühl der Wahlverwandtschaft wie einst Karl Krolow begann: die Spiritualisierung der Naturlyrik, ihre Rettung ins Artifizielle. De même, nous lisons chez Gunter Reus, „*Gegen uns geht es, gegen den Seestein und das Getreide*“. Natur, Umwelt und Gesellschaft in der deutschen Lyrik nach 1945 – ein Überblick. Dans: *Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller*

Les poèmes qui se consacrent entièrement à un phénomène naturel ont deux apparences différentes. Le premier groupe est constitué par des poèmes que l'on peut considérer comme des portraits, tandis que le deuxième s'attache davantage à des éléments spécifiques de la nature qui traduisent sa puissance et suscitent une certaine admiration. Notons cependant que les portraits de phénomènes naturels peuvent traiter de sujets extrêmement divers comme le montre cette liste des occurrences : *Kornfeld* (AS), *Am Hochmoor* (AS), *Uralt* (BZ, 16), *Baum im Dunkel* (BZ, 39), *Stille* (GG I, 63; au sujet d'une baleine), *Was auch du nicht hast VI* (GG I, 205; au sujet du soleil), *Bienen* (GG I, 224), *Der Wal* (GG II, 19), *Jetzt verharret das Pferd* (GG II, 239) ou *Nicht wiederzufinden* (GG II, 160; au sujet d'un jardin). Malgré cette grande diversité de référents traités, ces portraits sont liés par une grande attention au détail ainsi que par le souhait de faire partager un point de vue spécifique. Incontestablement, ces poèmes s'insèrent dans une approche du poème de la nature que nous pouvons observer chez plusieurs autres poètes. Renvoyons notamment à des textes comme *Der Baum*, *Sturmvogel*, *Das Gewächshaus* de Bertolt Brecht, *An die Lerche*, *Ginster*, *Johanniskäfer*, *Der Kürbis* de Günter Eich, *Katze im Sprung*, *Fische*, *Pomologische Gedichte*, *Der Baum*, *Mond-Gedicht*, *Päonienstrauch*, *Das tötliche Blau* de Karl Krolow et *Eintagsfliegen*, *Wales (Englische Gedichte 9)*, *Wolke*, *Sonnenblume*, *Islandwinter* de Günter Kunert¹²².

Pour attirer alors le regard sur des éléments surprenants, Walter Helmut Fritz utilise notamment deux moyens stylistiques : la métaphore, souvent humanisante, et le changement de perspective.¹²³ Nous en trouvons l'illustration dans le poème *Der Wal*

Schulformen in Ausbildung und Praxis, Heft 63, Februar 1982, p. 423 : « Sonne und Wind, Baum und Blume – verbunden mit einer neuen gesellschaftlichen Praxis werden sie hier zurückgewonnen und wieder zu natürlichen Symbolen der Hoffnung und Veränderung. »

¹²² Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Gedichte 3, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993, p. 34-36, Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Gedichte 5, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993, p. 281, 284. Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Band I, *op. cit.*, p. 38, 64, 254. Karl Krolow, *Gesammelte Gedichte*, Band 1, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1965, p. 13 et 28, Karl Krolow, *Gesammelte Gedichte*, Band 2, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975, p. 62 ss. et 171. Karl Krolow, *Gesammelte Gedichte*, Band 3, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1985, p. 126, Karl Krolow, *Gesammelte Gedichte*, Band 4, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997, p. 99 et 109. Günter Kunert, *Schatten entziffern, Lyrik, Prosa*, 1950-1994 hrsg. von Jochen Richter, Reclam Verlag, Leipzig 1995, p. 85, 124, 150, 216 et 220. Cf. aussi les textes proposés dans la partie « Annexe ». Par la suite, nous citerons les poèmes de Krolow toujours d'après l'édition des *Gesammelte Gedichte* indiquée ci-dessus et sous le sigle « GesGe », suivi du numéro de volume ainsi que de la page.

¹²³ Ce n'est pas un hasard si nous observons une approche similaire chez Karl Krolow ou Günter Eich. En guise d'exemple, citons le poème *Mond-Gedicht* de Karl Krolow (Karl Krolow, *GesGe*, Band 3, *op. cit.*, p. 126) : « Der Mond ist einfach da./Er zeigt sein anderes Licht/und scheint dir ins Gesicht./Ich bin dir nie so nah,/und ich sollte es wohl nicht./Maman ne voulait pas.//Der Mond ist ungeheuer/groß, wenn er über dir ist,/bleibt sanft und voller List/und brennt mit kaltem Feuer/über Spielzeug und Kleidern, ist/dein Kinder-Mond, lang vermißt. »

(GG II, 19) qui dresse le portrait d'une baleine. Afin de créer une approche insolite et de modifier ainsi le regard que le lecteur porte sur lui, l'animal est comparé à un rouleau et à un rocher en mouvement :

welches Experiment des Lebens,
sagst du, diese Walze,
dieser Felsen in Bewegung (v. 4-6)

Observons, par ailleurs, la présentation des yeux qui donne soudain à la baleine une dimension humaine :

und dann dieser Tanz,
den er mit andern zusammen
aufführt, ehe er wieder wandert,
mit seinen Augen
– blau – von Email,
seinem Hirn, größer
als das aller anderen Wesen (v. 7-13)

Le poème *Der Wal* fait essentiellement référence à des connaissances communément répandues sur la baleine. Cependant notre attention est, d'une part, attirée sur des détails, à savoir son agilité dans l'eau, la vie en groupe, ses migrations, la couleur de ses yeux et la taille phénoménale de son cerveau, et d'autre part, la présentation inhabituelle des informations oblige à les reconsidérer. Du moins ne fait-il guère de doute que l'image se modifie quasiment sous les yeux du lecteur de sorte que l'évocation gagne en immédiateté.

Le huitième vers illustre parfaitement ce phénomène : le verbe « aufführen », mis en relief en début de vers après un enjambement, porte à croire qu'il s'agit d'un spectacle et non d'une expression de joie de vivre comme nous l'interprétons souvent. Même si cette dimension joyeuse et positive reste présente dans le texte – rappelons l'expression de l'émerveillement introduite par l'indéfini « welch- » (cf. v. 4) – l'emploi et surtout la place du verbe « aufführen » anticipent la fin du poème qui souligne la fragilité de ce colosse des mers.

Diese Hinfälligkeit,
wenn er strandet und erstickt,
weil seine Kräfte nicht reichen,
den Brustkorb zu dehnen. (GG II, 19, v. 20-23)

Privée de l'eau qui est son élément vital, la baleine suffoque. Cependant, cet étouffement est réduit au simple fait naturel : une fois à terre, les forces de la baleine ne suffisent plus à déployer ses poumons. Son poids l'écrase.

Dans la partie médiane, le poème évoque un autre élément que sa présentation rend insolite, à savoir la couleur bleue comme émaillée des yeux de la baleine. Là encore l'ajout surprenant, inattendu de « von Email » (v. 11), soutenu fortement par l'emploi des tirets, souligne ce détail et amplifie sa signification.¹²⁴ Par la couleur bleue de ses yeux, la baleine prend un aspect humain, permettant alors l'identification. L'être humain qui est le lecteur et l'animal sont mis sur un même plan de sorte à toucher notre sensibilité. Soulignons que cette technique anthropomorphique marque déjà les poèmes de Wilhelm Lehmann. Le poète surmonte ainsi la tendance à l'abstraction de la langue qu'une plus grande intégration d'éléments du réel rend à nouveau plus palpable :

Die Überwindung der aller Sprache inhärenten Tendenz zu Abstraktion, die Sättigung mit Wirklichkeit, die Lehmann als „Entbegrifflichung“ bezeichnet, wird nicht zuletzt durch das Gleichnis, durch die Sinn und Gegenständlichkeit verschmelzende Metapher und durch Anthropomorphisierung erreicht.¹²⁵

Il est possible d'aller plus loin en nous attachant plus avant au détail de l'email. Ce dernier est, de prime abord, une matière anorganique, non-vivante mais travaillée par l'homme. Par conséquent, sa beauté qui renvoie au droit à la vie et à la raison d'être de la baleine, est mise en question. Le poème va au-delà de l'observation, il accuse et condamne. Par les détails choisis, le poème agit sur la conscience du lecteur qui doit se souvenir du destin meurtrier que cette espèce protégée mais toujours menacée et fragilisée dans son équilibre vital a subi pendant longtemps.

¹²⁴ Notons que l'attention particulière au détail caractérise les poèmes de Walter Helmut Fritz en générale mais est aussi typique pour l'évolution de la poésie de la nature après 1945. Cf. Helmut Scheuer, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik. Op. cit.*, p. 53. Il convient également de souligner que c'est un détail spécifique qui permet de personnifier la baleine. Plusieurs critiques notent cette tendance à établir ainsi une relation plus étroite entre l'animal et l'homme. Cf. Michael Basse, *Walter Helmut Fritz*. Dans : Heinz Ludwig Arnold (éd.), *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1998, p. 6 ; Elsbeth Wolffheim, *Ein neuer Gedichtband von Walter Helmut Fritz*. Dans : *Die Tat*, 15/04/1976, p. 27 ou Wolfgang Herles, *Der Beziehungswandel zwischen Mensch und Natur im Spiegel der deutschen Literatur seit 1945. Op. cit.*, p. 28 qui insiste davantage sur la redéfinition constante de ce rapport.

¹²⁵ Axel Goodbody, *Natursprache. Op. cit.*, p. 225. Ajoutons que cette approche est présente chez certains poètes français, notamment chez André Frénaud. A suivre l'analyse de Françoise Delorme, ceci crée un éventail de référents. Cf. Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers. Référents et lexique naturels dans la poésie contemporaine*. Thèse de doctorat, Université Lumière, Lyon II, 1996, p. 186 : « La poésie de Frénaud est toujours très anthropomorphe, et donc « zoomorphe », « phytomorphe ». Visages, animaux (ici l'oiseau chanteur, – il rit) et plantes échangent leurs qualités par des circuits assez surprenants. »

Etonnamment, les vers de ce long poème sont regroupés en une strophe unique. L'on serait tenté de croire que ce choix formel participe à intensifier l'évocation. Bien que d'apparence moins structurée, nous retrouvons en effet cette forme plus dense dans de nombreux poèmes-portraits¹²⁶. Il n'est pas exclu de penser qu'elle souligne alors l'unité de l'objet dépeint. Malgré cette prédilection formelle, il faut noter cependant qu'à la différence de *Der Wal*, les autres textes de ce type sont souvent très courts, comportant sept à dix vers seulement.

Par conséquent, il nous faut tâcher de cerner davantage le fonctionnement de ce type de portraits. Deux autres exemples nous permettront de pousser plus loin cette réflexion. Le premier poème est tiré du recueil *Schwierige Überfahrt* (1975) et le deuxième fait partie de la rubrique *Hier reimen sich der Augenblick und die Sehnsucht* du volume *Wunschtraum, Alptraum* (1981). Ce deuxième poème nous permettra également d'établir une transition vers le thème solaire, récurrent dans la poésie de la nature de Walter Helmut Fritz.

Le poème *Bienen* (GG I, 224) emploie à nouveau des catégories humaines pour caractériser le règne animal.

Bienen

Bienen, lichtgraue Körper,
müde vom Wind
in dem weiten Tal,
nicht alle fanden zurück,
ein kleiner Schwarm noch
hängt, eine leichte Wolke,
über den Stöcken.

Il est tout à fait singulier de noter que l'une des premières caractéristiques évoquées, la fatigue (v. 2), personnifie les abeilles et permet l'identification, tout comme l'œil bleu de la baleine. Il convient d'apprécier cette originalité : les abeilles rentrent fatiguées comme l'être humain à la fin de la journée. Ainsi cette spécification suggère-t-elle la comparaison entre la ruche des abeilles et le monde des hommes. En relatant d'ailleurs

¹²⁶ Cf., entre autres, *Alte Frau* (GG I, 48), *Eine Insel* (GG I, 196), *Bäume* (GG I, 227), *Unser Nachbar* (GG I, 274), *Der Esel* (GG II, 13), *Kleine Feder* (GG II, 99), *Bäuerin* (GG II, 152), *Insel* (GG II, 162), *Jetzt verharrt das Pferd* (GG II, 239) ou *Nicht auszumünzen II* (ZiL, 36). Rappelons que nous trouvons des portraits de forme similaire chez Günter Eich (*Die Zigarettenfrau; Aljechin, der Schachmeister; Napoleon denkt an Josephine*; Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Band I, *op. cit.*, p. 74 et 266), Günter Kunert (*Homo sapiens*; Günter Kunert, *Schatten entziffern, Lyrik, Prosa, op. cit.*, p. 84) et Karl Krolow (*Diese alten Männer, Künstler, Passive Natur*; Karl Krolow, *GesGe*, Band 3, *op. cit.*, p. 54 et 189 ; *Ges Ge*, Band 4, *op. cit.*, p. 113).

que certaines se sont perdues en chemin, *Bienen* insiste plus particulièrement sur la fragilité de l'existence. Néanmoins, l'unité de l'essaim n'en semble pas troublée. Les abeilles dans leur devenir, leur fonction et leur mort sont une partie intégrante de la nature. Le poème illustre ainsi l'harmonie qui règne au sein de l'univers naturel et montre l'unité perdue que l'homme aimerait retrouver.¹²⁷ De ce fait, il convient d'insister sur le changement de perspective qui s'opère dans ce texte. Le regard se focalise d'abord sur les abeilles pour s'éloigner ensuite, ce qui permet de donner une vue d'ensemble ; il en ressort une grande compacité textuelle. Pour évoquer l'essaim rassemblé devant la ruche, le poète choisit, de plus, la métaphore d'un nuage. Notons que son placement exposé en fin de vers est particulièrement judicieux : en accentuant la légèreté du nuage, la force évocatrice de l'image est pleinement perceptible (cf. v. 5-7).

Le deuxième poème, *Termiten* (GG II, 211), reprend un certain nombre d'aspects thématiques et formels de *Bienen* :¹²⁸

Termiten

Sie scheuen das Licht, leben
 gesellig, lieben die Wärme,
 bringen zum Einsturz,
 was eben noch fest schien,
 machen, daß unsere Rechnung
 nicht aufgeht, die Trümmer des Hauses
 Treffpunkt werden der Winde.

Au contraire de *Bienen*, ce poème établit une relation de cause à effet entre, d'un côté, les termites et leur mode de vie, et de l'autre côté, l'être humain dont l'existence est perturbée (cf. v. 5 et 6). De fait, nous comprenons mieux pourquoi le moi lyrique parle avec autant d'amertume de la destruction de la maison (cf. v. 3 et 6). Ce heurt se traduit également dans la forme beaucoup moins harmonieuse du poème : on observe les deux enjambements durs¹²⁹ et le vocabulaire plus défaitiste, notamment au troisième et sixième vers (« Einsturz », v. 3 et « Trümmer », v. 6). Ainsi le texte se charge-t-il d'une

¹²⁷ A ce propos, Wolfgang Herles parle du désir de l'humanité de retrouver une unité paradisiaque avec la nature, de mener à nouveau une vie sans conflits. Cf. Wolfgang Herles, *Der Beziehungswandel zwischen Mensch und Natur im Spiegel der deutschen Literatur seit 1945. Op. cit.*, p. 9.

¹²⁸ Evidemment, les exemples peuvent être multipliés. Cf. *Eine Insel* (GG I, 196), *Er nicht* (GG II, 22) pour le règne inanimé, *Die Katze* (GG II, 238) pour le règne animé ou le poème en prose *Hauptstraße der Schwalben* (GG II, 215) ainsi que le dernier texte de *Linien* (GG II, 195-197) consacré au fruit de l'églantier.

négativité importante que seul le dernier vers évoquant le renouveau après le balayage du vent atténue.

La différence entre les deux poèmes est donc d'importance. Tandis que *Termiten* part d'un thème de la nature, en l'occurrence la vie de ces insectes, pour arriver au constat de l'impuissance de l'homme face à la vie, *Bienen* ne quitte qu'indirectement la sphère du règne animalier. En ces derniers vers, ce poème retrouve, de plus, une certaine légèreté dans l'image de l'essaim suspendu comme une nuée au-dessus de la ruche. Malgré leurs thématiques proches – les deux textes évoquent la vie d'un insecte vivant en communauté – l'approche s'est alors sensiblement modifiée. *Termiten* remet l'être humain à sa place dans l'univers. Force est de croire, cependant, que le poète souhaite, en l'occurrence, la réconciliation de l'homme avec sa condition : il doit composer avec les forces et avec les données de la nature. Au lieu de les conjurer, il devrait tenter de les apprivoiser.¹³⁰ Ceci rejoint l'un des aspects philosophiques essentiels abordés par la poésie de Walter Helmut Fritz : au lieu de s'opposer au mouvement cyclique de toute apparence naturelle, l'homme devrait s'y insérer et accepter qu'il fait partie de cette nature.¹³¹ De proposer un modèle doit alors être considéré comme l'une des fonctions originales de l'élément naturel dans cette œuvre.

Au fil du temps, le lien de l'homme à la nature se précise dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz. L'idée suivante affleure à plusieurs reprises : les poèmes de la nature qui se consacrent entièrement à un phénomène naturel lui assujettissent un rôle essentiel dans la quête pour retrouver l'harmonie. Dans leur manière d'aborder les phénomènes, ces textes vont, par conséquent, au-delà du seul niveau descriptif et correspondent davantage à une évocation. Deux remarques s'imposent dès lors : d'une part, les poèmes de la nature constatent le fossé entre l'homme et la nature et dénoncent une perte d'orientation et de repères. D'autre part, en permettant de se réapproprier la réalité, les éléments naturels expriment et précisent une quête du renouveau. Leur visée comporte

¹²⁹ Cf. v. 1 et 2 : « Leben/gesellig, lieben die Wärme » et v. 5 et 6 : « [...] unsere Rechnung/nicht aufgeht [...] ».

¹³⁰ L'homme et la nature doivent en effet être vus dans une relation d'interdépendance. Cf. Gerhard Bauer, *Zerstörung, Verödung und Reduktion der Natur, im Menschen wie um ihn*. *Op. cit.*, p. 262 : « Der Mensch ist abhängig von der Natur und ihrer Erhaltung. Er selbst ist Natur. Er bezieht sich ständig auf die Natur, spiegelt sich in ihr, gewinnt sein Selbstgefühl, sein Weltvertrauen, seine Position in der Welt, seine Laune, seine Motivation, seine Aktivität aus der Natur um ihn und in ihm. »

¹³¹ Pour aller plus loin, cf. aussi le chapitre II. 6.1.2 de notre étude. Dans son commentaire de la poésie d'Yves Bonnefoy, Françoise Delorme constate le rôle primordial du paradoxe, ce qui peut s'appliquer également sur l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Cf. Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers*. *Op. cit.*, p. 190 : « La volonté de garder harmonie et disharmonie sans correspondances tout en tâchant d'accepter la perte d'un rêve d'unité, en le détruisant mais sans l'affecter mortellement, est évidente. Elle sous-tend tous les paradoxes qui parcourent la poésie d'Yves Bonnefoy ainsi que sa réflexion philosophique. »

alors aussi une dimension poétologique.¹³² Force est de constater que le dépassement du niveau descriptif intensifie notamment l'émerveillement. Le poète reconnaît dans le phénomène naturel l'œuvre de la création qui, en tant que telle, est une manifestation de l'essence. C'est pourquoi l'observation de la nature renouvelle également la confiance :

Fritz permanente Auseinandersetzung mit der Natur führt ihn nicht zu einem pessimistischen Fazit. Immer wieder vermag er vor „der Dichte beweglicher Körper“ sein Staunen nicht zu unterdrücken.¹³³

Par ailleurs, il faut mettre en relation la récurrence des motifs de la nature dans cette œuvre et leur impacte sur le développement de l'univers métaphorique de Fritz. La nature fournit en effet un vivier pour l'imaginaire poétique.¹³⁴ Néanmoins, notons que les poèmes de la nature de Walter Helmut Fritz montrent une préférence pour certains phénomènes. Il est tout à fait significatif de remarquer que l'astre solaire et l'eau deviennent à la fois des objets admirés et des symboles d'un accomplissement : la course quotidienne du soleil, tout comme le mouvement puissant mais harmonieux des vagues, représentent, dans sa splendeur et dans sa plénitude, la vie comme elle devrait être : toute énergie négative s'est dissipée, le monde résonne d'un accord parfait.¹³⁵ En suscitant l'émerveillement, la nature permet incontestablement de réinvestir l'univers naturel.

¹³² Nous observons une attitude similaire dans certains poèmes de Karl Krolow qui tentent de cerner la problématique du genre du poème de la nature. Cf. *Naturgeschichte, Veraltete Landschaft, Landschaftsgedicht I et II, Herbstsonett mit Hegel* ou *Herbstsonett mit Rilke* (Karl Krolow, *Gesammelte Gedichte*, Band 2, *op. cit.*, p. 55, 166 et 232 ; Karl Krolow, *Gesammelte Gedichte*, Band 3, *op. cit.*, p. 86 et 87). En guise d'exemple, nous citons le poème *Naturgeschichte* dans l'annexe. Ainsi, les poèmes soutiennent et rendent manifestent une quête personnelle, comme le constate Günther Stephan pour les poèmes de Günter Eich et de Sarah Kirsch : « Die Gedichte Günther Eichs und Sarah Kirschs sind insofern „Suchgedichte“, die im Medium naturpoetischer Aneignung der Wirklichkeit zur Vergewisserung der eigenen Position beitragen. » Günther Stephan, *Naturlyrik. Gattungs- und epochenspezifische Aspekte*, *op. cit.*, p. 157.

¹³³ Heinz Czechowski, *Gib den Dingen das Wort*. Rezension zu Walter Helmut Fritz, *Gesammelte Gedichte* (1979-1994), Hamburg 1994 ; Rolf Haufs *Vorabend*, München 1994. Dans: *Neue Deutsche Literatur* 43 (1995), H. 1, p. 184. En ce sens, les phénomènes de la nature font écho à la nature profonde de l'homme. Ils renvoient à une unité fondamentale et originelle. Cf. aussi Hans-Jürgen Heise, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁴ A ce titre, rappelons que pour Hans-Jürgen Heise, la nature représente un espace de projection tout en incluant le prémisses même de l'existence dans l'histoire. Elle constitue donc doublement un point focal ; d'où la richesse des phénomènes naturels pour l'écriture poétique. Cf. Hans-Jürgen Heise, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*, *op. cit.*, p. 79.

¹³⁵ Notons que Heinz Piontek établit un rapprochement similaire entre les fonctions des deux éléments : « Sartre hat einmal das Bild als „Lehen der Sonne“ bezeichnet. Welch initiatorische Bedeutung dem Wort Licht bei Fritz zukommt, erweist sich besonders in dem Zyklus „Licht ohne Schmerz“. Ein frühes, die standhafte Erde grüßendes Licht scheint gemeint. Häufig auch jenes Leuchten, das nur in unmittelbarer Nähe des Meeres entsteht. Immer wieder Strand- und Hafengebilde und Wahrnehmungen von Booten und Leuchtfeuern. » Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. *Op. cit.*, p. 172.

Le quatrième poème du petit cycle *Hier reimen sich der Augenblick und die Sehnsucht* (GG II, 49-51) en est une excellente illustration. Son unique strophe de huit vers évoque la mission du soleil :

Mit welcher Geduld
beschreibt die Sonne
Tag für Tag, was sie tut,
was sie wärmt,
die rote Brust des Gebirgs
und den See davor,
in dem die Fische
auf Wohnungssuche sind. (GG II, 51)

D'emblée, la perspective surprenante, déroutante même, qui met au centre un soleil personnifié, accomplissant avec patience chacune de ses actions, attire l'attention. Il n'est pas nouveau de décrire la course quotidienne de l'astre solaire en lui donnant des traits plus ou moins humains, mais en choisissant des faits anodins, sans d'ailleurs employer des images particulièrement poétiques, le poème accentue immédiatement une atmosphère d'intimité.¹³⁶ En mettant en avant sa présence chaleureuse, le soleil devient l'hôte¹³⁷ et en quelque sorte le protecteur de la montagne, du lac et de ses poissons. De plus, le poète restreint volontairement le cadre du poème ; nous avons l'impression de reconnaître un paysage spécifique. En dernier lieu, mentionnons le mouvement admiratif qui transparait dans ces vers, et ce, dès et surtout par le premier vers (cf. v. 1 : « Mit welcher Geduld »). Ce qui intéresse, en fait, le poète, est de montrer que la patience est un facteur essentiel pour comprendre la démarche du soleil : en recommençant sa course de jour en jour (cf. v. 3), il renvoie au mouvement cyclique inhérent au fonctionnement de la nature. L'existence du soleil va de soi. La capacité d'un éternel recommencement est donc une qualité essentielle pour accomplir sa

¹³⁶ Seul le cinquième vers fait exception. Il personnifie la montagne en évoquant sa poitrine rouge, image qui, par la couleur rouge de l'aurore ou du crépuscule et par l'évocation du siège du cœur (« Brust »), renvoie à un domaine humain, vivant. Ceci n'est pas sans rappeler l'idée mythique d'une filiation avec le soleil. Pour l'allemand, il s'agirait d'une représentation maternelle « [die] Sonne ».

¹³⁷ Cf. l'idée de la chaleur (v. 4) et le mot « Wohnungssuche » (v. 8). De prime abord, cette image de la recherche d'un habitat, d'un refuge surprend dans ce contexte naturel puisqu'elle renvoie à un comportement humain dans un cadre de vie citadine. Mais il convient ici de se souvenir du sens philosophique donné au mot « habiter » par Martin Heidegger : on habite en poète pour prendre la mesure entre notre condition humaine et le *quadripartit* (« das Geviert »). Cf. Martin Heidegger, « ... *dichterisch wohnt der Mensch* ... ». Dans : Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung : veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann. Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 2000, notamment p. 161.

mission.¹³⁸ En montrant ce fonctionnement, le poème invite les hommes à suivre son exemple et à accepter qu'ils font partie de ce cycle naturel.

Autant que le poème *Mit welcher Geduld* insistait sur l'impérieuse nécessité de l'intégration de l'être humain dans la nature, un autre texte solaire intitulé *Sonne* (GG II, 78) évoque toute la difficulté de cette vie en harmonie avec la nature. Incontestablement, le sentiment constant de petitesse et d'infériorité qu'éprouve l'homme face aux grandes puissances naturelles tel que le soleil, à la fois source de chaleur et de destruction, est mis au premier plan.

De plus, ce poème, écrit à la fin d'une phase de recherche formelle intense pendant laquelle Walter Helmut Fritz tente de lier les acquis du lyrisme et de la prose¹³⁹, reste totalement énigmatique si l'on enlève son titre. Dans le corps du texte, le soleil est en fait représenté par la métaphore de la pierre blanche (cf. v. 1, 5, 10 et 20)¹⁴⁰, et uniquement par celle-ci.

Par la suite, le texte souligne comme *Mit welcher Geduld*, l'harmonie qui règne dans la nature et qui s'avère seule capable de réunir les contraires. Ainsi la première strophe montre l'union de l'éveil et du sommeil :

weißer Stein,
unnachgiebig weiß,
in dem Wachen und Schlafen
eins sind. (v. 1-4)

De même, la quatrième strophe insiste sur le regard immobile, toujours égal de la pierre blanche :

¹³⁸ En même temps, c'est un appel à imiter l'attitude de la nature, sa capacité de se renouveler encore et encore. Selon le poème *Um nicht unterzugehen* (GG II, 21), cela pourrait même être considéré comme nécessaire pour perdurer. Cf. aussi ce commentaire de Rudolf Hartung : « Ein anderes Gedicht beschreibt, wie die Erde sich unablässig um die eigene Achse dreht und wie die Sonne sich bewegt, „in der Milchstraße wandernd“; da heißt es am Ende: „auch diese macht keine Ferien, / arbeitet, arbeitet, bewegt sich / auf etwas zu, / um nicht unterzugehen.“ Ein bekannter Vorgang, aber neu gesehen, neu gedeutet – Arbeit als Prinzip des Weltalls, damit nichts dem Untergang verfällt. » Rudolf Hartung, *Unser Anteil – Wunschtraum Alptraum*. Dans: B. Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 116.

¹³⁹ Rappelons que c'est en 1964 que paraissent les proses du recueil *Zwischenbemerkungen* qui représentent, en effet, les premiers poèmes en prose de Walter Helmut Fritz, ainsi que les histoires brèves *Umwege*. Le premier roman, *Abweichung*, est publié en 1965. La critique note surtout son écriture proche du style lyrique, ce qui reflète la recherche de l'auteur à cette époque. Cf. Karl August Horst, *Ein Zwischenroman*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, Fernausgabe, n° 303, 04/11/1965. Ou encore : Serenus, „*Abweichung*“, Roman von W. H. Fritz. Dans: *Sonntagsblatt*, n° 12, 20/03/1966.

¹⁴⁰ Remarquons d'ailleurs le jeu des chiffres : les vers 1, 5 et 10 forment une première suite qui sera doublée dans la progression du poème par la suite 5, 10 et 20. Ainsi les occurrences de la pierre blanche sont-elles de plus en plus espacées, ce qui symbolise la distance grandissante entre le soleil et l'homme. Cette structure entre alors en résonance avec le contenu du poème qui définit précisément l'inaccessibilité du soleil pour l'homme. Le rêve d'Icare est tout aussi irréalisable aujourd'hui que naguère.

Diesem unbeweglichen Blick
gegenüber,
der nicht stärker wird,
nicht schwächer. (v. 14-17)

Il est possible d'aller plus loin et de noter la construction particulière de l'image : seul un être vivant est capable de regarder. De surcroît, ces vers amplifient cette idée puisque le regard ne perd pas en intensité. En confondant ici la pierre blanche et le soleil et en la personnifiant, Fritz s'inscrit dans une tradition qui assimile les puissances naturelles tels le soleil, l'eau, le vent à des êtres. En suivant le cheminement du poème, le lecteur quitte de plus en plus le cadre de la nature inanimée pour se retrouver face à un interlocuteur.¹⁴¹ Ainsi, il nous paraît justifié de considérer le deuxième vers de la strophe médiane comme le point central du texte :

Weißer Stein.
ihm gegenüber leben,
in dieser Entfernung,
die sich nicht ändert. (v. 10-13. C'est nous qui soulignons.)

En outre, cette strophe mentionne de nouveau l'immobilisme de la pierre en soulignant la distance toujours égale qui la sépare de l'homme. Cet aspect renvoie aux côtés moins harmonieux de cette relation qui sont d'ailleurs également présents dans l'idée de la matière inanimée de la deuxième strophe :

Weißer Stein,
ohne Atem –
was hat durch ihn
ein Ende genommen?
Was ist in ihm zerstört? (v. 5-9)

En même temps, la nature possède une puissance aveugle, incompréhensible pour l'homme ; d'où ses questions (v. 7-9) qui restent sans réponse. De même, les vers dix-huit et dix-neuf insistent sur l'impossibilité de communiquer avec la pierre blanche (« Kein Rauch dazwischen,/der mildert. »). L'image de la fumée fait en effet penser d'une part à un langage de signes qui permettrait le rapprochement des deux univers ; d'autre part, elle pourrait voiler et donc atténuer la lumière aveuglante du soleil. Mais cette fumée n'existe pas et un ailleurs où l'harmonie peut être atteinte non plus. Il faut

¹⁴¹ Soulignons que cette conception reste encore proche de la démarche de certains poètes de la nature comme notamment Oskar Loerke pour qui on peut lire les signes du monde à partir des phénomènes naturels. Cf. Walter Gebhardt, *Naturlyrik*. Dans : Gerhard Köpf (éd.), *Neun Kapitel Lyrik*, Ferdinand Schöningh, München, Wien, Zürich 1984, p. 38.

composer avec la puissance de la nature. L'homme se trouve en effet exclu et doit se contenter de faire face :

Weißer Stein.
Ihm gegenüber leben. (v. 20-21)

Ceci rejoint également le constat de Gerhard Bauer que l'homme se trouve face à sa propre responsabilité :

Von der bedrohten oder zerstörten Natur wird er noch stärker auf sich zurückgeworfen als von der früheren geheimnisvollen verlockenden oder beseligenden Natur.¹⁴²

De ce fait, la relation de l'homme à la nature ne peut plus être exempte de tension. Mais contrairement à la poésie du romantisme, le lyrisme de Walter Helmut Fritz se met face à cette tension. L'unité perdue produit toujours une nostalgie mais le poète est parfaitement conscient que l'harmonie ne peut se retrouver comme par magie.¹⁴³ En effet, deux étapes sont nécessaires pour aboutir à ce renouvellement : dans un premier temps, il faut percevoir l'écho du phénomène naturel, puis il est possible de reconstruire l'unité originelle.

Il convient néanmoins d'insister sur la difficulté de réaliser cette démarche. Il n'est guère étonnant, par conséquent, que Walter Helmut Fritz ait recours à plusieurs puissances de la nature dont chacune à une fonction différente mais souvent complémentaire. Notons ainsi la différence entre la lumière solaire et l'eau : tandis que la première évoque plutôt la puissance de la nature, la distance qui sépare l'homme de l'univers et sa difficulté d'accepter son impuissance, l'eau semble constituer un miroir. Le poème *Mit seinem Mittagslicht* (GG II, 79) conjugue, de ce fait, l'aspect de la lumière du soleil et son reflet dans l'eau et la qualité même de l'élément aquatique.

¹⁴² Gerhard Bauer, *Zerstörung, Verödung und Reduktion der Natur, im Menschen wie um ihn*. *Op. cit.*, p. 265.

¹⁴³ C'est en cela que réside la différence d'approche entre cette poésie de la nature et l'attitude du courant autour d'Oskar Loerke et de Wilhelm Lehmann qui s'inspirent notamment des conceptions des Romantiques. Cf. aussi Günther Stephan, *Naturlyrik, Gattungs- und epochenspezifische Aspekte*, *op. cit.*, p. 71. Même la pierre, selon Françoise Delorme l'élément de l'opacité, de la finitude, peut ainsi inviter à l'expression poétique ; c'est en effet par le détour de la confrontation avec les limites qu'elle réinstalle l'échange. Cf. Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers*, *op. cit.*, p. 50 : « Elle [la pierre] oppose un silence absolu à toute question [...]. Ce silence profond, douloureux ne peut ni porter ni faire naître le chant. Et pourtant ... »

L'évocation de cet élément confère alors un accès plus immédiat au phénomène naturel.¹⁴⁴

Mit seinem Mittagslicht
und seinen Spiegelungen

mit einem Haubentaucher,
der sein Bild darin findet

mit dem, was noch nicht geschehen ist,
aber schon anwesend ist

mit seinem Ufer
der See, der uns bemerkt hat –

unser Auge, das ihn aufnimmt,
welch eine Werkstatt.

L'intensité de ce poème est particulièrement remarquable car son sujet n'est précisé qu'à la fin. Ainsi le texte crée-t-il une forte attente qui ne sera satisfaite qu'au huitième vers qui nomme, enfin, le lac. Néanmoins, la façon dont le poète fait surgir l'image du lac dès le premier vers nous semble très représentative. Ce sont, en effet, des bribes d'images et leur superposition qui participent à la densité et à l'immédiateté de l'évocation sans que le poème ait besoin de préciser l'objet du regard. Sans perdre de sa légèreté, la vision s'avère être réaliste et le lecteur s'en sent, pour ainsi dire, aspiré. Cet effet s'explique par l'emploi d'un rythme calme¹⁴⁵ et par la répartition des vers sur cinq groupes de deux vers. Par ailleurs, les couplets associent pour la plupart des oppositions, voire des paradoxes¹⁴⁶, ce qui renvoie à l'hybridité du lac : il correspond à la réalité et est, en même temps, le reflet de cette réalité. Nous pouvons alors parler d'un effet de miroir qui est concret mais s'ouvre également sur une autre dimension : c'est du lac lui-même qu'émane la représentation¹⁴⁷. Comme celle-ci surgit parallèlement au

¹⁴⁴ En commentant les poèmes de la nature de Günter Kunert, Walter Gebhardt note que ce retour à la confrontation aux éléments primaires permet de retrouver une identité. Cf. Walter Gebhardt, *Naturlyrik*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁵ Le poème présente une majorité de dactyles et de trochées.

¹⁴⁶ Les vers 5 et 6 portent ce type d'opposition à un paroxysme en soulignant l'unité de la présence et de l'absence : « mit dem, was noch nicht geschehen./aber schon anwesend ist ».

¹⁴⁷ Cf. les deux premiers vers qui insistent sur la lumière du midi et ses reflets sur l'eau. Nous remarquons que le poète ne précise pas de quel reflet il s'agit ; volontairement, son évocation reste floue. Ce n'est que par la focalisation sur un grèbe huppé (v. 3 et 4) que la précision se profile. Notons que cet oiseau est nommé avec une exactitude quasi scientifique. Son reflet dans le miroir de l'eau rappelle la figure de Narcisse. Ainsi le poème distingue-t-il entre l'attitude de l'animal et l'homme. Dès que ce dernier accepte qu'il fait partie d'un ensemble, il peut établir un véritable échange. Pour l'interprétation du motif du lac, cf. aussi Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, José Corti, Paris

dévoilement du lac, le cadre du poème de la nature est parfaitement maintenu. Le poète le transgresse toutefois en employant plusieurs qualifications personnifiantes et humanisantes (« der See, der uns bemerkt hat », v. 8, « Werkstatt », v. 10). Force est de constater que ce moyen stylistique met en relation l'observation du moi lyrique et la perspective du lac. Néanmoins, la métaphore de l'atelier (v. 10) reste hybride. Définit-elle le regard qui contemple le lac ou bien le lac qui se déploie sous ce regard? De prime abord, l'atelier est assimilé à l'œil. Il n'est en effet pas clair si la construction phrastique identifie l'œil ou le lac – repris par le pronom personnel « ihn » (v. 9) – à l'atelier. Comme il s'agit toutefois d'une apostrophe qui traduit, par ailleurs, un mouvement d'admiration¹⁴⁸, le poème identifie plutôt le référent du lac comme un atelier. Ce n'est, du reste, pas un hasard si ce vers clôt le texte. L'atelier devient ainsi la métaphore centrale dont se dégage le sens du poème. Après être apparu tardivement comme sujet de ce texte¹⁴⁹, le lac est mis en perspective par l'œil d'un « nous » incluant aussi bien le moi du poème que le lecteur. On assiste donc à une transformation qui montre que le poème de la nature ne se confine guère dans l'observation et la description des phénomènes. Il tente de les transfigurer et permet, par conséquent, de leur donner une valeur symbolique. Cette démarche s'apparente à une quête de vérité : il faut aller au-delà des apparences. Le phénomène naturel ne constitue plus l'unique sujet du poème, il représente un prétexte pour faire rejaillir l'essence.

So wird vom Schönen die Brücke zum Wahren, vom Privaten zum Gesellschaftlichen, vom einzelnen Naturbild zum Zustand der menschlichen Gesellschaft geschlagen. Erlebnis- und Gedankenlyrik werden vermischt und sprechen Gefühl und Verstand gleichermaßen an. So kann Naturlyrik auch einen Beitrag zur Standortbestimmung des modernen Menschen leisten und muß keineswegs Flucht- oder Illusionsliteratur sein. Im Bewußtsein um das Verlorene mag dann auch die Phantasie jenen epiphanischen Augenblick wieder beschwören, wo wir im Jetzt die Ewigkeit eingefangen glauben : ein Glück im Bewußtsein der Vergänglichkeit.¹⁵⁰

1942, notamment p. 41. Rappelons aussi que la philosophie de Bachelard est l'une des grandes sources d'inspiration du lyrisme de Walter Helmut Fritz. Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 23/07/2003.

¹⁴⁸ Cette interprétation est suggérée notamment par l'emploi de l'indéfini « welch- » (v. 10).

¹⁴⁹ Non seulement le mot « See » apparaît pour la première fois au huitième vers mais il est, de plus, suivi d'un tiret pour suspendre l'attention et donner d'autant plus d'importance aux deux derniers vers.

¹⁵⁰ Helmut Scheuer, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik*. Op. cit., p. 72. Cf. aussi Walter Neumann, *Das Fenster weit öffnend*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 58, 10/03/1995, p. 26 : « Reflexiv waren Fritz' Gedichte seit jeher. Die Reflexion, das genaue Durchdenken des Wahrgenommenen, läßt selbst winzige Details in einer hellen Begrifflichkeit aufscheinen. [...] Diese deskriptive Poesie schafft mittels einer assoziierenden Phantasie Perspektiven, die Altbekanntes, kaum Beachtetes in einem neuen Licht vorführen. » Notons que dans les poèmes plus tardifs, Walter Helmut

On ne saurait étudier ce changement dans l'utilisation des éléments naturels sans prendre en compte que nous observons une approche similaire chez d'autres poètes de la nature. Le poème *Der Fluß* de Karl Krolow constitue, à ce titre, une variante intéressante :

Der Fluß

Wenn er Lastkähne trägt,
ist er ein Mann,
Rauch und Pfiffe im Gesicht.

Aber bei den Korbweiden
wird er eine Frau,
die mit Blättern und Stieglitzen
flüstert,
oder ein Mädchen,
Silber sein Mund.
Die Brücken zerbrechen
vom Licht des Wassers.

Fluß, mit Geigenspiel
und Fahrrädern am Ufer,
elastischer Körper,
von Böschungen gestreichelt:
Du redest an Quelle und Mündung.
Unterwegs hinterläßt du
für Angler Almosen
und raufst dein Haar.

Die Algen
verschweigen dein Alter. (GesGe, Band 1, p. 243 s.)

D'emblée, le poème établit un lien fort entre le fleuve et des êtres humains, l'homme, la femme, la jeune fille et le pêcheur. Force est de constater que la fonction symbolique accordée à l'élément naturel ne nécessite pas, de ce fait, d'interprétation : c'est le poème lui-même qui lui donne son sens. L'on serait tenté de croire que Karl Krolow a une approche plus radicale que Walter Helmut Fritz qui semble se fier davantage à l'évocation sensible, tout en accentuant l'attitude observatrice.¹⁵¹

Fritz intensifie encore davantage cette approche en accentuant le laconisme de ses textes. Cette écriture permet un subtil équilibre entre l'immédiateté d'accès et la réflexion. Cf., en particulier, les poèmes *Was für ein Gruß* (ZiL, 25), *Lemuren* (MZ, 72) et *Da ist junges Gras* (MZ, 80).

¹⁵¹ D'autres poèmes de Karl Krolow confirment d'ailleurs ce constat. Cf. notamment *Der treulose Fluß*, *Am See*, *Unterwegs*, *Landschaftsstich*, *herbstlich* (GesGe, Band 1, p. 175 et 211 s. ; GesGe, Band 2, *op. cit.*, p. 104 et 116). De plus, il convient de noter que chez Karl Krolow, l'eau est souvent considérée comme une force plutôt menaçante, ce qui montre également que le poète se détache d'une représentation

L'originalité avec laquelle Walter Helmut Fritz utilise l'élément aquatique permet de cerner plus avant cette attitude et la valeur symbolique de l'eau. Incontestablement, cette dernière renvoie également aux conceptions développées par Gaston Bachelard, notamment dans son étude *L'eau et les rêves*¹⁵². Le philosophe fait ressortir plusieurs qualités de l'eau qui lui associe un dynamisme particulier, parfois empreint de violence, une capacité à bercer, à nourrir, à apaiser mais aussi à rafraîchir et à transformer.¹⁵³ Le poème *Wasser* (GG II, 62) étonne d'une part, par sa manière d'aborder son sujet et, d'autre part, par le dynamisme qui se dégage de cette évocation.

Wasser

Aus Wasserstoff, Sauerstoff
unsichtbar beides

wird Wasser

schön
lebhaft
mitteilsam

Regen mit seiner Ausdauer
Bach mit seinem Gespräch
See mit seiner Geschichte
Meer mit seinen Gezeiten

Spielzeuge des Windes.

idyllique. Cf. Horst S. Daemmrich, *Messer und Himmelsleiter*. Eine Einführung in das Werk von Karl Krolow, Julius Groos, Heidelberg 1980, p. 43 : « Der Vorgang der Ablösung von der Idylle ist häufig von Motivbezügen auf die Flüchtigkeit des Daseins und Todesahnungen begleitet. Das ist besonders in der Wassermetaphorik ersichtlich. Das Wasser, welches in der Tradition als lebensbefruchtendes oder verführerisches Element hervortritt (Goethe, Schiller, Heine), aber auch in der fortschreitenden Entwicklung vom Ursprung über das Anwachsen zum Strom bis zur Vereinigung mit dem Meer das menschliche Schicksal einfängt (Goethe, Hölderlin), erscheint in Krolows Gedichten häufig bedrohlich eingefärbt. » Chez Walter Helmut Fritz, en revanche, l'eau garde ses qualités vivifiantes ; la plupart des éléments naturels montrent, par ailleurs, une approche plutôt confiante, ce qui explique le ton serein des poèmes. Cf. Jürgen P. Wallmann, *Walter Helmut Fritz, Zugelassen im Leben*. Dans: *Darmstädter Echo*, 01/03/2000 : « Seine Natur- und Landschaftsgedichte zeigen ein genaues Hinsehn, seine gelassenen, aber keineswegs kühlen Miniaturporträts verraten ein Mitempfinden, eine Anteilnahme am menschlichen Leben, von dem er weiß, dass es, wie er früher einmal gesagt hat, ein „Gang über Treibsand“ ist. »

¹⁵² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, op. cit..

¹⁵³ Cf. Gaston Bachelard, *ibid.*, notamment p. 46 ss., 142, 144, 147, 150, 171, 177-179. De plus, il convient de rappeler, avec Anne Cauquelin, que la tradition présocratique, sur laquelle l'approche poétique de Walter Helmut Fritz prend également appui (cf. notre entretien du 22/07/2002) considère l'eau comme l'un des quatre éléments fondateurs de l'univers. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Quadrige, Paris 2000, p. 127 s.. Il est même possible d'aller plus loin en suivant Françoise Delorme dans son analyse que, dans le lyrisme contemporain, l'eau « irrigue toutes les œuvres sans exception, même lorsqu'elle vient cruellement à manquer ou rappeler la nature mortelle de l'homme ». Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers*. Op. cit., p. 29.

La sensibilité de ce poème-portrait extrait du recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983), réside dans les relations établies entre l'air et l'eau. Tantôt liquide, tantôt gazeux, l'élément aquatique possède simultanément les qualités de légèreté et de transparence (cf. v. 2 et 11). Chacune de ses apparences peut alors émerveiller et véhiculer la beauté naturelle. Au regard des trois vers médians, il ne fait guère de doute que cet élément traduise quelque chose d'essentiel.

schön
lebhaft
mitteilsam (v. 4-6)

Ces trois adjectifs définissent cette valeur fondamentale. On ne saurait toutefois l'étudier sans apprécier les précisions que les vers suivants vont apporter et dont nous devons, par ailleurs, souligner la construction parallèle. Dans un premier temps, le poète circonscrit les formes sous lesquelles l'eau se présente en leur attribuant différentes qualités : la durabilité (« Ausdauer », v. 7), une fonction communicative (« Gespräch », v. 8), l'appartenance à une histoire (« Geschichte », v. 9) et l'intégration dans un cycle (« Gezeiten », v. 10). Ce qui intéresse, en fait, le poète, c'est de montrer l'eau en harmonie avec la nature ; elle en fait intégralement partie. De même, le cycle de l'eau – formation de l'eau à partir de gaz (v. 1 et 2) et retour à l'évaporation à la fin du poème – est clos. La texture est lisse, aucun heurt n'entrave l'harmonie. Ce mouvement ordonné est soutenu par le rythme du texte qui oblige à marquer des pauses (cf. v. 3 et 11), par la brièveté des vers quatre à six, formés chacun d'un seul mot, ainsi que par le parallélisme des vers sept à dix.

Si nous admettons que, par son approche, ce poème laisse à nouveau transparaître l'émerveillement du poète face aux processus naturels, nous pouvons en conclure que nous tenons là l'une des clés de la forte valeur symbolique de l'eau. Par ailleurs, le poète s'émerveille de la diversité d'apparitions que propose la nature. Remarquons en dernier lieu que les mouvements du texte soulignent les passages de l'état aérien à l'état liquide et de nouveau à l'état aérien. Ainsi, le poème *Wasser* renvoie d'ores et déjà à d'autres occurrences où l'eau a très souvent une connotation positive en traduisant l'essence du vivant par sa légèreté et sa fluidité.

La qualité commune de ces poèmes-portraits serait alors l'émerveillement devant les phénomènes naturels. Le poème traduit l'émotion ressentie lors de la rencontre. Il est important de remarquer que, dans ses poèmes de la nature, Walter Helmut Fritz vise à

dépasser le seul phénomène naturel pour permettre au lecteur de recréer cette nature.¹⁵⁴ Ce qui intéresse, en fait, le poète est de faire partager son expérience et faire adhérer son lecteur à cette autre approche.¹⁵⁵ De ce fait, cette poésie renouvelle également la relation avec le lecteur qui devient un partenaire de plein droit.

D'autres textes poursuivent un objectif similaire : ils amènent le lecteur au cœur de cette nature afin qu'il puisse en tirer les enseignements pour se façonner à son image, c'est-à-dire en intégrant les paradoxes de l'existence. Les éléments naturels sont à nouveau observés et présentés avec une grande exactitude. Le poète est très sensible au détail. Ce dernier permet en effet de pénétrer une nouvelle dimension, souvent contemplative, et de donner les clés pour comprendre et expliquer le monde :

Das Meer, auf dessen Grund sich die Muschel in Sand gebohrt
hat oder in Stein, Atemwasser aufnehmend und Nahrung, reicht
nun als Teil der Landschaft, der Fassaden, der Dächer bis zu
diesem Fenstersims, auf dem sie liegt. Fruchtbare Meer – bringt
Einsamkeit hervor, Leere, die Dramaturgie der Weite und des
Lichts und das alles so zahlreich. (GG II, 35)

¹⁵⁴ Incontestablement, Walter Helmut Fritz prend le contre-pied de bon nombre d'autres poètes de la nature. Il vise à revaloriser le sensible et non à reproduire un état d'âme intériorisé qui restera sans conséquence pour une vision future, comme le reproche Helmut Scheuer, d'une façon généralisante, au lyrisme de la nature. Cf. Helmut Scheuer, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik*. Op. cit., p. 56. Concernant l'élément aquatique, notons qu'il garde sa dimension élémentaire et vitale. Walter Helmut Fritz met en avant sa valeur symbolique et non une approche réaliste qui constate la pollution de l'eau et l'anéantissement de ses qualités premières. Cf. Gunter Reus, „Gegen uns geht es, gegen den Seestern und das Getreide“. Op. cit., p. 414 : « Das Wasser, Ursprungselement allen Lebens, ist zugrunde gerichtet, Meer „nur noch eine Ansammlung von Molekülen etc.“, von „Sud“, „Schmutz“ und „Abfall“, „vollgepißt“ von den „Touristen Europas“ (Jürgen Theobaldy, *Meer und Himmel*). » Du moins ne fait-il guère de doute que cette différence distingue les poèmes de la nature de Walter Helmut Fritz même des textes des poètes qui lui sont proches comme Karl Krolow ou Günter Eich. Ainsi les poèmes de Karl Krolow traduisent-ils à plusieurs reprises une attitude résignée et nostalgique. Cf., par exemple, *Veränderung*, GesGe, Band 3, p. 179 : « Der Kirschbaum blühte. Er ist umgehaun./Das hohe Gras : es fällt im raschen Schnitt./Betäubender Geruch : er nimmt uns mit/in einen langen Frühling, hoch im Blau'n.//Und Sommer kommt. Man wird hier Häuser baun./Der Mörtel stäubt. Es sträubt der schwarze Splitt./den man gestreut. Mit jedem Tritt/Veränderung. Nur Hitze : sie brennt braun//an Mauern und Gestrüpp. Und wo dein Fuß./dein Kleid, dein Atem wehte und ein Gruß/dem Blühen in den hellen Gärten galt,//wachsen nun Häuser regellos und schnell./Und Leute lachen sorglos. Es klingt hell./Sie reden anders. Wir sind alt. » Notons que c'est le plus souvent ce type d'attitude qui marque les poèmes de la nature après 1945. Cf. aussi Dietrich Steinbach (éd.), *Naturlyrik vom Barock bis zur Gegenwart*. Ausgewählt und eingeleitet von Günter Schütz, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1985, notamment p. 72-75 (Hans Magnus Enzensberger : *flechtenkunde*), p. 76 (Helga Novak : *Hundstreue*), p. 77 (Paul Celan : *Ein Blatt*), p. 78 (Christoph Meckel : *Andere Erde*) et p. 90 s. (Alfred Kolleritsch : *Landschaft aus der Erinnerung*).

¹⁵⁵ Walter Helmut Fritz développe un nouveau style qui tend vers une plus grande simplicité et précision au lieu de se griser par une multitude d'images. Ainsi le lyrisme devient-il plus accessible pour le lecteur. C'est en cela que sa démarche s'inscrit dans le renouvellement de la poésie de la nature initiée par Karl Krolow, l'approche thématique des deux poètes étant, en effet, moins similaire. Cf. Heinz Piontek, *Neue Naturlyrik*. Dans : *Welt und Wort* 10 (1955), p. 80. Ce ton commun témoigne de l'affinité qui lie le poète à Karl Krolow.

Même si ce texte reste encore assez descriptif¹⁵⁶, le rythme et le mouvement de cette prose – bercé par la mer au début, illuminé par la lumière à la fin – traduisent la vie intérieure du coquillage. Celui-ci s’est enrichi des différents lieux parcourus : la mer, le sable ou la roche, l’environnement citadin du collectionneur, le rebord de la fenêtre sur lequel il est exposé actuellement. La richesse de la mer, du lieu d’origine, participe activement à cette évolution : c’est la mer qui fait naître la diversité des phénomènes (cf. l. 7). En même temps, elle garde une partie de leur mystère ; d’où la forme elliptique des dernières lignes. Le texte tend à faire comprendre qu’il faut laisser aux éléments naturels leur mystère pour en saisir l’ampleur. Ceci montre également la fragilité du monde naturel et la difficulté de maintenir son équilibre. Trop souvent, l’être humain n’est pas en harmonie avec la nature et représente plutôt l’intrus destructeur. C’est cette attitude négative que les textes de Fritz dénoncent fréquemment.¹⁵⁷

En même temps, ces poèmes dépassent le cadre du poème de la nature. L’accent de la représentation se déplace : le poème ne reproduit plus le fait naturel mais évoque un paysage, une vision intérieure. Ainsi le poème se transforme-t-il en portrait dans une acception plus large, plus proche du portrait en peinture. S’il est encore besoin de souligner cette différence rappelons qu’au lieu de présenter une photographie du phénomène il s’agit de faire surgir son essence, sa fonction dans un système global et de lui donner, par conséquent, une valeur spirituelle.

Deux traits caractéristiques qui apparaissent soit seuls soit conjointement définissent cette différence. Premièrement, ces textes se consacrent moins à un seul élément naturel. Ils tentent plutôt d’établir des relations entre plusieurs phénomènes. C’est cette interdépendance qui aboutit à une confrontation nouvelle et donc à l’explication en profondeur du fait naturel.

Ce cheminement va de pair avec le développement d’un plus grand laconisme.¹⁵⁸

L’évocation des phénomènes de la nature ressemble alors davantage à un croquis, précis

¹⁵⁶ Ce n’est d’ailleurs pas un hasard si nous trouvons, parmi ces textes, davantage de poèmes en prose puisque cette forme permet d’accentuer les dimensions explicative et réflexive. Cf. *Adagio III* (GG II, 35), *Die Wellen* (GG II, 40) ou *Kein Ankergrund* (GG II, 125).

¹⁵⁷ En guise d’illustration, citons le poème *Sie werden sich wehren* (GG I, 282): « Das schwarz und weiß gefleckte Pony./der Regenpfeiffer und der Bitterling./der Distelfalter mit seinen Wanderungen./die Natter und die Schnecke –/sie alle werden eines Tages beginnen/sich zu wehren/gegen die Klassifikationen/der Zoologen. » Constatons également la constance de ce phénomène au sein de l’œuvre en renvoyant à *Sieben Zeilen für die Gletscher dort oben* (GG II, 69), un texte plus tardif mais au ton similaire.

¹⁵⁸ Le langage poétique doit être en adéquation avec cette quête de l’essence. Bien qu’il ait été influencé par la poésie de la nature de Walter Lehmann, Walter Helmut Fritz n’a jamais été, de ce fait, un « magicien » de la nature : « Doch obwohl er von der Naturlyrik Anregungen empfing, hat er nie zu den „Bewisperern von Moosen und Gräsern“ gezählt, wie sie der alte Benn nannte. » Harald Hartung, *Das Meer hervorbringen*. Dem Lyriker Walter Helmut Fritz zum Siebzigsten. Dans: *FAZ*, n° 197, 26/08/1999,

mais sans artifices superflus, qu'à une peinture exubérante. D'emblée, ces poèmes invitent à la réflexion et créent de nouvelles images de la nature :

Es gibt auch unter den Gedichten dieses jüngsten Bandes kaum eines ohne Natur- oder Landschaftsbilder, die jedoch nicht breit ausgemalt, sondern mit nur wenigen Strichen in ihren Konturen scharf umrissen sind. In einer ganzen Reihe von Gedichten sind es diese genau konturierten Bilder, die Reflexionen evozieren, welche ihrerseits wieder zu neuen Bildern überleiten können.¹⁵⁹

Citons l'exemple du poème *Teilhaben* qui traduit, d'un côté, l'émerveillement devant les phénomènes naturels simples, quotidiens, et montre, d'autre part, que l'homme ne peut prendre part à cette harmonie :

Teilhaben

Das Wasser, das sich wölbt
beim Fließen über den Stein

der Strauch, der jetzt stehenbleibt,
um sich darin zu spiegeln

der Vogel, dem wir nachschauen,
weil er uns etwas vorlebt

und die ruhmreichen, blauen
Funken der Luft –

was uns umgibt, läßt uns teilhaben
an seinem Dasein

p. 41. En effet, sa position se rapproche davantage des poètes dont le lyrisme invite à un certain scepticisme et s'oppose à une vision trop harmonieuse et idyllique de la nature sans pour autant nier que les phénomènes naturels transmettent un message. Citons en particulier Günter Eich et Bertolt Brecht. Nous donnons quelques exemples de textes dans l'annexe afin d'illustrer ce propos. Cf. aussi ce constat de Günther Stephan, *Naturlyrik, op. cit.*, p. 128 et p. 149 : « Das Einheitsgefühl zwischen Mensch und Natur will sich nicht einstellen; die einzelnen Naturwahrnehmungen sind deshalb von einer Skepsis begleitet [...], die danach fragt, ob die wahrgenommene Realität überhaupt noch zu tragen vermag, ob sie nicht vielmehr Trugbild, Schimäre ist. » Cf. aussi Helmut Scheuer, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik. Op. cit.*, p. 60-62. Ou encore Jürgen P. Wallmann, *Das Gedicht als Friedensgebet*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11589, 06/11/1983, p. 57 qui insiste sur la parenté entre Günter Eich et Walter Helmut Fritz : « Einem solchen Weltverhältnis scheint das von Fritz verwandt zu sein, bei dem es heißt: *Die Lupinen am Wegrand / sprechen / sprechen / eine der ungezählten Sprachen / neben der unseren.* »

¹⁵⁹ Jürgen-Peter Wallmann, Walter Helmut Fritz, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Horst Bienek, *Was war was ist*. Dans: J-P. Wallmann, *Argumente*, Mühlacker 1968, p. 59. Il est inhérent à cette démarche que le phénomène naturel préserve aussi une part de mystère. Cf. aussi Bernhard Nellessen, *Walter Helmut Fritz, Werkzeuge für die Freiheit*. Gedichte, Hamburg 1983. Dans: *Neue deutsche Hefte* 30 (1983), p. 819 : « Seine Naturgedichte bilden nicht nur ab, sie stellen unsere Wahrnehmung in Frage, schließen Geheimnis mit ein. »

flüstert, spricht, ruft
mit immer anderer Stimme

oder schweigt, sinkt zurück
in seinen Traum.

(GG II, 183)

Le mouvement de ce poème du recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992) lie tout d'abord les éléments de l'eau et de l'air. Les différents « acteurs » du texte, l'eau d'une rivière (v. 1), le buisson qui se reflète dans cette eau (v. 3), l'oiseau qui prend son envol (v. 5) et les étincelles d'air (v. 7 et 8), entrent en scène les uns après les autres, sans relation apparente. Le poète semble les énumérer sans établir de lien entre eux. Mais, en y regardant de plus près, il s'avère que l'eau vive (« das sich wölbt/beim Fließen », v. 1 et 2) du premier vers devient le miroir du buisson au quatrième vers (« um sich darin zu spiegeln ». C'est nous qui soulignons). De même, l'air est l'élément de l'oiseau (v. 5) et nous pouvons imaginer l'oiseau sans peine dans l'environnement de la rivière. Le tiret du huitième vers marque la fin de ce premier mouvement textuel, la suite du texte expliquant les raisons de cet agencement. Il convient de noter que l'unique fonction de ces éléments est d'exister : ils sont simplement là (cf. v. 10). Même si, de prime abord, cette explication apparaît comme une trop grande simplification puisqu'elle souligne moins le mystère de leur lien, il est clair que tous ces phénomènes représentent les voix (cf. v. 12 : « mit immer anderer Stimme ») de la nature. Celles-ci nous invitent à les imiter, à s'inspirer de la cohérence qui se dégage de leur existence :

[...] dem wir nachschauen,
weil er uns etwas vorlebt (v. 5 et 6)

Par la suite, le poème définit ces voix par la triade verbale « chuchoter », « parler », « crier »¹⁶⁰, afin d'insister sur une expressivité qui va en s'intensifiant : même si les phénomènes de la nature ont toujours des apparences différentes, leur appel est incontestablement le même. L'on serait tenté de croire que le retour au rêve, donc dans un autre monde, exprimé par les deux derniers vers (cf. v. 13 et 14 : « sinkt zurück/in

¹⁶⁰ Cf. v. 11 : « flüstert, spricht, ruft ». Par leur chaîne phonétique de plus en plus courte, ces verbes reproduisent, de plus, la gradation présente déjà dans leur signification : le premier verbe comporte deux syllabes, les deux suivants sont monosyllabiques. Par ailleurs, le deuxième verbe a une chaîne phonétique plus longue que le troisième (« -cht » au lieu de « -ft » pour le troisième verbe) et la sonorité est de plus en plus sombre (« ü », « i », « u ») sans pour autant changer complètement de tonalité (pas de « a » ou « o », par exemple).

seinen Traum ») illustre plutôt la complémentarité entre la communication et le silence qui s'apparente ici à un rétablissement des ressources.¹⁶¹

Ainsi, *Teilhabe* démontre l'interdépendance des éléments et souligne que, malgré leurs différences, ils parlent d'une même voix. Cette attitude incite l'homme à adopter une démarche similaire et à s'insérer dans le cercle de l'existence. Notons toutefois que la fin du poème – et cela fait partie intégrante de son message – laisse aux différents éléments naturels leur part de mystère. Ils ont droit au repos, à une dimension de vie impénétrable (cf. v. 14).¹⁶²

Soulignons un deuxième trait distinctif par rapport aux portraits des phénomènes naturels : ils ajoutent à la description une dimension humoristique ou y associent une perspective surprenante. Cette technique permet de revenir, le cas échéant, sur l'idée souvent préconçue du phénomène en question. Il convient d'insister sur l'originalité particulière de ces poèmes. Afin de circonscrire leur fonctionnement, l'étude de quelques poèmes du recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1981) s'impose.

Vermutung (GG II, 55) est un texte extrêmement bref et dense qui reproduit particulièrement bien la sensibilité du poète pour la vie intérieure des éléments naturels. De plus, le sujet de ce poème est une pierre, c'est-à-dire un être a priori inanimé qui s'éveille sous les yeux du lecteur.

Vermutung

Wenn er unbeobachtet ist,
glaubt dieser Stein
(er wandert dann wahrscheinlich umher)
eine Schildkröte zu sein. (GG II, 55)

Pour accomplir sa métamorphose, deux conditions doivent être réunies : d'une part la pierre doit se trouver hors du regard (cf. v. 1 « Wenn er unbeobachtet ist, »). Remarquons d'ailleurs que le poème pose clairement cette condition en employant une subordonnée introduite par la conjonction de subordination « wenn ». Par contre,

¹⁶¹ Cette idée affleure aussi dans le mouvement général du poème qui va de l'activité vers l'inactivité, l'épuisement, et qui, naturellement, amène, après le repos, à une nouvelle phase d'activité. Ainsi le poème retrace-t-il indirectement le cercle de la vie.

¹⁶² En ce sens, la réflexion de Walter Helmut Fritz prolonge la recherche de Rainer Maria Rilke: tout en acceptant leur étrangeté, il aspire vers une intimité toujours plus grande avec les choses. Cf. aussi Judith Ryan, *Das Motiv der « inneren Landschaft » in der Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Op. cit.*, p. 132: « Es gehört aber zum Wesen dieses Naturerlebnisses, daß sich die Natur dem Dichter immer wieder entzieht, so sehr er sich auch bemüht, Vermittler zu finden, die, wie die Geliebte oder später der Engel, ihm helfen könnten, seine Abgetrenntheit von der Natur zu überwinden. »

l'emploi de l'indicatif participe également à rattacher l'épisode à la réalité et ne laisse aucun doute sur la véracité du texte. D'autre part, le lecteur doit admettre la possibilité de cette métamorphose et se laisser entraîner par l'imaginaire du texte (cf. v. 4). Autrement, la pierre reste inerte, même sa personnification ne pourra pas la rendre vivante. Sans doute faut-il voir dans la formulation du deuxième vers – la pierre croit seulement devenir une tortue (« glaubt dieser Stein, v. 2 ») – et par l'emploi du modalisateur « wahrscheinlich » (v. 3), l'indice que le poète est parfaitement conscient de ce côté hypothétique. Néanmoins, ce sont justement ces deux expressions qui permettent, dans la concentration aphoristique de ce texte, d'aller au bout de cette métamorphose et de dépasser l'apparence définie des choses. Leur perception est, en fait, trop ancrée dans nos structures mentales.

C'est notamment la forme brève qui participe ici à cette transfiguration. Elle possède en effet une capacité particulière de s'ouvrir à l'évidence et au mystère de l'être. Ce n'est, du reste, pas un hasard si ces poèmes s'approchent des haïkus japonais dont Yves Bonnefoy propose l'analyse suivante :

Ce que les poètes du haïku aiment donner à voir, aussi bien, ce sont moins des choses, moins des êtres, que des frémissements, des rides tôt disparues de la surface sensible, traces du tout, ou du rien, que la pensée conceptuelle ne peut ni ne voudrait retenir.¹⁶³

Il convient d'insister sur le fait que cette forme est présente chez plusieurs autres poètes de la nature. Son attirance montre alors une ouverture possible du genre : à l'opposé d'un poème lesté par une charge métaphorique importante, cette forme peut accueillir de nouvelles acceptions des phénomènes naturels et interpelle, par sa densité, davantage le lecteur. En guise d'illustration, citons le poème *Zitate* de Günter Eich¹⁶⁴ :

Zitate

Und wenn ihr
von unberührter Natur spricht,

¹⁶³ Yves Bonnefoy, *Du haïku*. Dans : Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Mercure de France, Paris 1990, p. 139.

¹⁶⁴ Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Band I, *op. cit.*, p. 292. Cf. aussi *ibid.*, p. 173 (*Vorsicht*), p. 174 (*Zwischenbescheid für bedauernswerte Bäume*), p. 287 (*Die Aphorismen*) ou p. 175 : *Ode an die Natur* : « Wie haben unsern Verdacht/gegen Forelle, Winter/und Fallgeschwindigkeit. » De même, renvoyons à *Aus dem Haiku-Gebiet* (Sarah Kirsch, *Erlkönigs Tochter*, Gedichte, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1993, p. 5), *Den Fischen das Fliegen* (Günter Kunert, *Gedichte*, Auswahl von Franz Josef Görtz, Nachwort von Uwe Wittstock, Philipp Reclam, Stuttgart 1999, p. 20), *Meine Jahreszeiten*, *Atom* ou *Rätsel* (Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Gedichte 5, *op. cit.*, p. 21 s., 199 et 220 s.).

laßt mich bitte aus.
Mir ist berührte lieber.

Chez Walter Helmut Fritz, deux autres poèmes de forme brève, *Er nicht* (GG II, 22) et *Geblieden war ein Fenster* (GG II, 37), font également ressortir le côté inattendu de l'objet traité. Le premier tente de cerner la vie intérieure d'une pierre. Dans ce cas, l'instance lyrique s'interroge d'emblée si l'existence de la pierre tend de la même manière vers la vie que l'être humain :

Ist auch das Leben des Steins
Verlangen nach Leben? (v. 1 et 2)

La suite du poème évoque les pleurs de la pierre, motif inattendu, surprenant qui insuffle une vie quasi humaine à la matière inerte. De ce fait, il n'est guère étonnant que la fin du texte renvoie à un renversement :

Sicher kommt es vor,
daß er weint

Menschen können leblos
werden, er nicht. (v. 3-6)

Notons que la relation entre la matière inanimée et la matière animée s'inverse complètement dans le poème *Er nicht*. Par conséquent, la pierre est associée à la vraie vie tandis que l'être humain s'en trouve privé. Ce poème illustre alors l'inversion des rôles permettant de mettre en relief l'importance du respect de l'élément naturel : l'être humain doit se concevoir comme une partie intégrante de la nature et non se croire supérieur à elle.¹⁶⁵

Le poème *Geblieden war ein Fenster* (GG II, 37) traite également d'une métamorphose. Cette fois, c'est l'habitat, la maison, qui prend vie et se transforme en nuage ; cette image représente l'aspect éphémère de l'existence humaine. Malgré l'apparence du nuage, le texte, qui s'approche d'ailleurs de par sa forme aphoristique de *Vermutung*, ne peut plus être considéré comme un poème de la nature. Certes, la

¹⁶⁵ Le poème *Dieser Stein* (GG I, 248) du recueil *Schwierige Überfahrt* (1976) constitue une variante antérieure de ce thème, ce qui témoigne de la constance dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Remarquons toutefois que ce lyrisme évolue vers une position de plus en plus philosophique : la composante humoristique s'estompe petit à petit pour laisser place à une affirmation plus insistante du risque que représente l'homme pour la nature tant qu'il ne cherche pas à vivre en harmonie avec elle. Cf. *Die Wissenschaft geht zu Ende* (GG II, 14) ou *Große Augen II* (ZiL, 72).

situation surréaliste évoquée sert le but de faire apparaître l'originalité de l'objet et sa vie propre, mais renvoie également à une notion philosophique.

Geblieden war ein Fenster

Als wir gestern zurückkamen, war unser Haus nicht
mehr da.
Nicht mehr da?
Nicht mehr da.
Später entdeckten wir es als Wolke,
die davontrieb. Geblieden war ein Fenster.

Ce qui intéresse, en fait, le poète, c'est sans doute d'illustrer que l'homme ne peut dompter les choses et l'élément naturel. Ils ont une vie propre et, en ce sens, besoin d'une certaine liberté. La métamorphose de la maison en nuage ne peut aucunement s'assimiler à un quelconque événement réaliste. Néanmoins, il ne faudrait pas négliger la puissance de cette image. En privant, en effet, l'homme de sa maison, de son habitation et de son refuge, la nature – représentée par le nuage – le dénude. Ainsi confronté à son impuissance et à sa fragilité, l'homme doit regarder au-delà de la réalité. Au sein du poème, ce regard nouveau est suggéré par le motif de la fenêtre. En se détournant de sa vision habituelle des choses, l'être humain pourra alors retrouver sa place et se comprendre comme un élément d'un ensemble.

II.1.2. Vers une dimension symbolique de la nature

Notons d'emblée que les phénomènes naturels s'associent aussi à d'autres éléments significatifs au sein des poèmes. Ainsi remplissent-ils plusieurs fonctions dans l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz. Il est important de remarquer qu'il n'y a pas de poème qui ne confère pas de rôle à l'élément naturel utilisé. Bien que parfois de portée limitée, l'emploi des éléments de la nature n'est donc jamais anodin. Comme notre étude vise à dégager les fondements du lyrisme de Walter Helmut Fritz, nous ne pouvons toutefois pas, dans ce cadre, analyser toutes les variétés des occurrences. Force est de constater néanmoins que ces éléments peuvent être classés en quatre rubriques selon leurs rôles. Naturellement, ils participent à créer une atmosphère ou constituent un décor. Par ailleurs, ils peuvent donner lieu à des comparaisons ou s'associer à une réflexion philosophique.¹⁶⁶ L'on serait tenté de croire qu'ils servent alors à illustrer un

¹⁶⁶ Les éléments de la nature constituent alors le point de départ pour établir une comparaison. Ils peuvent être le miroir de l'état d'âme ou de l'attitude des protagonistes (*Liebesgedicht V*, GG I, 20 ; *Die Dichte*

fonctionnement et à le rendre le plus concret possible. D'autres contiennent des images spécifiques, récurrentes dans l'ensemble de l'œuvre¹⁶⁷ qui, dans certains cas, affirment la valeur symbolique de ces éléments naturels. Evidemment, il n'est pas toujours aisé de distinguer ces groupes. Néanmoins, nous remarquons que le champ thématique de la nature s'avère extrêmement fructueux pour une grande partie des textes. A plusieurs reprises, nous pouvons observer que certaines images participent à l'élaboration d'une véritable poésie du naturel qui fait résonance avec la nature profonde de cette écriture.¹⁶⁸

II.1.2.1 La spécificité des éléments naturels porteurs de symbolismes forts : l'eau et la roche

Certains éléments naturels participent sensiblement à la structuration et au développement de l'écriture de Walter Helmut Fritz. L'étude des champs d'investigation de la nature les plus significatifs permet de mettre au jour la cohérence et la complexité de ce langage poétique. Insistons particulièrement sur le fait que ce lyrisme a souvent recours à des images simples d'apparence auxquelles il confère une autre profondeur en les mettant dans un contexte nouveau : elles fondent ainsi le renouvellement de la perception du monde sensible. En ce sens, ces images possèdent une valeur structurante, font « émerger l'idée du sujet, rend[ent] possible une intériorité, une subjectivité à la fois partout et nulle part ».¹⁶⁹ L'étude des textes révèle plusieurs

beweglicher Körper IV, GG II, 93), représenter l'état désolant du monde (*Wenn das alles ist*, GG I, 262), proposer un modèle à imiter (*Hindu*, GG I, 119 ; *Gewohnheiten des Himmels*, GG I, 162 ; *Ein Haus, eine Wolke*, GG I, 233 ; *Zu einem Fluß werden*, GG I, 263 ; *Es war Nacht*, ZiL, 62 ; *Bewohnen wir einen Blitz*, WeG, 44), constituer une image pour traduire la condition de l'homme (*Gestern*, GG I, 99 ; *Zum Kuckuck VI*, GG II, 84 ; *In der Hafenstadt*, GG II, 204 ; *Schaut er in ihre Richtung?*, OF, 9) ou rendre une image plus concrète (*Überall dieser Flugsand*, GG I, 175 ; *Tarnkappen*, WeG, 55). De même, les phénomènes naturels les plus divers invitent à la réflexion. Cf., par exemple, *Kein Widerspruch* (GG I, 106), *Noch immer* (GG I, 122), *Vergleich* (GG I, 135), *Schrift und Gegenschrift* (GG I, 141), *Die Tage schauen noch einmal her* (GG II, 189-194, notamment 193), *Überall* (GG II, 210-211) ou *Um Haaresbreite* (GG II, 218).

¹⁶⁷ Rappelons notamment les occurrences multiples de l'élément aquatique : la mer, les lacs, les cours d'eau, la pluie, la neige, la glace, le nuage. Nous pouvons également penser aux nombreux textes qui utilisent l'image de la roche ou de la pierre.

¹⁶⁸ Cf. les analyses de Gaston Bachelard, notamment dans son essai *L'eau et les rêves*. L'auteur insiste sur la diversité d'images créée par l'élément aquatique, tout en soulignant la puissance de ce complexe poétique qui peut sous-tendre l'ensemble d'une écriture, comme d'ailleurs chacun des quatre éléments : « Ils suggèrent des confidences secrètes et montrent des images éclatantes. Ils ont tous les quatre leurs fidèles, ou, plus exactement, chacun d'eux est déjà profondément, matériellement, un système de fidélité poétique. A les chanter, on croit être fidèle à une image favorite, on est en réalité fidèle à un sentiment humain primitif, à une réalité organique première, à un tempérament onirique fondamental. » Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 7.

¹⁶⁹ Cf. Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers*. Op. cit., p. 169. L'auteur insiste sur « l'importance capitale » (*ibid.*, p. 29) des éléments naturels pour le lyrisme du XX^e siècle. Dans son analyse du rôle des quatre éléments chez plusieurs poètes contemporains, comme Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, André

symbolismes dont l'importance pour cette écriture semble prépondérante. On en trouve une parfaite illustration dans la présence constante des motifs de l'eau et de la roche.

II.1.2.1.1 Le symbolisme de l'eau

Les occurrences les plus nombreuses concernent l'eau sous ses apparences les plus diverses. Elle peut aussi bien représenter un rafraîchissement (*Yusuf, Akir, Sevgi, Aziz*, GG II, 174), un refuge (*Unter Wasser*, GG II, 201), un monde réconfortant, harmonieux, paradisiaque (*Die Dichte beweglicher Körper III*, GG II, 92; *Erfahrungshunger, Wissensdurst VII*, GG II, 149; *Schon ein gleichgültiger Blick sei ein Totschlag XI*, GG II, 253; *Ankommen und Fortgehen*, ZiL 58) que le danger (*Letzter Schnee*, GG I, 108; *Was geschah in den Wellen II*, ZiL 10), la puissance ravageuse et destructrice, mais en même temps un renouveau (*Der Brückenbauer*, GG II, 39; *Verhängnis*, GG II, 216; *Keine Ahnung*, GG II, 236) et imposer sa puissante beauté (*Hier, dort*, GG II, 229; *Was geschah in den Wellen VIII*, ZiL 16). Ainsi, la matière en constant mouvement ne renvoie pas à une seule signification. Il convient même de souligner que l'eau est souvent mise en relation avec des situations opposées, comme le montrent aisément ces vers du poème *Hier, dort* (GG II, 229) :

Hier wurde das Land
überschwemmt, dort
feierten Tiefseetaucher
Jahresende und Jahresanfang

[...]

in einer Finsternis, die
mit Wunderdingen nicht geizte. (v. 1-4 et 15 et 16)

De même, l'attirance de l'eau reste souvent ambivalente et met en relief, avec plus d'intensité encore, la puissance qui s'en dégage.¹⁷⁰ Nous en trouvons une parfaite

Frénaud et Eugène Guillevic, elle démontre que la poésie ne peut se passer de la nature. Celle-ci permet au poète de puiser dans un vivier qui contient à la fois des « référents reconnaissables dans le réel » et « la naissance et la mort de toute chose » (*ibid.*, p. 387), ce qui permet de mesurer « la permanence changeante, toujours en train de se reconstruire » (*ibid.*) du monde qui nous entoure.

¹⁷⁰ C'est notamment le cas des eaux de mer. Cf. Wolfgang Heidenreich, *Vom Eigensinn des Unauffälligen – Leseerfahrungen mit Gedichten von Walter Helmut Fritz*. Dans: Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 58 : « Die Unendlichkeit des Meeres mit all seinen Erscheinungsweisen legt sich nun in die Zwischenräume, drängt sich in die Bedeutungshöfe der einfachen Wörter dieses Gedichts. Das Meer, die vielfältige Wesenheit, muß nun neu geschaffen werden, damit die Fahrstraße zum Horizont sich öffnen kann; es darf nicht nur so gesehen werden, als sei es bereits gewesen. » De même, le critique considère l'eau comme l'un des motifs pour traduire l'expérience. Cf. *Ibid.*, p. 64. Ce symbolisme des eaux ne semble pas être un phénomène isolé dans le lyrisme

illustration dans le poème *Ankommen und Fortgehen* (ZiL, 58) qui intègre jusque dans sa forme cette attirance dont l'homme ne peut sortir indemne.

ANKOMMEN UND FORTGEHEN

So rasch, der Kapitän –
und nicht mit sich im reinen

so rasch –
mit ausgestreckten Händen

so rasch –
zu Nacht, zu Licht, zu Meerfahrt.

Notons d'emblée le parallélisme des trois strophes ainsi que l'emploi des tirets qui marquent l'attirance du marin pour la mer : même contre son gré (v. 2) et dans un mouvement étonnant de balancement (v. 4)¹⁷¹, le capitaine s'avance vers la nuit et la lumière et, pour résumer les deux termes précédents, vers le voyage en mer. L'eau de mer renvoie ainsi aux origines du monde et peut réunir les contraires : nuit et jour, ombre et lumière, enfer et paradis.¹⁷²

Il est significatif que cette même dualité de l'eau est présente aussi bien dans les poèmes que dans les textes en prose. Le poème en prose *Klippen im Fahrwasser* (GG I, 108) du recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969) annonce déjà la thématique qui se cristallise, près de trente ans plus tard, dans *Ankommen und Fortgehen* (GG I, 108) :

contemporain. Ainsi, Françoise Delorme définit l'eau également comme « le support d'une unité contradictoire, fonction qu'elle partage avec le feu ; dynamique autocréatrice, double et cyclique » (Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers*, op. cit., p. 35). Elle poursuit en avouant qu'au fond, les auteurs ne font que recourir à quelque chose qui a toujours existé. Ce qui est nouveau, c'est que l'eau « se propose à de nouvelles interprétations » (*ibid.*, p. 35) afin de rendre « l'idée même de la métamorphose sensible » (*ibid.*, p. 36). Concernant l'œuvre de Walter Helmut Fritz, Hans-Jürgen Heise (dans : *Lyriker als Prosadichter. Jeder Mensch eine Universalgeschichte*. Dans : *Die Zeit*, n° 14, 29/03/1985) confirme cette aptitude de l'élément aquatique pour traduire des approches nouvelles : « [...] und so ist er [der Mensch] in seinen Rollen ebensowenig festgelegt wie etwa das Meer, von dem es heißt, es sei 'Augenmusik' und verweigere sich 'jeder Erstarrung'. »

¹⁷¹ Le mouvement élané des mains (« mit ausgestreckten Händen ») pourrait renvoyer à l'idée d'une attirance positive, comme si on tendait les mains vers quelque chose (comme dans les expressions « die Hände nach etwas ausstecken » ou « jemandem die Hände entgegenstrecken »). Le contexte du poème et surtout le sentiment d'angoisse, nous fait cependant opter pour une interprétation négative. En effet, l'ambiance est créée par la répétition anaphorique de « so rasch – » qui évoque la soudaineté du mouvement et laisse l'impression d'une action hâtive, presque fébrile. Le mouvement des mains devient alors le geste désespéré de l'être submergé par les flots juste avant de sombrer.

¹⁷² A ce titre, rappelons que, selon Gaston Bachelard, l'eau est l'élément « transitoire » par excellence. Cf. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 8 : « L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre. L'être voué à l'eau est un être en vertige. »

[...] Wasserwirbel, auch da, auch
dort. Jemand sagt, es gebe diesen Tod und den
nächsten und den letzten, aber er sagt es, als habe
er es schon fast vergessen.

(l. 6-9)¹⁷³

Cette symbiose négative trouve sa représentation la plus juste dans un renouvellement de la figure mythique de Sisyphe.

Wir haben Sisyphos bei einer neuen Weise zu büßen entdeckt. Er mußte als Brückenbauer arbeiten. Überall, wo er reißende Flüsse, Felsenschluchten, Abgründe fand, wo er spürte, daß seine Verzweiflung ungebührlich zunahm, versuchte er dadurch, daß er sich dem Schlaf anvertraute, Brücken zu bauen. Auch das gelang ihm immer nur ein Stück weit. Der Morgen ließ das Begonnene wieder einstürzen.

(GG II, 39)

Le nouveau rôle de Sisyphe est de construire des ponts pour franchir des torrents, des gorges et des abîmes. Comme pour la figure du mythe, il n'y a pas d'issue possible. Désespéré par la lourdeur de la tâche, Sisyphe compte sur un sommeil réparateur mais, par essence, ses efforts restent toujours vains. Le lendemain, les ponts s'écroulent, il faut recommencer encore et encore.¹⁷⁴ Le symbolisme de l'eau vient alors enrichir le mythe traditionnel : l'eau se métamorphosant sans cesse, revient toujours sous d'autres formes, c'est un cercle infini. C'est pourquoi elle peut également renvoyer à la mort.¹⁷⁵

¹⁷³ Pour l'apparence formelle de ces premiers poèmes en prose, il convient de rappeler que le recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969) n'utilise pas encore l'alignement justifié. De ce fait, les textes ne forment pas vraiment un bloc sur la page comme les poèmes en prose ultérieurs. Nous nous attachons ici à reproduire cette mise en page qui reste, en fait, plus proche du poème en vers.

¹⁷⁴ Cf. aussi Rudolf Hartung, *Unser Anteil am Wunschtraum und Alptraum*. Dans: Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 117. Indirectement, le poème établit ainsi une relation entre le sommeil et la mort. De toute évidence, les efforts de Sisyphe restent vains quoi qu'il fasse. A son réveil, le travail d'oubli accompli dans la nuit est effacé et laisse à nouveau place aux souvenirs pénibles des dangers émanant des forces naturelles.

¹⁷⁵ On ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre cette eau mise en relation avec la mort et la signification de l'eau que Gaston Bachelard appelle « Le complexe d'Ophélie » : « Ainsi, pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance. Elle communique une rêverie où l'horreur est lente et tranquille. » Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 122. Il convient de souligner ce dernier point qui accentue le caractère inéluctable du destin de Sisyphe. Pour la relation entre l'eau et la mort, cf. aussi Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers*. *Op. cit.*, p. 39 s.. Cette signification reste néanmoins un phénomène plutôt isolé au sein de la poésie de la nature allemande après 1945. Le poème *Grab, nahe dem Fluß* de Günter Eich représente l'un des rares exemples d'un sens similaire : « Manchmal wird im Sommer aus der Flut/blauen Himmels eine Wolke angeschwemmt,/sie verebbt dann in der Brandung meines Hügels/und schmeckt bitter und nach Meer und gänzlich fremd.//Manchmal ist es nur der Fluß, der steigt,/dessen Stimme dunkler wird und breit und satt,/er ist lauter als der Ahorn, der sich auf mich

Ainsi, le thème de l'eau s'avère être intimement lié à celui de la mémoire. Le souvenir peut être tantôt un devoir tantôt une quête de plénitude d'antan ou d'ailleurs.

II.1.2.1.2 Le symbolisme du souvenir : l'eau et la roche

Il s'avère que l'eau représente la matière idéale qui peut déclencher la méditation sur le passé. Elle devient le médiateur entre le moi du présent et les souvenirs qui ressurgissent souvent en observant le va-et-vient de l'eau. Deux remarques s'imposent dès à présent : d'une part, l'eau correspond presque toujours à l'eau de la mer, en tout cas à une eau courante, continuellement en mouvement, calme ou bien violente. D'autre part, elle apparaît souvent dans un paysage rocheux qu'elle façonne. C'est à travers cette relation que se manifeste le travail du temps : pour ainsi dire, l'eau grave son souvenir dans la pierre. L'évocation du paradis perdu de l'Atlantide dans les poèmes *Atlantis* (GG I, 192) et *Auf der Karte* (GG II, 32) en est l'une des illustrations les plus remarquables. Par ailleurs, le fait que cette thématique apparaisse aussi bien dans le recueil *Schwierige Überfahrt* (1976) que dans le volume *Wunschtraum Alptraum* (1981) doit être d'emblée considéré comme l'indice de son importance. Du reste, de nombreux autres textes qui évoquent les multiples facettes du même sujet, prolongent la recherche poétique et symbolique de ces deux poèmes. Tandis que *Auf der Karte* fait simplement mention d'une traversée de l'océan¹⁷⁶, *Atlantis* renvoie, dès son titre, à la thématique du pays perdu et souligne immédiatement l'attraction qu'il suscite :

Aber es fällt
den Gedanken schwer,
es zu verlassen. (v. 3-5)

La deuxième partie du poème (v. 8-15) apporte un changement de vision important en se concentrant davantage sur un questionnement ontologique. Le chemin, le port, les bateaux et la mer s'associent, et il en résulte une possibilité du renouveau : l'homme est capable de ressourcer ses facultés perceptives et sensibles :

neigt/und der faltig ist und das Gesicht der Berge hat. » Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Band I, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁶ Cf. *Auf der Karte*, v. 1 et 2: « Wir überquerten/den Ozean ». Ce début du poème n'attire pas du tout l'attention sur un quelconque but du voyage. Ce n'est que le dernier quatrain (v. 13-16) qui établit le lien avec le motif de l'Atlantide : « Seit wir zurückgekehrt sind,/suchen wir das Land,/in dem wir waren,/auf der Karte. »

Man muss die Dinge
nicht nur so sehen
als seien sie schon gewesen. (v. 9-11)

Chaque objet et chaque événement correspondent alors à une nouvelle découverte qui porte en elle une partie du passé. Dans cette optique, la mer, et avec elle le pays imaginaire qu'est l'Atlantide, doivent renaître éternellement du souvenir, de la mémoire que les bateaux, symboles des marins et à travers eux de l'humanité, en gardent :

Im Hafen
liegen die Schiffe,
die bei jeder Ausfahrt
das Meer hervorbringen. (v. 12-15)

Il convient d'apprécier l'originalité de cette approche car la faculté créatrice de l'imaginaire évoquée par ces vers s'enracine toujours dans le concret. Le bateau devient alors un symbole d'espoir.¹⁷⁷ De ce fait, le poème ne répond pas à la question de savoir si l'Atlantide existe. L'un des aspects les plus significatifs de ce poème réside dans le fait que sa fin reste expressément en suspens. Il ne fait guère de doute que *Atlantis* ne vise aucunement à recréer l'Atlantide mais incite à faire confiance à la faculté créatrice de l'imaginaire. A travers l'activité poétique, une nouvelle perception se profile permettant en même temps une recréation du monde :

Die Worte des Dichters sind es, die bei jeder Ausfahrt, mit jedem achtsamen Text eine wahrgenommene Welt hervorbringen. Eine Bedeutungsfülle, in der der Ausfahrende ertrinken kann auf dem Weg eines leisen Gedichts, das An- und Abwesenheit des Landes Atlantis in sich in die Schwebel bringt. Es gibt nun dieses Land für den Leser, einen Landstrich ohne kompakte Stofflichkeit. Es liegt in der Wegrichtung eines Gedichts, das auf kunstvolle, eigensinnig

¹⁷⁷ Ceci rejoint le commentaire de ce poème par Gerd Ueding, *Land der Zukunft*. Dans : *FAZ*, n° 180, 07/08/1982. Notons d'ailleurs que *Atlantis* est l'un des rares poèmes pour lequel nous disposons d'une interprétation. Le critique constate également le ton différent de la deuxième partie du poème. L'ayant interprété isolément, il en conclut, en revanche, que l'existence de l'Atlantide dont il souligne, à juste titre, la réinterprétation, est liée à la manière dont les hommes conçoivent leurs activités : « Das alte Hoffnungssymbol des ausfahrenden Schiffes hat sich bedeutsam verändert, steht für menschliche Tätigkeit, für den subjektiven Faktor der Geschichte, für den schöpferischen Akt, der das, was sich noch nie und nirgends begeben hat, erst hervorbringt, aus Möglichkeit Wirklichkeit macht und aus dem Traumland Atlantis einen menschlichen Lebensraum. » (Gerd Ueding, *ibid.*) Comme l'utilisation récurrente des métaphores aquatiques et marines porte à croire que cet élément a une fonction prépondérante dans le lyrisme de Walter Helmut Fritz, il nous faut nuancer les conclusions de Gert Ueding. Il ne s'agit pas autant d'un appel à changer la face du monde mais plutôt de l'exigence de le reconsidérer sous un autre angle. L'ontologie proposée par le poème prend en compte les conditions actuelles et celles du passé ; ce dernier doit nécessairement influencer sur l'attitude face au temps présent.

unauffällige Weise Sprache und Stille, Aufscheinen und
Entschwinden in sich vereinigt.¹⁷⁸

Le mouvement de *Auf der Karte* (GG II, 32) tend vers une conclusion semblable, mais reste beaucoup plus retenu. Pourtant, dès le deuxième vers, le lecteur est plongé dans l'atmosphère imaginaire par l'attitude étrange des voyageurs : ils parlent aux pierres, aux orties et aux renards (v. 3 et 4), accompagnent le vent (v. 5 et 6) et rassemblent les moments de joie (v. 7 et 8).

sprachen mit Steinen,
Brennesseln und Füchsen

begleiteten den Wind,
wenn er abends heimging

sammelten in einem Koffer
die Augenblicke der Freude (v. 3-8)

C'est en ces deux derniers vers que se situe le tournant : le poème accomplit un mouvement du matériel vers l'immatériel. En employant un vocabulaire plus abstrait (v. 8), son contenu renvoie à une autre dimension. La suite décrit alors la recherche qui ne relate plus de faits concrets et réels, mais se réfère à un monde imaginaire :

hielten Ausschau
nach einem Haus,
dessen Fenster
sich der Zukunft öffneten. (v. 9-12)

Dans ce passage, l'étude du champs lexical est particulièrement révélateur. Le groupe est en quête d'une maison qui permet une ouverture vers l'avenir. De ce fait, cette

¹⁷⁸ Wolfgang Heidenreich, *Vom Eigensinn des Unauffälligen – Leseerfahrungen mit Gedichten von Walter Helmut Fritz*. Op. cit., p. 58. Cf. aussi Harald Hartung, *Nachwort zu Walter Helmut Fritz, Mit einer Feder aus den Flügeln des Ikarus*. Ausgewählte Gedichte und Prosagedichte. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt/Main 1989, p. 185. Nous observons une posture semblable dans le poème *Unterwegs nach Utopia I* de Günter Kunert (Günter Kunert, *Schatten entziffern*, op. cit., p. 146 s.) : « Vögel: fliegende Tiere/ikarische Züge/mit zerfetztem Gefieder/gebrochenen Schwingen/ überhaupt augenlos/ein blutiges und panisches/Geflatter/nach Maßgabe der Ornithologen/unterwegs nach Utopia/wo keiner lebend hingelangt/wo nur Sehnsucht/überwintert//Das Gedicht bloß gewahrt/was hinter den Horizonten verschwindet/etwas wie wahres Lieben und Sterben/die zwei Flügel des Lebens/bewegt von letzter Angst/in einer vollkommenen/Endgültigkeit. » (C'est nous qui soulignons.) C'est pourquoi certains poèmes mettent directement en relation cette attitude et la nature de l'élément maritime. Cf. le poème *Zu einem Fluß werden* (GG I, 263) que Paul Konrad Kurz commente en constatant : « Gespür für die Gefährdung der Natur in uns durch Unaufmerksamkeit, Fahrigkeit, opportunistische Anpassung spricht auch das folgende Gedicht aus. Es formuliert im Bild des Flusses, der zum Meer drängt, ein nicht nur klassisches, sondern geradezu archetypisches Seelenprogramm. » Paul Konrad Kurz, « Atem, anders denken ». Dans : Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Lebach, Hempel, 1989, p. 97.

maison représente à la fois un abri¹⁷⁹ et un point de départ pour partir à la découverte de nouveaux horizons. En tant que lieu de passage par excellence, la fenêtre en détient la clé. De même, on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre ce motif et la métaphore du chemin également essentielle dans le poème *Atlantis*.¹⁸⁰ Nous comprenons mieux alors pourquoi le groupe n'a de cesse de tendre vers quelque chose. Ce qui intéresse, en fait, le poète, c'est de montrer que le mouvement est capital : il faut se mettre toujours et encore en chemin.

De toute évidence, ceci va de pair avec une attitude spécifique. Elle se traduit dans l'expression « Ausschau halten » (cf. v. 9) qui renvoie à un regard attentif, scrutateur même. Dans un premier temps, elle décrit une attitude concrète, s'insère donc parfaitement dans l'anecdote. L'utilisation constante du prétérit (v. 1, 3, 5, 6, 7, 9 et 12) sert d'ailleurs à soutenir ce mouvement. Dans un deuxième temps, cependant, cette expression ouvre le poème vers une autre dimension en soulignant que la recherche reste inaccomplie : dès le retour du voyage, le groupe constate que ce lieu n'existe pas (v. 10), il faut, en effet, le recréer sans cesse. De ce fait, seule la dernière strophe évoque le pays recherché, introuvable sur la carte, et pourtant si présent qu'il est quasiment devenu palpable. Ainsi, cette quête souligne, tout comme dans le poème *Atlantis*, un paradoxe : il est vain de chercher un paradis perdu, l'Atlantide, île paradisiaque, royaume bâti par des hommes, englouti à jamais par les flots, car il reste une utopie vouée à nous échapper dès que l'on veut la saisir. En même temps, ces poèmes insistent sur la nécessité d'un tel lieu, puisqu'il procure un nouvel élan et permet de se projeter dans l'avenir.¹⁸¹

Il est possible d'aller plus loin en observant que le déferlement des vagues représente à plusieurs reprises ce va-et-vient entre présent et passé, réalité et souvenir. On en trouve une parfaite illustration dans le poème *Fregene* (GG I, 39). Le cadre évoqué par le titre ne sert d'ailleurs qu'à montrer le mouvement continu du monde : ce

¹⁷⁹ Rappelons que le mot « Haus » renvoie à quelque chose de bâti qui offre un certain confort et qui s'oppose donc à un abri de fortune qui ne propose qu'une halte et ne convient pas à une vie sédentaire.

¹⁸⁰ Cf. Wolfgang Heidenreich, *Vom Eigensinn des Unauffälligen – Leseerfahrungen mit Gedichten von Walter Helmut Fritz*. *Op. cit.*, p. 57 s..

¹⁸¹ Le poème antérieur *Regentag am Strand* (GG I, 28) du recueil *Veränderte Jahre* (1963) propose une variante de cette quête, sans pour autant établir réellement le lien entre la nécessaire constance de la recherche et le caractère utopique de ce lieu. Rappelons que ce poème se trouve dans une sous-partie intitulée *Vor Bildern Lyonel Feiningers*. Ces textes sont inspirés par des peintures ce qui explique probablement le titre concret du poème. *Regentag am Strand* : « Denke dir ein Land aus,/darin zu leben,/denn die Jahreszeiten folgen einander sehr unregelmäßig,/als sei die Erde/ungeduldig geworden. » Notons, de plus que ce poème joue beaucoup moins sur la relation à la mer que les poèmes plus tardifs. Ceci indique qu'à cette époque, Walter Helmut Fritz n'a pas encore déterminé avec précision la valeur symbolique de la mer que nous avons pu dégager dans les autres textes.

que nous vivons à l'instant est déjà du passé dès la seconde suivante. Cette course du temps est effectivement symbolisée par la mer et ses vagues.

Fregene

Das Meer, ein vergangenes,
ein zukünftiges Jahr, pocht.

Der Kieselstein, den es leckt,
lehrt dich, ohne Aufwand zu leben.

Wellen laufen zurück, eilends.
etwas muß da sein,
das sie an der Hand nimmt.

Nous sommes en présence d'un poème qui, dès les deux premiers vers, traite à nouveau de la problématique du souvenir car un choc se produit entre le passé et l'avenir :

Das Meer, ein vergangenes,
ein zukünftiges Jahr, pocht. (v. 1 et 2. C'est nous qui soulignons.)

Du reste, le vers suivant nomme le galet « léché » par les vagues (« Kieselstein, den es leckt », v. 3), un caillou travaillé, arrondi par l'évolution de la mer. Ce galet a donc petit à petit perdu sa forme initiale, il n'en garde pas de trace visible, son passé a été effacé. Le texte en conclut que ce caillou enseigne une vie sans faste ni étalage, dans la simplicité, sans penser ni au passé ni au lendemain, une vie dans l'instant. Le choix du verbe « lecken » (v. 3) humanise, de plus, le rapport entre le galet et la mer car cette forme de contact est habituellement réservée aux êtres vivants. Toutefois, le poème ne nie pas l'existence d'une mémoire car les deux derniers vers évoquent une force invisible qui guide les vagues dans leur va-et-vient. En la désignant par l'indéfini « quelque chose » (« etwas », v. 6), le texte se place volontairement hors de toute connaissance du monde.¹⁸² Cependant, cette imprécision traduit également le mystère. L'impossibilité de nommer « cette chose » n'est alors qu'un prétexte car le poète refuse, au fond, d'emprisonner la réalité des choses simples dans une désignation. Il leur laisse, au contraire, leur liberté de mouvement, ce qui évite également de figer le flux du

¹⁸² On déduit sans peine que cette force qui provoque que la vague déferle sur la plage, puis se retire sous l'effet de son propre poids, n'est rien d'autre que le vent qui, lui même, est régi par les différentes attirances magnétiques auxquelles est exposée la terre.

temps.¹⁸³ Ce n'est, du reste, pas un hasard si le poème *Fregene* personnifie les vagues par l'emploi du verbe « laufen » (v. 5) : elles avancent, pour ainsi dire, d'elles-mêmes, leur mouvement acquiert une autonomie. Le recul rapide décrit au cinquième vers (« Wellen laufen zurück, eilends ») confère l'impression que l'eau fuit et arrache quelque chose au spectateur sans qu'il sache définir ce qu'il perd. Cette incertitude crée une peur qui rejoint la crainte de ne pas se souvenir, d'oublier.¹⁸⁴

Garder la mémoire des choses, correspond à un travail quotidien, obstiné et de longue haleine. C'est pour cela que le souvenir demande autant d'efforts et demeure aussi insaisissable. Dans son étude *L'eau et les rêves*, Gaston Bachelard fait le même constat en soulignant qu'à cause de ses qualités inhérentes, le symbolisme de l'eau constitue l'une des approches les plus pertinentes de cette problématique :

L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule. La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches ; la mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale.¹⁸⁵

Dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz, le poème *Ein Rückfluten der Welle*, du recueil *Aus der Nähe* (1972), donc plus tardif, reprend cette problématique du souvenir en lui donnant un accent plus pessimiste. Cependant, la situation de ce texte rend compte de la nécessité d'accepter la finitude de toute chose. En ce sens, le titre du poème n'est guère étonnant ; d'emblée, il nous projette dans le contexte maritime si lié au souvenir.

Ein Rückfluten der Welle

Der Stein, die Muschel,
das Stück Korkeiche,
ein gebleichter Rückenwirbel,
hinter dem nun
keine Dunkelheit mehr beginnt
wie zu der Zeit,
da er noch Teil eines Körpers war.

¹⁸³ D'ailleurs, on ne doit pas s'étonner si ces notions rappellent également la philosophie présocratique et notamment les conceptions d'Héraclite. Cf. chapitre II. 6.2.1 de notre étude.

¹⁸⁴ Un autre poème datant de la même époque et intitulé *Am Meer* (GG I, 32) reprend la même idée. Le mouvement continu et la fragilité de l'ensemble sont soulignés ici par des rimes, surtout présentes dans la dernière strophe. Néanmoins, la problématique du souvenir n'est pas le sujet principal de ce texte qui accentue plutôt le fonctionnement d'un ensemble. Il en résulte un questionnement sur le sens: « In der wandernden Düne – /was wandert mit » (v. 7 et 8) qui culmine dans un paradoxe : « Klirrende Muschel/macht das Lautlose laut. » (v. 11 et 12).

¹⁸⁵ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, op. cit., p. 9.

Aber ein Rückfluten der Welle
nimmt, was sich eben noch zeigte,
wieder weg.

(GG I, 165)

Le poème s'ouvre sur une énumération d'objets que la mer rejette sur la plage, des pierres, des coquillages, du liège, une vertèbre blanchie. D'emblée, nous remarquons que le texte désigne toutes ces choses grâce à l'article défini. Seule la vertèbre, qui est certainement l'objet le plus insolite de cette série, fait exception. Ainsi, la pierre, le coquillage et le bout de liège ont une certaine universalité. Le poème s'arrête surtout sur la vertèbre blanchie à laquelle il consacre quatre vers, donc près de la moitié du texte ce qui souligne l'importance essentielle accordée à cet objet. Ayant eu une vie antérieure en tant que partie d'un autre corps, cet objet donne existence à un premier niveau du souvenir. En outre, la vertèbre constitue un élément essentiel de la colonne vertébrale du corps auquel elle a appartenu. En ce sens, elle représente la clé de voûte qui soutient un ensemble et sans laquelle ce dernier ne pourrait ni tenir ni bouger. En même temps, les deux derniers vers de ce groupe de quatre insistent sur le flux continu du temps en opposant l'indicateur temporel « nun » (v. 4) à la comparaison « wie zu der Zeit » (v. 6) ; cette époque est précisée au septième vers par la subordonnée introduite par la conjonction « da » qui renvoie à une période précise, limitée et close, du passé. Ce long mouvement du texte symbolise, en fait, le poids de la finitude inhérente à toute évolution dans le temps. Ainsi, les objets cités et notamment la vertèbre blanchie représentent l'instabilité à laquelle tout être est soumis, car il dépend du cycle du devenir et du périr.

Les trois derniers vers opposent à cet état instable le rythme régulier du va-et-vient de la vague.¹⁸⁶ Il est tout à fait significatif que cette partie s'ouvre sur la charnière de discours « aber » qui, grâce à sa valeur adversative, souligne cette antithèse. Notons que le poème ne mentionne que le mouvement de recul de la vague et non son arrivée chargée d'objets sur la plage. De plus, le texte reproduit ce retrait lent et régulier en intégrant la relative « was sich eben noch zeigte » (v. 9) au milieu de la phrase. Ainsi, la forme provoque un retardement qui souligne la séparation pénible du souvenir. Comme le préverbe « weg » qui signifie l'éloignement est placé en position finale et clôt ainsi le poème, le souvenir de l'intervalle reste plus vif. Notons, de plus, que le mouvement successif de la lecture ne fait apparaître cette conclusion qu'en différé, ce qui lui donne une valeur symbolique plus marquante. Néanmoins, il convient de nuancer notre propos

¹⁸⁶ La vague est certes en mouvement, mais ce mouvement est répétitif et suit donc un rythme immuable.

puisque l'idée d'un reflux exprimée par le mot « Rückfluten » (v. 8) induit également un afflux que le texte omet volontairement. De ce fait, le poème crée d'emblée une attente négative.

En conclusion, nous devons souligner que c'est à deux niveaux que *Ein Rückfluten der Welle* évoque la problématique du souvenir. D'une part, les objets en tant que tels se détachent obligatoirement de leur contexte. Ils ne peuvent plus renvoyer à l'unité originelle et, par conséquent, ils perdent leur capacité à en garder la mémoire.¹⁸⁷ D'autre part, l'eau de mer devient ici l'élément par excellence capable de garder le souvenir, tout en le soustrayant simultanément à nos yeux. La stabilité engloutit l'instabilité des autres objets. Ainsi, la mer s'avère être la gardienne de la mémoire.¹⁸⁸ Une idée similaire affleure dans le poème *Strandgut* de Günter Eich¹⁸⁹, ce qui montre que les symbolismes de la nature de Walter Helmut Fritz s'insèrent dans un contexte de réflexion poétique plus large :

Strandgut

Bruchstücke von Gesprächen,
die unter Wasser geführt werden,
auf den Sand geworfene Antworten, –

Keine Fährten, aber die Wellenränder
mit Quallen und Algenteilchen,
Holzsplitter, Muschelschale und Bernsteinrest,
und die Welle, die zurückläuft,
daß hinter der Feuchtigkeit
der Sand sich wieder erhellt,

¹⁸⁷ N'oublions pas que la vertèbre a déjà blanchi. L'usure par l'eau et le soleil la réintègre petit à petit à l'élément naturel.

¹⁸⁸ Notons qu'elle a une fonction similaire dans plusieurs poèmes où elle travaille la pierre ou la roche. Cf. par exemple *Die Steine von Perros-Guirec* (GG I, 67) : « Sie brauchen sich nicht/von sich selbst zu unterscheiden.//Das Meer,/ein Baumeister,/trat davor zurück,/als sie vollendet warten.//Seither betrachtet es sie. » La mer est considérée comme l'architecte de ce paysage naturel extraordinaire (cf. v. 4). Cependant, la perspective étonne car elle fait regarder les flots vers leur œuvre, les personnifie ; elle se révèle, néanmoins, parfaitement logique dans le sens où c'est la mer qui crée et détruit à sa guise. Dans le cas de *Die Steine von Perros-Guirec*, la perfection de cette création (cf. v. 6 : « vollendet ») la rend digne de subsister et d'être présente dans la mémoire des hommes. Par ailleurs, si ce travail de sculpteur est accompli par l'homme comme dans *Bei den Menhiren Korsikas* (GG I, 165), il est soumis à la finitude et ne peut garder la mémoire. Le monument tombe en ruine et est peu à peu oublié par l'humanité. Il réintègre, par conséquent, la nature. Rappelons toutefois que le poète, à travers l'acte d'écriture, en restitue la mémoire, il la rend présente. Il convient alors de nuancer notre propos en distinguant d'une part l'état concret de la nature, et d'autre part, son prolongement par le travail du poète. Cf. aussi Helmut Scheuer, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik. Op. cit.*, p. 59 : « Diese neue Naturlyrik will gegen das Vergessen anschreiben, kann aber keine Gewißheiten vermitteln, sondern bringt immer wieder den schwierigen – oder auch unmöglichen – Dialog des Menschen mit der Natur ins Gedicht. »

¹⁸⁹ Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Band I, *op. cit.*, p. 88.

als begebe sich eine schnelle Dämmerung.

Die Frage erwartend
flattert das Gras auf der Düne.

Remarquons néanmoins que ce poème insiste davantage sur l'absence de communication entre l'homme et la nature. La vision de Günter Eich reste, de ce fait, plus pessimiste.

Malgré cette contradiction apparente, la pierre reste néanmoins l'élément rattaché à la terre qui est le plus approprié pour remplir une fonction commémorative. Rappelons le constat d'Elsbeth Wolffheim à propos du rôle de la roche dans les textes de Walter Helmut Fritz :

Innerhalb der Natur ist es vor allem der Stein, der, beinahe leitmotivisch in vielen Gedichten beschworen die Verlässlichkeit innerhalb der menschlichen Verlorenheit symbolisiert [und] für das pantheistische Naturgefühl des Autors, den Kreislauf des Geschehens [steht].¹⁹⁰

Ainsi, ce sont l'eau et la roche que l'on devrait imiter, tel l'homme de Chine dans le poème *Der Mann aus China* (GG II, 36). Son attitude semble être imprégnée d'une sagesse ancestrale. D'une certaine manière distante, en partie énigmatique et peu loquace, elle est proche du bouddhisme zen et du taoïsme. En ce sens, la démarche initiée fait également résonance avec celle des poètes des haïkus. Ces derniers ancrent leur poésie toujours dans la réalité de la nature mais tentent de dépasser le réel

¹⁹⁰ Elsbeth Wolffheim, *Warum das Echo auf unsere Fragen immer kälter wird*. Dans: *Frankfurter Hefte* 37 (1982), H. 4, p. 70. Notons d'ailleurs que certains critiques mentionnent également les occurrences de la pierre dans les textes de Walter Helmut Fritz. Cependant, ils ne mettent pas ce phénomène en relation avec les autres éléments naturels évoqués et n'en proposent donc pas de véritable interprétation. Cf., par exemple, Gerda Zeltner, *Feder, Schnecke, Stein*. Dans : *Neue Zürcher Zeitung*, 29/12/1994. Il convient également de souligner que la pierre remplit un rôle semblable chez Günter Kunert, comme le montre la rubrique *Aus dem Steinreich* (Günter Kunert, *Schatten entziffern, op. cit.*, p. 205-211). En guise d'illustration, citons le poème *Aus dem Steinreich* (Günter Kunert, *ibid.*, p. 205) : «Witterungsbeständig. Kühl/bis in den Kern. Unbeweglich und/unregelmäßig. Überall anwesend. Oft/durchsetzt von Metallen. Hinderlich./Nützlich. Ihr Versprechen/anstelle der Verstummtten zu reden/haben sie nichts gehalten./Aus einigen lassen sich Funken schlagen./Ihre Teilnahme an Steinigungen/vergaßen sie gründlich.Weil/viel zu viele meist/ohne Wert. Kostbar nur die ihresgleichen geformt und geschliffen/und durch und durch hart wie/Herzen in denen sie/gefunden werden. » Cf. aussi Peter von Matt, *Denkender Dichter*. Dans : Manfred Durzak, Helmut Steinecke (ed.), *Günter Kunert, Beiträge zu seinem Werk*. Carl Hanser Verlag, München 1992, p. 19 : « Wohl steht der Stein für das Tote, aber er steht auch für das Dauernde, für die Erinnerung, für die Wiederkehr. Er liegt auf den Gräbern als Zeichen für die Anwesenheit des Abgeschiedenen. Im Stein ist das Vergangene gegenwärtig und ragt die Gegenwart in alle Zukunft. »

notamment par leur laconisme et leur évolution aux confins du silence.¹⁹¹ Il n'est guère étonnant alors que les éléments naturels sur lesquels s'appuie ce poème, soient l'eau, la roche et, en troisième lieu, le désert que l'homme de Chine appelle le « véritable musée » :

Wasser und Felsen gelte es nachzuahmen, sagt er.
Die Wüste nennt er das wirkliche Museum. (v. 7 et 8)

Là encore, il s'agit d'un lieu de mémoire transféré dans la nature. Ce sont justement les qualités d'instabilité et de silence qui prédestinent le désert¹⁹² à faire ressortir l'intérêt d'une attitude patiente et attentive. D'évidence, nous pouvons également inverser les perspectives et regretter que cette connaissance en profondeur se fasse au prix d'autant de retenue.¹⁹³ Remarquons que, là encore, le poète emploie les mêmes symboles du souvenir. Le poème *Eben geht er draußen vorbei* (GG II, 61)¹⁹⁴ en est un autre exemple remarquable. De plus, les deux éléments, l'eau et la pierre, s'avèrent être de véritables piliers de la structure du texte.

Eben geht er draußen vorbei

Hundertmal die Linien der Woge,
die Linien des Berges hundertmal.
Hundertmal in einem anderen Haus:

¹⁹¹ Dans ce contexte, rappelons que les haïkus fascinent aussi un certain nombre de poètes français comme Philippe Jaccottet et Yves Bonnefoy qui, à leur tour, ont influé sur l'œuvre de Fritz. Cf. Michèle Aquien, *Philippe Jaccottet et le Haïku*. Dans : Patrick Née/Jérôme Thélot (éd.), *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Le temps qu'il fait, Paris 2001, p. 243-262 et Yves Bonnefoy, *Du haïku* (1978), *op. cit.*, p. 143: « La langue, mais aussi cet « extrême silence » qui la pénètre de sa lumière. Le langage, car pourquoi se refuser à la forme qui organise le lieu, qui aide la vie à survivre : mais pour autant que cette forme ne compte pas davantage que celle des fleurs que l'on aime mais sans qu'on prête de sens aux découpes de leur corolle. C'est cette double intention que me paraît dire un des haïkus les plus difficiles, et précisément parce qu'il s'approche de ce qu'elle a d'indicible. »

¹⁹² Il convient de souligner que, dans le désert de sable – pour ne citer que cette occurrence la plus associée au mot « désert » – les dunes se déplacent constamment sous l'effet du vent, ce qui rend l'orientation particulièrement délicate. De même, la végétation est, pour la plupart du temps, peu abondante, la flore et la faune mènent plutôt une vie cachée. De ce fait, il faut connaître le désert pour pouvoir l'apprécier ; il ne se dévoile pas à la hâte. Notons en particulier le motif de l'émerveillement devant le désert qui se réveille à la vie. Cf. *Zeugen* (OF, 27) et *Steppenläufer* (GG II, 198).

¹⁹³ En même temps, celle-ci va de pair avec l'attitude générale de Walter Helmut Fritz et constitue la condition pour aboutir à un changement perceptif. Cf. aussi Wolf Wondratschek, « *Früh im Jahr* » von Walter Helmut Fritz. Dans: Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz. Hempel, Lebach 1989, p. 27 : « Doch nichts ist anschaulich im naiven Wortsinn, überall bleibt die Angst gegenüber den Gegenständen der Natur. [...] Das Wissen um die Verletzbarkeit zwingt zu unermüdlicher Aufmerksamkeit. Das geringste Detail verdient Beobachtung. »

¹⁹⁴ Notons qu'il s'agit, comme pour *Der Mann aus China*, d'un poème en prose. *Eben geht er draußen vorbei* est publié dans le recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983), ce qui confirme l'intérêt constant de Walter Helmut Fritz pour cette thématique.

der Berg, die Woge, die Woge, der Berg.
 Zwanzigmal den Namen gewechselt.
 Endlich bleibt einer: Hokusai.
 Eben sehn wir sein halbes Gesicht,
 eben geht er draußen vorbei.

En insistant sur l'évocation du paysage, toujours le même et toujours différent, ce poème culmine dans la citation d'un nom : Hokusai. Il s'agit d'un peintre et graveur japonais du XVIII^e et XIX^e siècle, connu notamment pour ses estampes représentant les paysages montagneux. En concentrant ses efforts artistiques sur ce thème particulier, l'artiste en inscrit la mémoire dans son œuvre.¹⁹⁵ Le poème reproduit ce mouvement circulaire en s'appuyant notamment sur les moyens stylistiques de la répétition (v. 1 à 3) et du chiasme (v. 4). En l'occurrence, le mont et la vague apparaissent chacun à tour de rôle, ce qui montre à la fois leur interdépendance intime et leur appartenance à un ensemble.

Enfin, la pierre appelle le souvenir en tant que pierre tombale dans le poème *Das ist seine Art* (GG II, 74) du recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983) :

Das ist seine Art

HIER RUHEN KALTE KNOCHEN
 VERLASSEN VON DER ZEIT
 steht auf dem Grabstein.
 Bekommt das Licht,
 das ihn umgibt,
 für einen Augenblick
 Schultern und Hände?
 Alles hört auf,
 sich zu bewegen,
 das ist seine Art,
 und das Wort
 weicht aus dem Körper. (GG II, 74)

¹⁹⁵ A ce sujet, renvoyons également aux liens entre l'œuvre de Walter Helmut Fritz et l'art pictural. L'attitude de l'artiste dans *Eben geht er draußen vorbei* (GG II, 61) est l'écho de celle de Giorgio Morandi dans le poème du même nom (GG I, 188). Il est d'ailleurs significatif d'observer que certains poèmes de la nature sont, en fait, des évocations de tableaux et non de la réalité. L'œuvre de Walter Helmut Fritz intègre donc d'emblée une dimension médiatrice de l'art. Cf. notamment le poème *Sonnenblumen* (AS), les poèmes de la rubrique *Vor Bildern Lyonel Feiningers de Veränderte Jahre* (1963), le recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969) qui prend appui sur des dessins et aquarelles de Paul Klee ainsi que le poème *Caspar David Friedrich, Eismeer* (GG I, 271) : « Die sich türmenden Schollen/wachsen über das Schiff,/das gestrandet ist//unter einem gelähmten Himmel./Die Kälte erwähnt einen Mann,/der es lenkte, der seine/Jahre nicht mehr verstand,/weil er sie verstanden hatte./Eisberge bis in die Ferne. » Cf. aussi la reproduction du tableau *Das Eismeer* de Caspar David Friedrich dans l'annexe ainsi que le chapitre II. 3.3.2 de cette étude.

A nouveau, nous constatons que la pierre n'apparaît pas seule. Elle a besoin d'être effleurée par la lumière environnante pour faire revivre le mort et devenir le symbole de son souvenir. Par ailleurs, il convient de souligner que cette mise en relation rappelle également le lien fort entre la pierre et l'eau étant donné que l'onde (« Welle ») désigne en allemand aussi bien le mouvement ondulatoire de la lumière que le va-et-vient de l'eau. Il n'est guère étonnant, par conséquent, que d'autres poèmes comme *Wellen* (GG II, 40) exploitent davantage cette homonymie. Notons également l'association de la lumière et de l'eau dans *Hatten sie keinen Halm?* (GG II, 75) où le reflet de la lumière sur l'eau permet de revenir au moment de la noyade. L'impression s'impose que la mer participe activement à restituer le souvenir des noyés.

Hatten sie keinen Halm ?

Aus dem Ozean, du erinnerst dich
 – das Licht sprang
 von Welle zu Welle –
 blickten die Gesichter derer,
 die nach dem Schiffbruch
 (hatten sie keinen Halm?)
 ertrunken sind,
 nicht zur Ruhe kommen.

On ne saurait étudier cet aspect sans prendre en compte que la seule circonstance où la roche maîtrise le souvenir sans l'intervention d'un autre élément, est la rencontre avec la parole. Cette dernière est un attribut résolument humain dont la matière rocheuse pourrait inscrire la mémoire en formant un nouvel ensemble ; le mot se fait quartzite, schiste, roche comme le formule le poème *Verweht es, stirbt es* (GG II, 161) :

Verweht es, stirbt es

oder faßt das Wort
 Wurzel

[...]

Still

vielleicht tritt es ein
 in Quarzite, Schiefer, Gestein.

(v. 1 et 2 ; v. 8-10)

Il apparaît nettement que ce poème, d'une inspiration plutôt philosophique, se détourne de son propre côté réflexif en appelant le silence (cf. v. 8 : « Still »). Le texte retrouve

alors la racine de la parole dans les différentes sortes de roches. Ces dernières se montrent aussi dévorantes que, dans d'autres textes, la mer pour garder la mémoire originelle des mots.

Parallèlement, cette démarche montre qu'à travers les motifs de la nature, le poète fixe le souvenir. Les éléments naturels qui ont une portée symbolique forte telles l'eau et la roche permettent alors de modifier la vision du monde et de la mettre en images. C'est également en ce sens que ce lyrisme s'apparente à une peinture de paysage :

Und bildhaft heißt bei W. H. Fritz auch: Erfahrenes, Erinnertes oder Gesehenes aufzeigen und gleichzeitig Wörter so fixieren, daß sie nunmehr das sind, was sie sind: eng gebunden an ein Bild, eine Vision, die im Gedicht zur Sprache gebracht werden. Sicher kontrastiert er Umrisse und entwirft mit der schönen stillen Gestik eines Malers Skizzen, zeichnet Landschaften und Porträts.¹⁹⁶

II.1.2.2 Les éléments naturels et leur emploi multifonctionnel

Il convient d'observer que d'autres éléments naturels participent également à accentuer la cohérence interne de cette œuvre poétique sans pour autant atteindre la valeur d'un symbolisme. D'emblée, notons leur hétérogénéité. Nous pouvons les classer, cependant, selon leur fréquence et leur force évocatrice. En effet, certains éléments apparaissent rarement dans le corpus, parfois même rien qu'une seule fois. Il s'agit essentiellement de plantes ou d'animaux qui sont nommés avec précision et qui ont une signification spécifique propre au texte. Ainsi, le cerisier et le coquelicot font partie du décor dans *Am Kaiserstuhl* (GG II, 12) et participent à recréer l'atmosphère du paysage. De même, le genévrier, l'agave et le chêne rouvre soulignent l'ambiance de la Provence dans *In Cézannes Atelier* (GG II, 208).

Cependant, dans certains textes isolés, ces éléments permettent de montrer une attitude spécifique dont l'objet naturel traduit à la fois le fond et la forme. A titre d'exemple, étudions le poème *Pfifferlinge* (GG II, 233), un poème narratif qui raconte une promenade en forêt de l'auteur et critique Reinhold Grimm. Dès les premiers vers, la scène se rapproche d'un rêve :

Durch eine Tür
betritt Reinhold Grimm

den Wald, (GG II, 233, v. 1-3)

¹⁹⁶ Ingrid Pohl, *Wirklichkeit im Gedicht*. Zu Lyrikbänden von Walter Helmut Fritz und Harald Hartung. Dans: *Neue Rundschau* 90 (1979), p. 131.

L'image de la porte qui ouvre l'accès à la forêt crée immédiatement une atmosphère irréelle et établit un lien entre le personnage de Reinhold Grimm et un monde merveilleux, surnaturel. La forêt renvoie en effet à l'univers du conte qui s'inscrit dans une approche multidimensionnelle. Il est ancré dans le réel, tout en proposant une vision autre. Le réalisme de la situation – la balade en forêt – n'est que partielle. Inscrivant l'imaginaire dans ce portrait de Reinhold Grimm, *Pfifferlinge* met en évidence la dimension littéraire du protagoniste. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que la nature de cette forêt s'anime. Les chanterelles que Reinhold Grimm va cueillir (v. 12), semblent l'appeler et avoir leur propre vie :

plötzlich das leise Läuten
der Pfifferlinge

die ihren Platz seit Stunden
nicht verlassen haben.

(v. 7-10)

Après une description détaillée de leur matière – le chapeau, les lamelles, la texture grasseuse de leur peau – la présence des chanterelles déclenche la transformation du lieu : les chemins mènent Reinhold Grimm sur la trace de ses souvenirs d'enfance, ils rappellent les bonheurs simples :

während die Wege, die er geht,
Wege der Erinnerung werden
auf denen er als Wildfang sah,
wie guter Dinge Steine

Gras und Schnecken waren,
wenn die Sonne sie entdeckte.

(v. 15-20)

Cette allusion au bonheur à partir d'éléments naturels, symboles de l'intégrité de la nature, peut être interprétée également comme une valorisation de l'univers imaginaire qu'ouvre la littérature. Le personnage de Reinhold Grimm se perdant dans ses souvenirs, se réfère alors à une éthique du simple qui serait une voie pour accéder au bonheur. Il faut également souligner que ce poème s'appuie sur le fonctionnement du souvenir. Dans son article sur Walter Helmut Fritz, Michael Basse insiste d'ailleurs sur sa fonction capitale :

Die Naturgedichte sprengen den rationalen Rahmen; Es geht um ein sich Ent-Falten der Dinge, [... um] den Erinnerungswert dessen, was vom Verschwinden bedroht ist.¹⁹⁷

La porte de la mémoire s'ouvre dès que l'on entre dans l'atmosphère de la forêt automnale (cf. v. 1). Notons que les éléments de la flore sont souvent liés à ce sujet comme le montrent aussi les poèmes *Unterwegs IV* (GG I, 158) et *Der Fliegenpilz* (ZiL, 59).

Certains autres éléments servent à créer ou à soutenir une atmosphère. Avec Heinz Piontek, nous pouvons constater alors que Walter Helmut Fritz ne nie aucunement une certaine attirance pour des sujets qui se prêtent d'emblée à une écriture poétique ; en ce sens, il s'inscrit parfaitement dans l'une des utilisations des éléments naturels prisées depuis toujours par les poètes.

Freilich, eine Vorliebe für das von Grund auf Poetische –
Landschaften, Tageszeiten, Witterungen – wird nicht geleugnet ;
[...].¹⁹⁸

Force est d'observer que le temps, notamment la pluie ou un ciel voilé, traduit souvent une atmosphère sombre, parfois même menaçante. De même, la lumière du crépuscule renvoie à la finitude et montre la solitude.¹⁹⁹

Le vent, en revanche, jouit d'une valeur symbolique plutôt positive, insufflant avec force le changement et inspirant le renouveau. On en trouve une parfaite illustration dans le poème *Adagio II* (GG II, 34) du recueil *Wunschtraum Alptraum* (1981) :

Anders nehmen wir die gemalten, aquarellierten,
gezeichneten Veduten der Ausstellung wahr, wenn sie – am
Tag danach – gerade abgehängt sind. Draußen, unter dem
hochangesehenen Himmel, ist der Zürichsee heute ein
zitterndes Blatt. Später auf der Bergnase wandern die
Buchen, der Ton des Windes entfaltet ihre Knospen. Als die
Katze kommt die Nacht, während die Vorhänge des Gasthofs
rot zu leuchten beginnen.

Après avoir relaté la différence de réaction devant les œuvres d'une exposition quand elles ne sont plus mises en valeur par une installation artistique, la scénérie du poème change radicalement. Du dedans, il se trouve projeter à l'extérieur, dans l'ambiance du

¹⁹⁷ Michael Basse, *Walter Helmut Fritz. Op. cit.*, p. 5.

¹⁹⁸ Heinz Piontek, *Annäherungen*. Dans: *Zeitwende* 47 (1976), p. 184.

¹⁹⁹ Cf. notamment *Liebesgedichte VI* (GG I, 21), *Dämmerung* (GG I, 29), *Deine Bemerkung* (GG II, 112) et *Bei einem Spaziergang* (GG II, 130).

lac de Zurich, déjà animé par un léger souffle qui se lève dans les airs. Par la suite, ce dernier déploie sa force en faisant éclore les bourgeons des hêtres, annonçant ainsi la venue du printemps, du renouveau.²⁰⁰

L'élément, cependant, auquel le lyrisme de Walter Helmut Fritz accorde de loin le rôle le plus important dans l'évocation d'une atmosphère est incontestablement l'ambiance et la lumière du Sud. Soulignons, de plus, que le poète partage cette attirance notamment avec Karl Krolow.²⁰¹

Daß Fritz der Süden anzieht, entspringt nicht der sentimentalischen Sehnsucht deutscher Gebrochenheit, sondern dem Gefühl der Wahlverwandtschaft. Denn die südliche Landschaft scheint ja geplant, entworfen, gestaltet, von Menschenhand zu sein, wirkt urban, städtisch – die Wälder gleichen Parks –, nicht nordisch zerklüftet und den Irrationalismus des Nebelrauschs und der mythischen Fabelwesen begünstigend. Torcello und Arezzo, Burgund und ein Tal in Roussillon sind von Fritz bedichtet worden. Ein Zyklus gilt einer anderen Landschaft: er entstand vor Bildern Lyonel Feiningers.²⁰²

En effet, Walter Helmut Fritz consacre nombre de poèmes à des lieux avec lesquels il se sent intimement lié. Même si ces textes évoquent souvent les contrées du Sud, le poète se rattache également à des endroits régulièrement fréquentés – comme notamment les alentours de Karlsruhe²⁰³. Néanmoins, nous observons une prédilection pour les lieux du Sud qui révèlent une affinité particulière ou prennent même une valeur symbolique. Il s'agit souvent de villes et de paysages qui ont marqué le poète lors de ses voyages en Allemagne comme à l'étranger.²⁰⁴

²⁰⁰ Les poèmes *Einen Felsen durchbohren* (GG II, 22), *Damit das Unglück nicht nur unerbittlich ist* (GG II, 39), *Eulenspiegel* (GG II, 55) et *Die Dichte beweglicher Körper* (GG II, 91) constituent d'autres exemples de la force purificatrice et vivifiante du vent. Notons, par ailleurs, que, dans l'ensemble, les poèmes de Walter Helmut Fritz restent davantage attachés à la terre et à l'eau. L'élément de l'air, présent dans de nombreux poèmes de Karl Krolow (par exemple dans les poèmes *Wolken*, *Entführung*, *Ein Wind strich vorüber* (GesGe, Bd. 1, p. 111 et 128 ; GesGe, Bd. 4, p. 144) ou encore de Philippe Jaccottet (cf. notamment le recueil *Airs*, poèmes 1961-1964, Gallimard, Paris 1967) ne joue qu'un rôle secondaire.

²⁰¹ Même si, selon Hans-Jürgen Heise, le Sud renvoie depuis longtemps à l'idée d'un monde meilleur, Karl Krolow en renouvelle l'approche, notamment en redécouvrant et en traduisant des poètes hispanophones. Cf. Hans-Jürgen Heise, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*, op. cit., en particulier p. 46, 101 et 108. De nombreux poèmes de Karl Krolow illustrent cette attirance : *Sommerlicher Weg*, *Landschaft nach Süden*, *Im Rücken der Sommer*, *Lange Tage im Sommer*, *Kleiner Süden* (GesGe, Bd. 1, p. 146, 197 et 276 ; GesGe, Bd. 2, p. 113 ; GesGe, Bd. 3, p. 28).

²⁰² Gottfried Just, *Von der Lyrik zur Prosa*. Dans: Gottfried Just, *Reflexionen zur deutschen Literatur der sechziger Jahre*. Neske, Pfullingen 1972, p. 36.

²⁰³ En guise d'illustration, citons les poèmes *In Karlsruhe* (GG I, 154) et *Damit unsere Worte nicht erblinden* (GG II, 70).

²⁰⁴ Cf. *Vor Bildern Lionel Feiningers IV*, *Blick auf den East River* (GG I, 28), *In Mailand* (GG I, 65), *Auf dem Markt in Ljubljana* (GG I, 195), *Länger als wir gefürchtet* (GG II, 68), *L'Isle-sur-la-Sorgue* (GG II, 176), *Samos* (GG II, 187). Ce sont, en effet, surtout des paysages de l'Europe du Sud, de l'Italie et de la Méditerranée qui sont évoqués.

Cependant, Walter Helmut Fritz ne se contente pas de nous décrire simplement les lieux qui lui sont importants ; il y rattache des significations multiples. Tantôt ces lieux font revivre des instants de calme et de réflexion, tantôt ils sont associés à des moments d'agitation. En rappelant des personnages qui y ont vécu ou des événements, ces endroits représentent, de plus, des sources d'inspiration. Les impressions sont le plus souvent transmises avec une force évocatrice de sorte que le lecteur se sent, pour ainsi dire, transporté dans cet endroit. La précision des détails lui fait percevoir les odeurs, la chaleur, l'ambiance du lieu.

Nous en trouvons une illustration remarquable dans le poème *Rom, Campo dei Fiori* (GG I, 38). Les images auditives, visuelles et olfactives s'entremêlent pour actualiser les impressions.

Rom, Campo dei Fiori

Stimmen weithin,
keimend.
Zahlreiches Leben,
das in dein eigenes Leben eintritt
und es aufteilt.
Ein Mundvoll Melone
verspricht Kühle, abends.

L'évocation poétique de ce poème rappelle l'attitude du peintre. Au-delà d'une simple description, le regard précis et observateur cerne l'être de ce lieu, révèle son âme. Le poème *Campo dei Fiori* du recueil *Veränderte Jahre* (1963) se trouve dans la troisième partie du volume qui porte le titre *Zahlreiches Leben*. Celle-ci prolonge en effet la réflexion entamée dans le deuxième groupe de textes intitulé *Vor den Bildern Lyonel Feiningers*. S'inspirant des peintures de Lyonel Feininger, le poète procède alors à une double mise en abîme permettant de réfléchir sur la représentation de ces lieux à partir de la vision proposée par le peintre. Les poèmes de *Zahlreiches Leben* transposent cette réflexion sur certaines villes visitées par le poète. C'est dans ce groupe que se trouve le poème *Rom, Campo dei Fiori*, spécifiant dès son titre la ville décrite : Rome. Entouré de deux autres textes qui ont pour sujet des lieux dans la ville éternelle ou dans ses environs²⁰⁵, il est possible d'y voir un petit cycle consacré à l'ambiance romaine.

²⁰⁵ Il s'agit du poème *Villa Hadrian* (VJ, 51), d'une part, et du poème *Ostia* (GG I, 38), d'autre part. Nous remarquons qu'il s'agit dans les deux cas de sites antiques qui ont trait à la période romaine de la ville. Les deux lieux abritent certes des monuments historiques fréquentés par les touristes, mais en même temps, ce sont des sites dont il ne reste que des ruines. Ils peuvent donc particulièrement bien évoquer une

En évoquant d'emblée la place *Campo dei Fiori* où se tenait – et se tient encore de nos jours – le fameux marché aux fleurs, le poème met en avant le caractère mythique du lieu. Il s'associe à la beauté, à la richesse, à l'abondance, des biens que l'on ne souhaite pas éphémères mais qui le sont pourtant. Ainsi, ce poème renvoie à la fois à la finitude et met en garde contre les valeurs que nous avons tendance à adopter et à vouloir préserver à tout prix.

Le titre du poème ayant suffisamment explicité le cadre, le texte ne revient plus sur la situation, la fonction et les connotations de la place. Dès les premiers vers, l'accent est mis sur les impressions d'abord auditives et visuelles, puis olfactives et tactiles. D'une manière elliptique, le moi lyrique, présent qu'à travers l'apostrophe d'un « tu » (cf. « dein », v. 4), attire l'attention sur la multitude des voix que l'on entend sur la place. Il les qualifie, d'une part, par l'adverbe « weithin » (v ; 1), et d'autre part, par le participe I « keimend » (v. 2). De cette façon, le moi lyrique souligne le foisonnement qui caractérise la place italienne, tout en mettant l'accent sur une différence importante de mentalité entre les peuples du Sud et ceux du Nord, la vivacité et l'expression bruyante des uns et la relative discrétion des autres. De plus, le verbe « keimen » (v. 2) indique que ces bruits s'élèvent petit à petit. Dans un premier temps, la multitude des sons, crée une ambiance d'effervescence et sa connotation est entièrement positive : la ville foisonne de vie, ce qui ne reste pas sans influence sur le moi lyrique.

Tandis que l'adjectif « zahlreich » (v. 3) insiste encore sur l'activité qui anime la place – beaucoup de gens y passent, ce n'est pas seulement une multitude de voix que l'on entend, mais aussi un foisonnement d'impressions qui se chevauchent – le quatrième vers met en relation ce bouillonnement avec l'existence du moi lyrique : il envahit la vie du moi lyrique, la morcelle même (cf. v. 5). Le verbe « aufteilen » (v. 5) illustre le ressenti du moi lyrique. Sa relation avec ces autres vies est subitement empreinte de violence. Il en ressort l'impression que le moi lyrique subit cet événement plutôt que de le vivre activement et positivement. En ce sens, l'atmosphère vive mais agréable du début qui assimile la scène à un séjour touristique à Rome, est déconstruite. Le quatrième vers fonctionne donc comme un axe symétrique : il introduit l'idée que cette

histoire, d'où leur intérêt dans le cadre étudié. Tout comme la place *Campo dei Fiori* nommé dans le titre du poème, le temps y a laissé ses traces. Transformés à plusieurs reprises, ces lieux évoquent des époques successives de l'histoire et permettent en même temps leur mise en commun.

foule bouillonnante est vécue comme un intrus qui porte atteinte à l'existence personnelle du moi lyrique.²⁰⁶

Soudain, la connotation de la place se modifie, son attirance se meut en répulsion. De surcroît, il n'est pas évident de déterminer si le possessif « dein » se rapporte ici à un véritable vis-à-vis ou si le moi lyrique se parle à lui-même. Dans ce dernier cas, le monologue intérieur soulignerait l'angoisse ressentie subitement. Le cinquième vers accentue cette métamorphose : le moi lyrique est submergé par les événements de sorte à ne plus pouvoir établir une image cohérente de la scène. Les impressions forment alors une suite d'effets partiels, le monde semble déchiré et désordonné. Cependant, même cette constatation effrayante se fait sur un ton laconique, sans émotion particulière.

Comme, de surcroît, les vers suivants reprennent plutôt le ton joyeux du début du poème, la rupture entre les deux parties se fait peu remarquer. Un dernier sens, le goût, est évoqué par l'expression « Ein Mundvoll Melone » (v. 6). L'allitération fait ressortir la fraîcheur du fruit en reproduisant l'onomatopée « mmmmh » (« Ein Mundvoll Melone. », v. 6. C'est nous qui soulignons.) qui exprime le plaisir gustatif. Ce rafraîchissement ne se présente cependant qu'en soirée et son effet n'est pas garanti puisque le verbe « versprechen » (v. 7) indique qu'il n'apporte pas obligatoirement la fraîcheur tant désirée.

Insistons, en dernier lieu, sur le substantif « Kühle » (v. 7) qui renvoie au sens tactile ; toutes les facultés sensorielles ont alors été sollicitées par le poème *Rom, Campo dei Fiori*. De plus, ce substantif s'oppose à l'activité bouillonnante de la place, provoquant également une impression de chaleur. Ainsi, le début et la fin du poème forment un autre contraste accentuant ainsi la structure symétrique du texte. De plus, on ne peut s'empêcher d'établir un lien entre la fraîcheur et l'angoisse évoquée au milieu du texte. Comme la première partie qui sollicitait une image positive de cette vivacité, cette fin du texte apaise les craintes du moi lyrique par la promesse : le rafraîchissement d'un fruit et le calme de la nuit tombante. Par ailleurs, par l'exotisme de son origine, le melon représente en quelque sorte une nourriture paradisiaque. Du fait, il ne peut, au fond, qu'atténuer la désillusion sans revenir à l'attitude enchantée du début du poème.

Il convient néanmoins de souligner un paradoxe : malgré tout, le poème reste marqué par l'atmosphère ensoleillée et bouillonnante du Sud. S'il prend ses distances avec

²⁰⁶ Il convient de noter que ce vers se distingue également par sa forme : il est le plus long et le seul à comporter quatre pieds métriques.

l'ambiance foisonnante, c'est en fait pour retrouver, d'une manière plus épurée peut-être, la magie du lieu. Avec Gottfried Just, nous pouvons dire que cette approche de la nature est plus spirituelle, ce qui correspond – rappelons-le – aussi à l'une des quêtes de Karl Krolow :

Wenn in Rom abends ein Mundvoll Melone Kühle verspricht oder die Luft ein Frühstück zu sein scheint; wenn der Morgen anbricht und im Schwall des Verkehrs die Autos zu ihren zögernden Duellen von Chrom ansetzen: Fritz sucht die Situation schwerelos und porös zu machen und fortzuführen, was einst Karl Krolow begann: die Spiritualisierung der Naturlyrik, ihre Rettung ins Artifizielle.²⁰⁷

Même si le Sud et ses paysages nimbés de lumière comme dans *Insel* (GG II, 162) traduisent alors l'espoir, l'évocation reste souvent en demi-teintes.²⁰⁸ En revanche, Walter Helmut Fritz situe fréquemment ses poèmes dans les lieux du Sud. A suivre Friedrich Bentmann, cette prédilection géographique fournit au poète des images aux contours plus nets ce qui constitue le contrepois d'une approche accentuant souvent les paradoxes des existences rencontrées :

Auch seine eigene Poesie siedelt sich mit Vorliebe in französischen Landschaften, in der Provence und am Mittelmeer, an. Das scheint fast paradox, wenn man bedenkt, daß Walter Helmut Fritz ja in seiner Lyrik wie in seiner Prosa gerade die unscharfen Konturen, das Zwielficht des Unergreiflichen aufsucht. Vielleicht liebt er die mediterranen Landschaften deshalb, weil sie ihm als Kontrapunkt klar umrissene Bilder suggerieren. Schon sein erster Gedichtband enthält eine Reihe von Gedichten, die südfranzösische Motive aufgreifen, während die Gedichtsammlung „Veränderte Jahre“ italienische Szenerien vergegenwärtigt.²⁰⁹

Ainsi, les poèmes de Walter Helmut Fritz, certes moins lumineux que ceux de Karl Krolow, proposent un autre type de renouvellement du motif du Sud et s'inscrivent dans

²⁰⁷ Gottfried Just, *Von der Lyrik zur Prosa. Op. cit.*, p. 36.

²⁰⁸ Cf. *Arezzo* (GG I, 36), *Stadt im Zwischenreich* (GG I, 115), *Der Schuster* (GG I, 131), *Wo die Straße beginnt und mündet* (GG II, 109 s.) ou *Was geschah in den Wellen V* (ZiL, 13).

²⁰⁹ Friedrich Bentmann, *Einleitung* zu Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken* (Gedichte und Prosa). Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffelbund), Karlsruhe, 1971, p. 13. De nombreux poèmes illustrent cet ancrage dans les lieux du Sud. Cf. *Liebesgedichte VIII* (GG I, 62), *In Mailand* (GG I, 65), *Mann in Apulien* (GG I, 161), *Aufgeschrieben in Istrien* (GG I, 164), *Mit sicheren Schritten* (GG I, 222), *Delos* (GG I, 134), *Erinnerung bei einem Glockenton* (GG II, 100), *L'Isle-sur-la-Sorgue* (GG II, 176), *Samos* (GG II, 187), *Einem Steingesicht* (OF, 44), *Versiegelt* (OF, 77), *Am lakonischen Golf* (MZ, 24) ou *Gestern in Murcia* (MZ, 76).

une recherche parallèle qui consiste à accentuer la dimension esthétique des phénomènes naturels.²¹⁰

II.1.2.3 Le symbolisme de la neige

Comme nous l'avons vu auparavant, l'eau symbolise dans les poèmes de Walter Helmut Fritz le lieu du rafraîchissement et du recueillement et la continuité du mouvement ; elle façonne et détruit et se montre ainsi en tant que puissance de la nature avec laquelle l'homme doit s'accorder pour ne pas défier son destin.

De même, l'eau représente souvent le miroir du souvenir, elle rappelle le passé et sert de passeur pour en garder la mémoire. La neige, élément composé d'eau, mais qui possède également la légèreté du vent, symbolise un état intermédiaire.²¹¹ Elle réunit les qualités des deux éléments ; c'est ce qui la rend particulièrement intéressante pour le poète. Elle renvoie à un symbolisme complexe pour suivre l'analyse de Françoise Delorme :

La neige, très présente dans nombre d'œuvres (essentielle dans celle de Bonnefoy, Jaccottet et Jacques Roubaud), dessine légèrement ou recouvre doucement des images qu'elle rend plus incertaines, momentanées. Elle prend les qualités de l'air qu'elle traverse [et est une] manifestation de l'eau encore, de l'élément transitoire dont parlait Bachelard. Légère, tourbillonnante, scintillante, blanche lorsque sa couleur apparaît dans l'épaisseur amassée sur la terre, la neige métamorphose les paysages, leur redonne une dimension mystérieuse, inconnue, inexplorée.²¹²

En effet, il convient de remarquer que cette matière change radicalement l'aspect du paysage qu'elle recouvre. Par ailleurs, le manteau neigeux n'a pas toujours les mêmes qualités, tantôt il s'agit d'une neige épaisse et durcie tantôt d'une neige fraîchement tombée. Sa faculté recouvrante est également à souligner. Il reste à voir si, dans l'œuvre

²¹⁰ Cf. aussi Jürgen Haupt, *Natur und Lyrik. Op. cit.*, p. 91 et 92.

²¹¹ La neige se rapproche, de ce fait, de l'air dont nous devons souligner le rôle important dans les œuvres de plusieurs poètes, notamment chez Karl Krolow et Philippe Jaccottet. En guise d'exemple, renvoyons aux poèmes *Aufschwung*, *Anblick einer Landschaft*, *Der Blätter-Schütze*, *Erfundene Landschaft*, *Luft* ou *Herbstverhalten* de Karl Krolow (GesGe, Bd. 1, p. 102, 170 s. et 194 ; GesGe, Bd. 3, p. 188, 196 s. et 238) et au volume *A la lumière d'hiver* de Philippe Jaccottet (Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*. Gallimard, Paris 1994). Pour aller plus loin, cf. Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers, op. cit.*, notamment p. 30.

²¹² Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers, op. cit.*, p. 41.

de Fritz, elle renvoie obligatoirement au mystère ou si la dimension vers laquelle elle tend, peut prendre une autre signification²¹³.

Soulignons que le symbolisme de la neige n'apparaît pas chez un seul auteur mais se retrouve dans un corpus plus large et semble même représenter un motif récurrent de la poésie contemporaine :

Das Weiss wie Schnee steht für ein winterliches Leben. Das Weiss ist in der modernen Lyrik häufig anzutreffen: man erinnere sich an Georg Heyms Winter-Gedicht, an Celans nachgelassenen Band *Schneepart* oder an Jürgen Beckers „Schnee“-Gedicht.²¹⁴

Il convient de préciser que le motif de la neige joue également un rôle important dans le lyrisme de Günter Eich, de Günter Kunert et de Karl Krolow. Une liste des occurrences en prouve, en effet, la récurrence : *Winterliche Miniatur, Abschließend, Air, Dezemberliches Selbstgespräch des Landbriefträgers Apfelstädt, Winterlicher Wald* (Günter Eich), *Winterabend, Winterabendausblick, Nach dem Schneefall, Islandwinter* (Günter Kunert), *Worte im Winter, Im Winter, Tätiger Winter, Einschneien, Ebene im Winter, Schneevorhang, Winter.Umwelt, Wie der Schnee, Tod als Schneemann* (Karl Krolow)²¹⁵. Si nous retenons, de plus, son rôle capital pour les poètes français, notamment pour Philippe Jaccottet et Yves Bonnefoy, comme l'avait souligné Françoise Delorme²¹⁶, la portée de ce symbolisme pour la poésie contemporaine ne fait plus aucun doute.

Il n'est guère étonnant alors que le motif de la neige soit très présent dans les poèmes de Walter Helmut Fritz. Son symbolisme est lié en particulier à la problématique du temps et de l'éphémère. Ce qui prouve l'importance et la pertinence de ce symbole est, en outre, sa présence tout au long des années de création poétique. Le poème de jeunesse *An diesem Tag* (GG I, 9) du recueil *Bild und Zeichen* (1958) ainsi que le poème en prose *Gestöber* (WeG, 13) du recueil *Was einmal im Geist gelebt hat* (1999) permettent d'illustrer cette récurrence. L'analyse met en évidence les ressemblances et les différences dans l'emploi de ce symbolisme et précise sa signification. Dans *An diesem*

²¹³ Cette dimension pourrait être symbolique et servir à situer l'homme dans son univers spatio-temporel. Par ailleurs, nous ne pouvons d'emblée exclure un aspect plus mystique.

²¹⁴ Jong Ho Pe, *Karl Krolow und die lyrische Tradition. Ironie und Selbstreflexion*. Müller Botermann, Köln 1991, p. 136.

²¹⁵ Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Band I, *op. cit.*, p. 27, 146, 169 s. 135 et 155. Günter Kunert, *Schatten entziffern*, *op. cit.*, p. 214, 215, 219 et 220. Karl Krolow, *GesGe*, Bd. 2, p. 34 s., 35, 73 s., 76, 119 s., 121 et 245 ; *GesGe*, Bd. 3, p. 141 s. et 239. Cf. aussi les poèmes reproduits dans l'annexe.

²¹⁶ Cf. Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers*, *op. cit.*, notamment p. 41 et 42.

Tag, la neige sert, d'une part, à confirmer l'attachement à la terre et, d'autre part, à matérialiser le phénomène de dissolution en échappant, pour quelques instants, au dessein premier du devenir et du périr.

An diesem Tag

An diesem Tag treibt Schnee.
Wenn die Zäune zugeweht sind
und der Holzstapel,
wirst du die Jahre über die hügeligen Felder
entschwinden sehen.

Die Räderspür folgt der Unruhe,
die die Straße heraufkommt.
Was ungeschieden noch war,
trennt die Krähenschwinge
über der Mulde der Bachbetts.

In deinem Rücken
schließt der Wind die Tür.
Wohin willst du gehen?

La seule occurrence de la neige se trouve au premier vers du poème. Son tourbillonnement recouvre rapidement l'ensemble du paysage (v. 1-3). Ainsi, les contours changent, ce qui ouvre une autre perspective : le poids des années se dissipe et disparaît au-delà des champs (cf. v. 4 et 5). Cette image modifie la perspective qui prend une tournure temporelle et permet une sorte de bilan en passant de la dimension extérieure à une approche par l'intérieur. Le paysage, l'extérieur, maintenant recouvert par le manteau neigeux, donc à la fois caché, intériorisé et plus lisse d'aspect, se transforme en un lieu symbolique. La carriole et les traces qu'elle laisse dans la neige représentent le flux de la vie ; une recherche intérieure, une quête de sens s'en dégage alors qui se précisera dans la deuxième strophe.

De surcroît, les traces dans la neige symbolisent un carrefour : il faut s'interroger lesquels des chemins sera le bon et prendre une décision. Dans l'univers métaphorique du poème cependant, cette décision semble être provoquée par l'extérieur, par une inquiétude qui devance les traces dans la neige :

Die Räderspür folgt der Unruhe,
die die Straße heraufkommt. (v. 6 et 7)

Les trois vers suivants plongent le texte dans une atmosphère énigmatique. Le paysage enneigé qui, d'habitude, estompe la clarté des lignes permet soudain une distinction très nette des choses. Ce changement est provoqué par l'apparition d'un oiseau – la corneille – dont le plumage foncé annonce un destin funeste. L'aile de l'oiseau qui fend l'air départage, telle une épée, ce qui était uni auparavant. Le choix du mot allemand « Schwinge » ne fait que renforcer cette signification. Remarquons d'ailleurs la précision spatiale qui situe l'oiseau exactement au dessus du lit d'un cours d'eau.

Was ungeschieden noch war,
trennt die Krähenschwinge
über der Mulde der Bachbetts. (v. 8-10)

Par conséquent, la fragmentation de l'espace – tout ce qui d'habitude est distinct et séparé – est surmontée grâce à la capacité de la neige à plonger dans une même lumière. Les parties sont rassemblées en un tout, ce qui permet de retrouver la sensation de l'unification. De fait, le cours d'eau change de signification : il ne sépare plus deux rives, mais participe en tant qu'élément associé à la continuité de la vie, à cette nouvelle unification de l'espace. Nous comprenons mieux alors que la neige a aussi une fonction poétologique : elle symbolise la possibilité de retrouver l'Un dans l'activité poétique. Notons, par ailleurs, que la position de Walter Helmut Fritz diffère ici nettement de celle de Karl Krolow pour qui la neige est souvent associée au froid et à la difficulté d'établir une communication ou de trouver un langage poétique adéquat. En guise d'illustration, citons le poème *Worte im Winter* :

Worte im Winter

Schneblind gebückt über Papierweiß.

Langsam bewegen sich
Buchstaben über
ein Schneefeld.

Das Alphabeth friert.

Immer mehr Vokale
wärmen sich an den Worten.
Geduldig spricht man sie
in die Kälte.

Manchmal kommt

ein Satz zustande,
der nicht auf den Lippen
erstarrte.

(GesGe, Bd. 2, p. 34 s.)

Pour la signification de la neige, le lyrisme de Walter Helmut Fritz s'avère être, en effet, plus proche de celui de Philippe Jaccottet chez qui on lit les vers suivants :

Sur tout cela maintenant je voudrais
que descende la neige, lentement,
qu'elle se pose sur les choses tout au long du jour
– elle qui parle toujours à voix basse –
et qu'elle fasse le sommeil des graines,
d'être ainsi protégé, plus patient.²¹⁷

On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que dans le poème *An diesem Tag*, les vers de la partie médiane ne se révèlent qu'à la lumière de la question posée à la fin (« Wohin willst du gehen? », v. 13). La solution de l'énigme²¹⁸ se rapproche du contexte de la recherche plus abstraite que proposaient déjà les vers six et sept. Il s'agit de la situation paradoxale de l'homme arrivé à un carrefour de sa vie, obligé de prendre une décision. Il doit tenir compte des expériences passées et s'ouvrir, en même temps, à un nouveau cheminement. En effet, la corneille représente ici l'insécurité du destin, la peur de connaître une mauvaise issue. Le lit du cours d'eau, de même que les traces dans la neige, indiquent un chemin possible à suivre et représentent la séparation d'avec le passé, le présent et l'avenir, si bien que les deux derniers vers soulignent qu'une autre force, indépendante de nous, referme la porte derrière l'homme : une fois la décision prise, il n'y a plus de possibilité de revenir en arrière, bien que les doutes persistent. Le paysage enneigé devient alors aussi un symbole de l'absence de connaissance définitive. C'est la condition de l'homme et aussi celle du poète : jamais il ne pourra cerner le monde dans son ensemble. Il doit accepter les paradoxes et se contenter souvent d'une vision partielle.

Der Mensch ist hineingestellt in ein Leben, dessen Verständlichkeit „undurchdringlich“ ist, eine Verständlichkeit, die sich in Widersprüchen, in fortgesetzten Wandlungen oder wie Fritz es in seinem Roman nennt, in „Abweichungen“ manifestiert; nur

²¹⁷ Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, op. cit., p. 96, v. 1-6. Ce poème ainsi que d'autres exemples de poèmes sur la neige chez Philippe Jaccottet ainsi que chez Yves Bonnefoy se trouvent dans la partie « Annexe ».

²¹⁸ En effet, l'idée d'un tout qui sera séparé par l'aile de la corneille reste d'abord énigmatique et ce n'est qu'en revenant sur ces vers après avoir lu la fin du poème que le lecteur peut en déterminer la signification.

„Annäherungswerte“ sind statthaft. [...] Als häufig wiederkehrendes Symbol für diese Erkenntnislage wird der Schnee evoziert.²¹⁹

Dans le poème *An diesem Tag*, le temps extérieur révèle une croyance à la destinée inéluctable : la neige constitue alors le motif permettant de symboliser le cheminement mi-aveugle, mi-conscient de l'être humain dans les rouages du temps.

In deinem Rücken
schließt der Wind die Tür.
Wohin willst du gehen? (v. 11-13)

Tandis que le poème de jeunesse *An diesem Tag* insiste sur la capacité de la neige de s'imprégner de quelque chose (cf. GG I, 9, v. 6) – les traces laissées signifient autant de chemins et obligent l'observateur à se décider à prendre l'un d'eux – le poème tardif *Gestöber* du recueil *Was einmal im Geist gelebt hat* (1999), souligne à plusieurs reprises la légèreté de cette matière. C'est entre ces deux pôles qu'oscillent les significations de la neige chez Fritz. Néanmoins, la relation au temps est tout aussi présente dans *Gestöber* (WeG, 13) que dans *An diesem Tag*. A nouveau, l'atmosphère hivernale de la tempête de neige ouvre le poème :

Die Bank am Waldrand
ist zugeweht, der Drahtkorb für Abfälle, die Baumstümpfe,
Holzstösse, liegende Stämme [...]
(l. 2-4)

La suite du texte cependant évoque la légèreté de la neige fraîchement tombée ce qui change radicalement son pouvoir symbolique : elle couvre toujours le paysage, le rend plus lisse et efface les contours nets, mais dans cette poudreuse, non durcie, le regard se perd ne pouvant se fixer sur des traces dont la neige aurait gardé l'empreinte :

Der Schnee ist noch neu, pulvrig,
er klebt noch nicht; es wird dauern, bis er verharscht ist.
Der Blick kann sich darin verlieren. (l. 6-8)

Dès lors, le passé revient sous une forme concentrée dans l'idée d'envelopper le monde d'un seul regard et en un seul instant. Cette quête d'une unité de l'être, du temps et de la matière reflète l'obstination de Walter Helmut Fritz à vouloir percer la raison de toute chose, ce qui le pousse à s'aventurer toujours plus loin dans la compréhension des

²¹⁹ Friedrich Bentmann, *Einleitung* zu Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken* (Gedichte und Prosa). Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffelbund), Karlsruhe, 1971, p. 21.

apparences souvent antithétiques de ce monde. En même temps, cette attitude montre l'évolution poétique de Fritz. La neige en est l'un des symboles les plus puissants puisqu'elle réunit en elle les qualités de légèreté et – après s'être durcie – de poids. Les lignes finales du poème *Gestöber* illustrent parfaitement ce rapport.

Noch
gibt es keine abgebrochenen Äste oder Wipfel, die
unter der Last nachgeben. Die Eiskristalle haften locker
zusammen. (l.10-13)

Il n'est pas étonnant, d'ailleurs, que ce texte tardif insiste davantage sur le jeu des flocons, sur leur composition poreuse et sur le souffle qui semble les animer. Même si l'idée de la finitude sous-tend l'ensemble de cette œuvre, la crainte que l'éphémère ait pu inspirer, s'atténue au fil du temps. Elle a laissé la place au recul et à la sagesse. Or, la déchéance fait partie de la vie et il faut accepter le caractère inéluctable des choses.

Il est important de noter, en effet, que sous la couche de neige qui recouvre le monde dans *In Lehnstedt* (GG I, 27) du recueil *Veränderte Jahre* (1963) et qui semble s'épaissir au cours du texte, tout est, petit à petit, anéanti. L'homme perd toute faculté de réagir face au destin²²⁰, il ne fait qu'assister au spectacle qui finira par empêcher toute communication car la neige finit par se poser même sur les mots (cf. v. 8). De même, le symbolisme de la matière souligne l'éphémère et l'avancement perpétuel vers la mort dans le poème *Schnee, Blüte* (GG I, 47) du même recueil, signification qui sera reprise par le cycle *Schnee* (GG I, 52) formé de deux textes extrêmement elliptiques qui définissent le symbole par rapport aux idées de l'avenir (GG I, 52, I) et du passé (GG I, 52, II).

Schnee

I

Schnee,
Anspielung
auf die Zukunft.

Zukunft,
verletzliches Wort.

²²⁰ Le poème emploie un futur prophétique pour traduire la distance qui s'installe entre l'homme et l'élément : « Wir werden sehen,/wie Schnee fallen wird, » (v. 4 et 5).

II

Schnee.

Die Hoffnung hat
große Augen.

Äschylos sah,
daß sie blind waren.

Tout comme la neige qui en devient le symbole, l'avenir s'avère être fragile, l'allusion seule en est le mode d'expression (cf. v. 2 et 3).²²¹ Le deuxième poème précise qu'il s'agit d'un trait originel, l'espoir restera toujours aveugle comme déjà aux temps d'Eschyle. L'étude de ce petit cycle montre le premier changement qui s'est opéré entre 1962 et 1966, année de la parution du recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Il convient de souligner que le poète prend conscience de l'insécurité de l'avenir ; en même temps, il admire celui qui poursuit son chemin sans hésiter.²²² La neige représente à nouveau le caractère paradoxal des relations temporelles et s'affirme de plus en plus comme un leitmotif. Le fait qu'il s'agit d'une réflexion continue, est confirmé par le poème en prose *Erster Januar* (GG I, 127) du recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969)²²³. Le poème évoque le début d'une nouvelle année, le cycle de la vie qui recommence.

Erster Januar

Der Tag kündigt sich an durch Stille, er weiß :
die Erde hat ihre Reise wieder vollendet. Geblieben
ist die Not, ist die Nähe von Anfang und Ende,
geblieben sind die Rufe, die man erneut hören kann,
verschärft durch die Kälte. Das gewesene Jahr,
sichtbar hinter der Stadt, entfernt sich scheinbar gealter-
tes Leben. Da ist der Schnee, der die Welt
bewohnbarer und fremder macht, zugleich, und
zunimmt. Die Spuren darin müssen neu entstehen,

²²¹ Selon Friedrich Bentmann, le mode allusif reste néanmoins trop elliptique dans ce poème. Cf. Friedrich Bentmann, *Einleitung* zu Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken*. *Op. cit.*, p. 11 : « Allerdings sei angemerkt, daß der Dichter den Leser hier überfordert, wenn er vom Augeneindruck „Schnee“ auf den Gedanken der Zukunft überspringt. » Il convient de nuancer ce propos dans la mesure où le motif de la neige comporte déjà la relation au temps. Si on lit le poème dans le contexte des autres poèmes qui emploient un symbolisme similaire, il est possible de combler ce blanc.

²²² Dans le poème *Schnee II*, c'est notamment le personnage antique d'Eschyle, auteur dramatique considéré comme le fondateur de la tragédie grecque, qui incarne cet aspect.

²²³ Pour plus de précisions sur l'accentuation de la réflexion dans les poèmes en prose, cf. chapitre II. 5.

nur ein wenig Sonne ist auf dem Weg. Die Zeit
fällt in Flocken, die eine Weile blenden und
morgen wegschmelzen werden.

Nous constatons que la neige est à nouveau l'élément qui rend visible les traces et, par conséquent, le monde devient plus habitable et moins étranger (cf. l. 8). Rappelons que la neige recouvre le paysage d'une couleur unique et que sa blancheur immaculée évoque la pureté du monde d'avant le péché originel. Dans le cas de notre poème néanmoins, l'unification de l'espace ne perdure qu'un instant puisque l'impression des traces dans la neige est éphémère, la neige étant prédestinée à fondre²²⁴. La relation au temps est clairement établie puisque ce n'est plus la neige, mais le temps lui-même qui tombe tels les flocons (v. 10). Cet enchevêtrement des deux motifs souligne leur importance et montre leur interdépendance dans l'œuvre de Fritz.

Dès lors, nous pouvons cerner l'évolution poétique : d'une part, la vision de l'homme comme être temporel et donc éphémère s'accroît et ouvre un espace plus important à l'expression d'une certaine amertume ; d'autre part, ce constat est jalonné par une acceptation plus forte du cycle de la vie et de la mort, du devenir et du périr. Ainsi, l'atmosphère hivernale peut tantôt servir à traduire une méditation d'ordre philosophique tantôt se faire plus ironique. Ce changement de ton est d'autant plus surprenant que Walter Helmut Fritz ne l'utilise que rarement. Le poème *Weithin* (GG II, 177) du recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992) illustre cette autre approche dont la neige constitue toujours le symbole.

Weithin

Weithin die hellen, dunklen,
hinter unserem Rücken
entstandenen Höhen
der wachsenden Vergangenheit,
die man träumen hört

auf denen wir uns

²²⁴ Cette appréciation plus nuancée n'est pas surprenante : elle démontre l'évolution du poète vers une position plus réaliste. Même les quelques rayons de soleil présents dans le poème font fondre la neige. De ce fait, on doit à chaque fois retrouver le chemin, symbolisé par les traces ; ce processus demande donc un effort renouvelé dont le verbe de modalité « müssen » exprime la nécessité. De plus, les flocons tombent avec une certaine lenteur (cf. l. 10, soulignée par le mot « Weile »), ce qui explique pourquoi ils éblouissent d'abord le spectateur pour fondre inéluctablement le lendemain. En même temps, cet état de précarité extrême, prédestine la neige à cerner l'essence. Cf. Françoise Delorme, *Le cercle de l'univers*, *op. cit.*, p. 41 : « Un peu comme les nuages, elle apparaît et disparaît, à peine entrevue, présence à peine concrétisée, comme la ligne d'un dessin, trace d'une présence, trace de la présence, forçant l'assentiment. »

– der Wolkenwand gegenüber
und dem beginnenden Schneefall,
seinen bitteren Späßen –
mit raschem Schritt
einsilbig bewegen

die wir gewesen sind,
ehe die Zeit unsere Körper
auflöst.

Plusieurs motifs déjà rencontrés apparaissent dans ce texte. Manifestement, la neige se lie étroitement au mouvement du temps (cf. v. 3 et 4, 8 et 9, 13 et 14) ; ce n'est, du reste, pas un hasard si le motif de la neige apparaît au centre de la partie médiane du poème. De plus, il s'insère dans une apposition placée entre tirets qui a pour fonction de montrer le retournement du temps contre l'homme. Le choix d'un vocabulaire qui signale la déperdition et la dévastation – bitteren (v. 9), einsilbig (v. 11), auflöst (v. 14) – souligne ce mouvement en évoluant vers l'anéantissement total. Remarquons cependant que, dans ce poème, la neige est privée de sa faculté à unifier l'espace par sa blancheur, car les flocons commencent seulement à tomber.

Ne pouvant plus, par conséquent, recouvrir le paysage, l'unifier et représenter le nouvel espace porteur d'espoir, la neige ne participe plus des qualités de ses deux éléments constitutifs : elle n'est plus l'air et l'eau mais seulement l'un des deux, l'air ou l'eau. Dans le poème *Weithin*, elle appartient au règne de l'air en restant en quelque sorte en suspens sans faculté recouvrante. Dans d'autres textes, cette variante négative du symbole se traduit par l'apparition du durcissement et de la glaciation. Force est de constater que le temps qui avance a toujours un effet néfaste. De fait, le poème en prose *Die Eismassen verstehen nichts von Kälte* (GG II, 38) évoque la fonte des glaciers tout en insistant sur la périodicité des glaciations au cours de l'évolution de la terre. Les conséquences pour la vie étant en général des plus dévastatrices, cela porte à croire que ces périodes entretiennent une relation privilégiée avec la mort :

Das Eis dringt in Herz und Gehirn
ein. Gelangen wir in Eiszeiten zu einer leichteren Über-
einkunft mit dem Tod? (l. 2-4)

Il est possible d'aller plus loin en mettant en relation le constat géologique et le refroidissement des relations entre les hommes au cours de l'évolution de notre civilisation. C'est d'ailleurs cet effet du froid que Walter Helmut Fritz met en avant. Ainsi cette occurrence de la neige traduit-elle la tendance à rompre la communication, à

s'enfermer dans sa solitude et dans l'incapacité de vivre avec les apparitions paradoxales de la vie, symbolisées par le manteau neigeux. Dans cette acception, la neige s'associe à plusieurs reprises au silence.²²⁵ D'une certaine manière, c'est la dernière neige à la sortie de l'hiver comme le montre le texte *Letzter Schnee* (GG I, 109) du recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969). Il convient de rappeler que ce volume regroupe exclusivement des poèmes en prose dont la forme permet plus facilement de s'interroger sur les enjeux entre ce qui existait déjà auparavant et ce qui est actuel. Nous comprenons mieux alors pourquoi il contient un nombre important de textes permettant de préciser certains symboles récurrents et porteurs²²⁶. En même temps, ces poèmes en prose tentent de cerner les facteurs qui structurent l'existence de l'homme. *Letzter Schnee* illustre cette thématique en opposant la neige qui recouvre le paysage, l'unifie et supprime les contradictions à la neige dont le seul destin est de fondre pour laisser naître un nouveau printemps. L'image d'un autre pays (l. 3) traduit alors le regret de l'espace-temps que l'on quitte et qui sera perdu.

Er läßt die Dinge noch einmal unsichtbar werden,
widerruft sie, bringt sie in die Entfernung, die sie
lieben, komponiert dort draußen ein anderes Land. (l. 1-3)

Le symbolisme de la neige se déploie alors sous de multiples facettes dont il faut souligner les implications poétologiques et philosophiques :

Als zentraler Topos der lyrischen Rede, als Schlüssel zur Sprachwelt steht „Schnee“ für die dem Autor wesentlichen Qualitäten von Existenz. Steht für Gelassenheit und Stille, Verlässlichkeit und Kontinuität, Widerspruch und Gleichgewicht, Distanz und Nähe, steht für verhaltenes Fortschreiten jenseits von Radikalität und Erstarrung, für ein mittleres, moderates Leben jenseits von Euphorie und Depression. Schnee: frische Flocken machen die alten Spuren noch einmal kenntlich, gewähren dann diskret Vergessen. Schnee: Verheißung von Neubeginn, jungfräuliche Chiffre von Utopie, „Anspielung auf Zukunft“, zugleich auch Sinnbild für die „große geöffnete Blüte Tod.“²²⁷

²²⁵ Rappelons qu'en général, le lyrisme de Karl Krolow privilégie cette signification de la neige. Cf. ci-dessus.

²²⁶ Ainsi les symboles de l'eau (*Wasserpflanzenschrift*, GG I, 106 ; *Klippen im Fahrwasser*, GG I, 108) et la relation de l'eau au souvenir (*Abfahrt der Schiffe*, GG I, 119 ; *Anlegestelle*, GG I, 122, *Finstere Bootsfahrt*, GG I, 124), du chemin et de sa variante philosophique de la nécessité du choix (*Zerstörung und Hoffnung*, GG I, 103 ; *Entlegene Landschaft*, GG I, 106 ; *Der Schritt*, GG I, 109 ; *Grenze einer Wanderung*, GG I, 110 ; *Als ich hinausging*, GG I, 111 ; *Hauptweg und Nebenwege*, GG I, 112 ; *Die Sonne streift die Ebene*, GG I, 120 ; *Waage der Dämmerung*, GG I, 123).

²²⁷ Jochen Hieber, *Schwankendes Gleichgewicht*. Dans : Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 112.

II.2 Une poésie de l'altérité

II.2.1 Le poème et l'autre

Tout acte d'écriture est porté par le désir d'une rencontre et reflète ainsi une attitude profondément humaine. De fait, une poésie de l'altérité renvoie constamment aux origines de l'humanité et, comme le formule Jacques Lacan : « Le désir de l'homme est le désir du désir de l'Autre »²²⁸. L'objectif premier de la poésie sera alors de produire du sens, de déterminer la place de l'homme dans le monde et dans sa relation aux autres. Sans pour autant aspirer à une réponse, la direction du discours en est déterminée.²²⁹ Par conséquent, l'autre n'est plus nécessairement un sujet réel ni défini avec exactitude. Dès lors, le poète peut se contenter de l'apostrophe lui-même. Le sujet est, en ce sens, auto-suffisant.

Cette altérité connaît alors plusieurs possibilités de réalisations lyriques : d'une part, il peut s'agir d'une auto-méditation qui, en effet, réduit l'altérité à un dialogue intérieur, néanmoins nécessaire pour définir la relation entre le poète et ses sujets, son propre vécu et l'intention dont il affecte ses textes.²³⁰ D'autre part, la poésie d'altérité renvoie à la thématique même de l'autre, de ces autres qui jouent un rôle dans la constitution de la vision poétique de l'auteur. Dans ce contexte, rappelons l'image employée par Paul Celan : le poème serait comme une bouteille à la mer. Cette métaphore définit, surtout pour la poésie du XX^e et XXI^e siècle, la recherche du poète d'un autre imaginaire qu'il apostrophe et dont il souhaite être entendu.²³¹

²²⁸ Jacques Lacan, *La direction de la cure et les principes de son pouvoir*. Dans : Jacques Lacan, *Écrits*, tome II, Seuil, Paris 1999, p. 106. Cf. également l'essai de Martine Broda, *L'amour du nom*, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse, en lisant et en écrivant, José Corti, Paris 1997, p. 31.

²²⁹ Avec Martine Broda, nous pouvons affirmer que la poésie « est une adresse à l'Autre, donné comme essentiellement manquant, mais cette adresse est la seule qui produise le sens ». *Ibid.*, p. 31.

²³⁰ Rappelons la définition du lyrisme selon Gottfried Benn qui insiste sur le fait que le poème ne peut être autre chose qu'un monologue (« monologische Dichtung »); cf. l'essai *Probleme der Lyrik* de Gottfried Benn. Dans : Gottfried Benn, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Gerhard Schuster et Holger Hof, Band 4 (Prosa 2), Klett-Cotta, Stuttgart 1988, p. 9-44.

²³¹ Cf. Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*. Dans : Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Band III, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983, p. 186 : « Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs : sie halten auf etwas zu. »

II.2.1.1 Celan et Mandelstam : le poème, un dialogue

La définition du poème comme dialogue se fonde sur la rencontre spirituelle entre Celan et le poète russe Ossip Mandelstam. Le poète renverse l'attitude psychologique habituelle en adressant son poème à un inconnu, qui se reconnaîtra, malgré tout, comme le destinataire de ce message, au lieu de le destiner à une personne proche. Ainsi, ce dialogue poétique renvoie-t-il en même temps à l'entreprise paradoxale de l'écriture poétique, parfois proche de la folie, du sentiment de l'absurde.

Habituellement celui qui a quelque chose à dire se tourne vers autrui, en quête d'auditeurs ; pour le poète c'est le contraire, il fuit sur « les rives aux vagues désertes, sous les hautes futaies de la chênaie bruisante ». Anomalie évidente ... Le soupçon de folie est le lot du poète.²³²

La métaphore du poème comme une bouteille à la mer²³³ qui a été reprise par Celan reflète cette démarche. L'« anomalie », en l'occurrence inhérente à la personnalité du poète, explique la non-définition du destinataire, pourtant hautement constitutif du dialogue entre les deux personnages auteur et lecteur-receveur. De fait, l'échange s'inscrit d'emblée dans le poème, laisse la place à la voix de l'autre, l'entend par avance, l'anticipe. Sa caractéristique essentielle est l'indéfini ; nous pouvons souligner cette dimension en citant à nouveau l'essai *De l'interlocuteur* de Mandelstam :

Si l'on s'adresse au connu, on ne peut exprimer que du connu. C'est une loi psychologique inflexible, inéluctable. On ne soulignera jamais assez son importance en poésie. [...] Le poète est seulement lié à un interlocuteur providentiel.²³⁴

L'objectif de cette poésie de l'altérité se voue plus à un échange qu'à la transmission d'un message prédéfini. Avec la lecture qu'en donne Celan cependant, la définition d'un lyrisme du dialogue prend une tournure plus radicale: l'inconnu est

²³² Ossip Mandelstam, *De l'interlocuteur*. Dans : Ossip Mandelstam, *De la poésie*, Gallimard, Paris 1990, p. 58s.

²³³ Car Mandelstam poursuit son argumentation: « Lorsque survient l'instant décisif, le navigateur jette à l'océan la bouteille cachetée qui renferme son nom et le récit de son aventure. Bien des années après, vagabondant parmi les dunes, je la découvre sous le sable et, à la lecture de la lettre, j'apprends la date des événements et les dernières volontés du défunt. J'étais en droit de la lire. Je n'ai pas ouvert une lettre adressée à autrui : la lettre cachetée dans la bouteille est adressée à celui qui la trouve. Je l'ai trouvée. J'en suis donc le destinataire secret. » *Ibid.*, p. 61.

²³⁴ *Ibid.*, p. 64.

remplacé par l'indéfini Personne/personne que le poète exploite dans toutes ses possibilités sémantiques. Ainsi le poème se rapproche-t-il de plus en plus du silence.

Personne: celui à qui on parle (*spricht*) 'comme on parle à la pierre': sans retour. Le pôle métrique, l'interlocuteur dont le silence obstiné met en danger le je/tu, le discours.²³⁵

Paradoxalement, il nous faut souligner que c'est justement dans cette apparente distance que le dialogue se constitue. Ce dernier intègre obligatoirement l'historicité du moment et ne peut se limiter à la réalité présente. Le passé doit être surmonté en tentant poétiquement sa reconstitution au présent, ce qui rend nécessaire un travail de mémoire et de réactualisation.

Trotz der engsten Verbundenheit bleibt zwischen dem Ich und dem Du eine Ferne, die « alles anders » macht. [...] In dieser Distanz aber konstituiert sich der Dialog als die poetische Form der Kommunikation; eine Kommunikation mit dem Ich-als-Anderen, die sich bis zum Leser spannt.²³⁶

Dès l'origine, le poème est pensé comme un partage et, tel le mot originel retrouvé, libéré de toute instrumentalisation. Le mot poétique s'avère être un mot transformé qui évoque, au-delà de l'apostrophe de l'autre, celle d'un « Tout autre », comme Celan l'indique lui-même dans son discours *Le méridien*. Dans son essai *Celan et la question de l'Autre*, Martine Broda résume ce phénomène de l'altérité poétique. Selon elle, il s'agit d'un

[...] rapport à l'autre et à l'Autre, car si l'autre sans cesse recherché prend d'abord la figure du « Toi invocable », du vis-à-vis, se profile bientôt derrière celui-ci une tout autre altérité, ou encore un plus énigmatique « Tout autre ».²³⁷

²³⁵ Martin Broda, *La leçon de Mandelstam*. Dans : Martin Broda, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Les éditions du cerf, Paris 1986, p. 35.

²³⁶ Sieghild Bogumil, *Zur Dialoggestalt in Paul Celans Dichtung*. Dargestellt am Gedicht « Stimmen » und seiner Spiegelung in « Landschaft » und « Wutpilger. Streifzüge ». Dans : *Celan-Jahrbuch 5* (1993), p. 28s.. La même nécessité de la distance est d'emblée soulignée par Mandelstam: « Or pas de lyrisme sans dialogue : la seule chose qui vous jette dans les bras d'un interlocuteur, c'est le désir de s'étonner, de se délecter du tour inédit et inattendu de son propre discours. Logique inflexible. [...] le goût de communiquer est inversement proportionnel à notre connaissance effective de l'interlocuteur, et indirectement proportionnel à notre souci de l'intéresser à nous. » Ossip Mandelstam, *De l'interlocuteur*, *op. cit.*, p. 66s..

²³⁷ Martine Broda, *Celan et la question de l'Autre*. Dans : Michel Collot, Jean-Claude Mathieu (éd.), *Poésie et altérité*, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 57. Dans la formulation de Paul Celan (*Der Meridian*. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1960. Dans : Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Band III, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983, p. 196): « Aber das

Pour retrouver cependant ce mot originel voué par sa nature au dialogue, Celan le dépouille de son contenu habituel²³⁸ et le confronte à l'histoire, qui, en effet, évoque pour lui avant tout la souffrance.²³⁹ Malgré la valeur poétologique intrinsèque de la valorisation du dialogue pour sa poésie, nous devons insister sur le fait que dans cette interprétation très étroite des fondements de l'altérité poétique, Celan reste un cas spécifique. En conclure qu'une poésie de l'altérité ne peut se définir qu'à travers la situation de la souffrance comme le suggère Bogumil dans son essai *Zur Dialoggestalt in Paul Celans Dichtung*²⁴⁰, serait certainement trop restrictif pour circonscrire l'ensemble des dimensions de cette approche. Il nous paraît néanmoins essentiel que l'expérience de l'altérité se base souvent sur un vécu négatif, sur l'aboutissement manquant ou inachevé de l'adresse à l'autre.

II.2.1.2 ... comme une bouteille à la mer : Walter Helmut Fritz et l'autre

Dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz, l'altérité connaît également ce goût amer de l'inachèvement, de l'impossible rencontre tant recherchée. D'emblée, il faut cependant insister sur le fait que cette poésie n'a pas les mêmes implications que celles de Celan. Certes, les deux poètes ont vécu la Deuxième Guerre mondiale, mais presque tout les opposent.²⁴¹ Leurs poésies partagent l'aspect de l'altérité sans pour autant opter pour la même manière de s'exprimer. Autant que l'œuvre de Celan est construite à

Gedicht spricht ja ! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht. Gewiß, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache.

Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in *fremder* – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in *eines Anderen Sache* zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines *ganz Anderen Sache*. »

²³⁸ A ce propos, Sieghild Bogumil analyse le poème *Radix, Matrix* de Paul Celan. Cf. Sieghild Bogumil, *Zur Dialoggestalt in Paul Celans Dichtung*, *op. cit.*, p. 28-30.

²³⁹ Rappelons que pour Celan toute écriture est aussi un travail de mémoire pour approcher la réalité de la Shoah. Le vécu personnel resurgit sans cesse dans la parole poétique qui l'intègre d'emblée étant donné la présence prééminente de l'évocation de la douleur et de la perte.

²⁴⁰ Sieghild Bogumil, *op. cit.*, p. 44 : « Der Schreibakt, die poetische Realitätskonstitution, ist ein befreiender, weil freisetzender Gewinn von Wirklichkeit. Hölderlins „Was aber bleibt, stiften die Dichter“ taucht in weiter Ferne auf, und seine Frage : „Wozu Dichter in dürftiger Zeit ? “ erhält durch Celan eine neue Antwort : Das Gedicht ist Gewinn von Wirklichkeit in der Arbeit am Leid. » Pour Celan, la remarque est certes pertinente puisque son lyrisme se définit essentiellement à partir de l'expérience de la souffrance. Grâce à lui, l'histoire retrouve sa place au sein du lyrisme; en la nommant, il accomplit le travail du deuil dont parle Bogumil et qui permet de saisir à nouveau la réalité dans son historicité.

²⁴¹ Rappelons que Celan a vécu en Bucovine pendant les événements de la Deuxième Guerre mondiale qui allait coûter la vie à ses parents et le projeter dans un autre pays, la France ; d'où il cherchera avec ardeur à garder intact et vivant son attachement à la langue allemande, et ce malgré l'ambiguïté que celle-ci représentait.

partir de l'expérience de la souffrance, autant celle de Fritz se pose en observateur neutre, sensible certes, mais sans être chargée d'un vécu personnel aussi meurtrier.

Le poème *Wir wollen miteinander sprechen* qui fait part de cette orientation vers l'autre et qui tend vers le dialogue concrétise l'approche de l'altérité de Walter Helmut Fritz. Ce texte figure dans le deuxième recueil de l'auteur intitulé *Bild und Zeichen* (1958) mais ne sera pas repris dans la publication du premier volume des *Gesammelte Gedichte*, ce qui pose la question de sa valeur poétologique. Pourtant, il s'agit vraisemblablement du poème le plus explicite quant au sujet de l'autre.²⁴²

Wir wollen miteinander sprechen

Was vorläufig war, ist getan.
Das Licht welkt
über der veränderten Landschaft.

Hinter zerfallenden Jahren
schließt sich der Wind.

Wir wollen miteinander sprechen.
Es wird Nacht,
und das Schweigen wächst. (BZ, 28)

Dans son étude *Prosa e poesia di Walter Helmut Fritz* (1976), Luigi Gabrieli affirme le rôle essentiel de ce texte pour illustrer la recherche poétologique de Fritz:

Un invito al dialogo, così pressante in tanta poesia contemporanea, un invito qui che appare ancora più urgente nel contesto dove lo sfondo metafisico di "anni crollanti" sui quali si "richiude il vento", il farsi "notte" e "silenzio" che "cresce" tutto sta a sottolineare ancor più il bisogno di un incontro umano, di un aprirsi ad un dialogo. Noi consideriamo questa lirica come una pagina programmatica di un "impegno morale" de W. H. Fritz che nelle raccolte successive riprenderà o amplierà, come vedremo, questo motivo.²⁴³

Malgré ce commentaire de Gabrieli qui se contente pour l'essentiel d'une paraphrase du poème, deux remarques s'imposent dès à présent. Premièrement, avec *Wir wollen miteinander sprechen*, Fritz se situe clairement dans la lignée d'une poésie

²⁴² Peut-être serait-ce même la raison pour laquelle il a été retiré de la publication ultérieure ? Comme l'adresse à l'autre est considérée comme une chose importante, il ne convient pas de heurter cet autre en lui imposant d'emblée ce dialogue. Certes, cela a l'air paradoxal, mais s'explique aisément par l'attitude psychologique qui aime être sollicitée sans ressentir la contrainte d'une obligation.

²⁴³ Luigi Gabrieli, *Prosa e poesia di Walter Helmut Fritz*, mémoire de maîtrise, Bari 1976, p. 11.

définie comme un dialogue, une revendication d'ailleurs toujours très présente dans le lyrisme contemporain. En France, nous pouvons citer Yves Bonnefoy ou Philippe Jaccottet qui inscrivent leurs œuvres poétiques dans cette altérité à deux, voire plusieurs voix.²⁴⁴

En même temps, les approches des deux auteurs renvoient continuellement à ce tout Autre dont faisait mention le discours de Paul Celan. Nous pouvons donc ajouter que le lyrisme contemporain ne se limite pas à une simple apostrophe de l'autre ou tente simplement d'établir un quelconque contact, mais va au-delà en sollicitant non plus une dimension transcendante, mystique ou religieuse, mais en l'inscrivant dans l'activité poétique même, au sein de la finitude.

Cette quête peut se décrire, selon Jérôme Thélot, comme un « récitatif à plusieurs voix, une partition musicale à instruments multiples »²⁴⁵. Elle fait sienne une écriture qui serait une voix « entendue par la poésie et prolongée par elle »²⁴⁶. La remarque vaut également pour l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Yves Bonnefoy, comme par exemple Philippe Jaccottet, appartient à la même génération de poètes que Walter Helmut Fritz. De plus, leurs œuvres poursuivent des intentions parallèles et leurs recherches d'un mode d'expression poétique adéquat à leur expérience du monde se rejoignent sur de nombreux aspects.²⁴⁷ Jérôme Thélot résume cette quête en disant à propos de la poésie de Philippe Jaccottet :

²⁴⁴ Geneviève Dewulf, *Entretiens sur l'autre et l'ailleurs avec Philippe Jaccottet et Jacqueline Romilly, suivi de Réflexions avec Claude Lévi-Strauss*. Presses universitaires de Nancy, Nancy 1993, p. 31 : « Dans la pensée de Virginia Woolf, que j'ai faite mienne à cette occasion, *transaction* veut dire échange, réponse d'une voix à une autre, de celle du poète à toutes celles du monde qui le sollicitent (paysages, visages, choses, moments); et *secrète*, parce que ce travail est tout intérieur, et n'a, précisément rien à voir avec les *consécrations* de toute sorte. » En Allemagne, l'idée d'une « poésie monologique » (cf. Gottfried Benn) s'est certes maintenue plus longtemps. Mais des poètes contemporains comme Karl Krolow ou Annemarie Zornack insistent à plusieurs reprises sur la valeur essentielle du dialogue pour l'aboutissement de leur lyrisme. Ainsi Zornack souhaite-t-elle solliciter un « rapprochement communicatif avec son lecteur » (cf. Petra Ernst, *Annemarie Zornack*. Dans: Dietz-Rüdiger Moser (éd), *Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945*, Nymphenburger Verlag, München 1990, p. 16: « Über das Moment der Selbstvergewisserung hinaus strebt die Lyrikerin 'den kommunikativen Brückenschlag mit dem Leser' an. »). L'attitude de Krolow peut être définie selon Horst S. Daemmrich: « Deshalb soll das Gedicht, wenn es nicht in sprachliche und geistige Erstarrung versinken will, einem Gegenüber zugeordnet sein, mit dem ein lebendiger Dialog möglich ist. » Horst S. Daemmrich, *Messer und Himmelsleiter*, Eine Einführung in das Werk von Karl Krolow. Julius Groos Verlag, Heidelberg 1980, p. 28.

²⁴⁵ Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Droz, Genève 1983, p. 88.

²⁴⁶ Jan-Luc Steinmetz, *Entre proche et lointain : l'« autre chose » de Philippe Jaccottet*. Dans : Michel Collot, Jean-Claude Mathieu (éd.), *Poésie et altérité*, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 15.

²⁴⁷ Pensons par exemple au souci d'évocation du petit et du simple auquel ces auteurs tentent de donner une nouvelle aspiration. Cf. aussi notre chapitre sur les filiations entre Walter Helmut Fritz et d'autres poètes.

[...] en minimisant la langue, en ouvrant le poème à l'informe, à l'innommable, elle détourne l'écriture d'elle-même et la transforme en une quête sans fin, dont l'inaccessible est le but.²⁴⁸

Deuxièmement, ce lyrisme se charge d'un vécu, d'un événement négatif qu'il s'agit de surmonter. Les hommes doivent reconnaître que ce monde est le leur et qu'il est essentiel de l'accepter tel qu'il est. Le poète s'attelle à « lire le monde », à « le décrypter » pour que « la lecture de la poésie aide à vivre dans ce monde, et non à s'en évader »²⁴⁹.

Par conséquent, ce n'est pas un hasard si, dans le poème de Walter Helmut Fritz, l'appel au dialogue est précédé du constat du déclin:

Was vorläufig war, ist getan.
Das Licht welkt
über der veränderten Landschaft. (v. 1-3)

L'aspect achevé du parfait (v. 1) souligne le caractère immuable de l'événement : plus aucun optimisme ne semble de mise, même la lumière est sur son déclin. Les deux vers suivants ne permettent guère d'espérer. Les années, ou plus précisément leurs souvenirs, s'effacent comme le sable qui s'écoule entre les doigts.²⁵⁰ Mais soudain, la troisième et dernière strophe lance cet appel à la communication, à l'échange, qui marque un nouveau départ. Malgré la forte intensité de ce vers soulignée par le verbe de modalité « wollen » y inscrivant un projet, une projection vers l'avenir²⁵¹, la fin du poème est toujours sous l'emprise d'un pessimisme : l'espoir se fait jour avec une extrême timidité, ce qui n'est pas surprenant, étant donné l'ampleur de la tâche. Rappelons, avec Michel Collot, que la quête du poète se situe dans l'écart entre la réalité perçue et son caractère tout autre que le poème cherche à approcher:

L'écriture a lieu dans l'écart entre un *Je* et un *ça*, entre une première personne et un neutre, mais aussi dans leur implication réciproque. Car si le *je* reconnaît à son dire la polysémie qu'il ne peut maîtriser, il

²⁴⁸ Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 88.

²⁴⁹ Geneviève Dewulf, *Entretiens sur l'autre et l'ailleurs avec Philippe Jaccottet et Jacqueline Romilly*, *op. cit.*, p. 25 et p. 32.

²⁵⁰ Rappelons que le poème fait précéder les années de l'épithète « zerfallende[n] » (v. 4), ce qui traduit la décomposition continue du temps, processus qui se poursuit d'ailleurs jusqu'au présent (emploi du participe I). Même le vent (v. 5: « schließt sich der Wind ») ne possède plus de force renovatrice; au lieu de balayer le souvenir, peut-être mauvais, et qui freinerait donc la construction de l'avenir, il se referme sur ce souvenir. D'où l'impression d'une sorte de huis clos dont il est difficile de s'échapper.

²⁵¹ De plus, le pronom de la première personne du pluriel « wir » englobe en toute simplicité le lecteur, mieux encore tous les lecteurs potentiels de ce poème.

en revendique la pleine et entière responsabilité : « *j'*ai voulu dire ce que *ça* dit ». C'est bien un *ça* que le poète laisse parler à travers le langage, mais c'est pour le faire sien et s'affirmer comme *je* dans une relation intime à cette irréductible altérité, à cet inconnu qu'il porte en lui-même.²⁵²

Néanmoins, cette idée n'aurait aucune valeur poétologique pour l'ensemble de l'œuvre de Walter Helmut Fritz, si le corpus ne permettait pas d'en mettre au jour d'autres occurrences. Celles-ci témoignent de l'évolution du paradigme et qui peuvent expliquer le rejet du premier texte des *Gesammelte Gedichte* de 1979. En effet, les poèmes qui évoquent la recherche de l'altérité, d'un autre, à qui transmettre une vision du monde, ne sont pas rares dans l'œuvre de Fritz. Cependant, il s'agit le plus souvent d'une modalité indirecte d'apostrophe qui se manifeste notamment à travers le portrait d'un tiers.²⁵³ Les poèmes qui traduisent l'aspect poétologique de cette quête n'abordent l'autre que de biais. On pourrait presque parler d'une timidité vis à vis de l'autre inconnu. Ainsi ce dernier se profile-t-il vite comme un « Tout autre » qui trouve d'ailleurs son expression concrète dans la relation poétique elle-même. Là encore, nous n'insisterons jamais assez sur la gratuité du texte. En guise d'illustration, citons le poème *Aber dann?* (GG II, 59) qui ouvre le recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983):

Aber dann?

Das Gedicht
steht in dem Buch?
Schlag auf, lies.
Gut, es hält
einen Augenblick still.
Aber dann?
Siehst du nicht,
wie es sich rührt,
die Seite verläßt,
schwebt, fliegt
und allmählich
unsichtbar wird,
ehe es sich
in dir niederläßt?

²⁵² Michel Collot, *L'Autre dans le Même*. Dans : Michel Collot, Jean-Claude Mathieu (éd.), *Poésie et altérité*, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 31.

²⁵³ Cf. nos remarques sur le portrait comme forme-clé de l'écriture de Walter Helmut Fritz. Cf. le chapitre II. 3.3.1 de notre étude.

Nous retrouvons ici les qualités de l'observateur rigoureux qu'est Walter Helmut Fritz et que nous avons déjà pu mettre au jour dans le lyrisme de la nature. Par ailleurs, n'oublions pas que ce poème ouvre un recueil doté d'un titre hautement programmatique : *Werkzeuge der Freiheit*. Ainsi, ce texte est-il d'importance pour la vision d'ensemble des poèmes qui vont suivre. De prime abord, *Aber dann?* tente une définition du poème lui-même. Le mot « das Gedicht » constitue d'ailleurs le premier vers du texte. C'est dans cette définition que les autres poèmes du recueil se reflèteront. Pourtant, dès le deuxième vers, *Aber dann?* est marqué par un questionnement: c'est le lieu du poème qui est en cause. Tout à coup, le rapport des textes poétiques à leur support, le livre, ne paraît plus évident. Cela n'est pas sans rappeler le *Méridien* de Paul Celan qui cherche pour son poème un lieu « u-topique » situé justement sur « un méridien », donc sur un point de rencontre assez peu palpable par des moyens habituels.²⁵⁴

En effet, quelques vers plus tard, le poème quitte son lieu attribué et devient mobile. On ne saurait étudier cette mobilité sans prendre en compte qu'elle traduit un déplacement qui voue le poème à la disparition.²⁵⁵

wie es sich rührt,
die Seite verläßt,
schwebt, fliegt
und allmählich
unsichtbar wird,

(v. 8-12. C'est nous qui soulignons.)

Sous les yeux du lecteur, qui est par ailleurs interpellé dès le troisième vers (« Schlag auf, lies. »)²⁵⁶, le poème prend cette distance que nous avons décrite auparavant comme fondamentale pour la constitution d'un vrai dialogue. Ce n'est, du reste, pas un hasard si le quatrième vers emploie une tournure proche de l'oral (« Gut, [...] », v. 4) et si le septième vers souligne l'acuité de l'expérience en s'adressant à nouveau, et avec insistance, au « tu »:

Siehst du nicht,

(v. 7)

²⁵⁴ Paul Celan, *Der Meridian*, *op. cit.*, p. 202 : « Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes – : ich finde ... einen *Meridian*. »

²⁵⁵ Ce sont avant tout les trois verbes « verlassen », « schweben » et « fliegen » qui traduisent cet éloignement lent, mais continu.

²⁵⁶ Le mode de l'impératif permet de rendre cette interpellation plus ferme encore. L'insistance ne peut pas ne pas être vue et entendue.

De surcroît, la négation « nicht » montre l'ampleur du besoin, de la nécessité de cerner ce rapprochement dans la distance. Le poème constate lui-même cette interdépendance en terminant sur le questionnement des deux vers suivants:

ehe es sich
in dir niederläßt? (v. 13 et 14)

Il convient d'apprécier l'originalité de l'altérité ici proposée: le poème se libère et s'établit à la fois par ce mouvement d'éloignement. Il ne peut transcender son état de texte écrit et fixé pour entrer en dialogue avec son lecteur providentiel qu'en traversant cette phase de mobilité et d'effacement. C'est cet intervalle, ce positionnement dans l'écart qui lui permet de se charger du tout autre. Avec Philippe Jaccottet, nous pouvons définir ce processus qui amène selon le même auteur à « bâtir une réalité à côté de l'autre, ou autour d'elle »²⁵⁷:

Les choses, décollées du nom qui les assigne à résidence, se dévoilent par des matières d'être ; s'écartant de leur identité linguistique, elle annonce souvent une étrangeté (celle que Jean Follain si souvent surprit). Ce n'est pas le monde des esprits qui se montre alors, ni le revers occulte du quotidien, mais l'ouverture elle-même, quand se produit un déploiement.²⁵⁸

Walter Helmut Fritz propose une variante à cette vision poétologique dans le poème *Schrift und Gegenschrift*.²⁵⁹ Si l'on tient en effet que ce texte est postérieur à *Aber dann?*, il convient de mettre au jour les éventuels changements de paradigme entre les deux textes.

Schrift und Gegenschrift

Wenn wir schreiben,
tun wir es auch heute
– lebend in einem
provisorischen Zustand –
mit einer Feder
aus den Flügeln des Ikarus,
der Gegenschrift folgend,

²⁵⁷ Philippe Jaccottet, *A travers un verger*, suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, proses, Gallimard, Paris 1987, p. 29.

²⁵⁸ Jan-Luc Steinmetz, *Entre proche et lointain : l'« autre chose » de Philippe Jaccottet*. *Op. cit.*, p. 22.

²⁵⁹ Rappelons que le lyrisme de Paul Celan, et notamment le recueil *Die Niemandrose*, a été également considéré comme une « Gegenschrift », une parole à l'encontre mais aussi à la rencontre. Cf., par exemple, Dietmar Goltschnigg, *Das Zitat in Celans Dichtergedichten*. Dans : Josef P. Strelka (éd.), *Psalm und Hawdallah. Zum Werk Paul Celans*. Lang, Bern 1987, notamment p. 51.

die aus Pflanzen, Tieren, Menschen
besteht, aus dem Zerfall, der
eingeboren ist allem Werden,
aus Steinen und Wellen, den großen
Unternehmungen der Landschaft
und dem Labyrinth, zu dem
jeder Weg werden kann. (GG II, 141)

D'emblée, nous pouvons remarquer que *Schrift und Gegenschrift* insiste sur le lieu provisoire assigné à la poésie. Tout comme *Aber dann?* tente de définir les conditions de la lecture, ce poème circonscrit les conditions de l'écriture, de l'écrivain. Néanmoins, c'est déjà l'acte d'écrire en lui-même qui se profile seulement au conditionnel. De plus, la démarche textuelle, notamment l'emploi des tirets, marque cette tentative de définition, d'où encore une fois l'accentuation de l'état provisoire de l'écriture:

Wenn wir schreiben,
tun wir es auch heute
– lebend in einem
provisorischen Zustand – (v. 1-4. C'est nous qui soulignons.)

A la différence du poème abordé précédemment, *Schrift und Gegenschrift* souligne dès le premier vers le fait qu'il s'agit d'une activité à plusieurs ; la définition vise l'humanité entière dans cette qualité première de pouvoir dialoguer. Cette capacité est profondément humaine puisqu'elle peut être considérée comme l'un des moyens essentiels pour se situer dans le monde et pour trouver la place de l'homme dans le rapport avec les autres êtres. Le poème exprime ce processus par l'opposition, d'ailleurs présente dès le titre, de l'empreinte originelle et de son écriture qui, en effet, ne sont que deux expressions différentes mais interdépendantes de la même chose :

der Gegenschrift folgend,
die aus Pflanzen, Tieren, Menschen
besteht, [...] (v. 7-9)

Par la suite, le poème précise notamment la qualité de ces deux pôles : en effet, cette écriture originelle²⁶⁰ englobe l'ensemble de la vie et de la mort, l'anéantissement est

²⁶⁰ Le terme « Gegenschrift » doit être traduit non par une sorte d'écriture « contre », ce qui impliquerait une adversité entre les deux pôles, mais par l'idée que toute chose possède un double originel, plus proche peut-être de sa vérité que l'écriture que nous possédons pour le formuler. En effet, il s'agit d'une sorte de reflet de l'autre face de soi-même. Celui-ci englobe le plus souvent également le contraire de l'apparence visible.

inné à la matière, son devenir guidé par son déclin inévitable. Cette approche n'est pas sans nous rappeler la dimension cosmologique que Wolfgang von Goethe voyait dans l'œuvre de la nature et, en la reproduisant en quelque sorte, dans l'œuvre du poète. Les vers neuf et dix insistent particulièrement sur cette vision de la vie en tant qu'entité :

[...] aus dem Zerfall, der
eingeboren ist allem Werden, (v. 9s.)²⁶¹

Deux images traduisent cette polarité vers la fin du texte : elle peut être comparée à la pierre et aux vagues qui inscrivent, comme nous avons pu le constater ailleurs, la mémoire des choses dans un éternel mouvement (les vagues) ou dans le paysage façonné (la pierre). C'est d'ailleurs cette idée du paysage qui est reprise au douzième vers sous une forme qui permet de rendre le paysage acteur de son destin²⁶². En même temps, elle sert de transition pour introduire la deuxième image, celle du labyrinthe, métaphore depuis l'Antiquité de l'errance de l'homme sur terre. Ainsi se rétablit le lien entre l'écriture originelle et sa traduction dans le langage humain²⁶³. Le dernier vers du poème insiste particulièrement sur le fait que chaque chemin peut se transformer en labyrinthe, symbolisant l'impossibilité de reproduire l'écriture originelle tout en sachant que cet écart est constitutif de toute écriture humaine.

II.2.1.3 L'autre et le « tout autre »

Ainsi le poème, son auteur et son lecteur se doivent-ils d'accepter ce non-lieu de la poésie, pour reprendre l'image de *Aber dann?*. Ce qui intéresse le poète et dont il tente de prouver l'évidence dans le poème poétologique qu'est *Schrift und Gegenschrift*, c'est l'orientation vers un « Tout autre », toujours présent, inlassablement recherché, mais qui se défie sans cesse et ne peut être cerné.

²⁶¹ Une dimension voisine apparaît d'ailleurs dans l'œuvre tardive de Rainer Maria Rilke. Pensons aux anges des *Elégies de Duino* (1922) qui ne sont autre que le vecteur de cette vision englobante.

²⁶² « [...] den großen/Unternehmungen der Landschaft » (v. 11 et 12) : le poème parle de l'« exploit » du paysage. Ce dernier n'est donc plus seulement la matière façonnée, mais se crée à son tour et entre, par conséquent, dans le cercle des éléments et de leurs relations d'interdépendances.

²⁶³ C'est ce que le poème avait appelé « Schrift » (« écriture »). Ce mot qui apparaît seulement au titre du poème, est ensuite repris sous sa forme verbale (« schreiben », v. 1). Selon *Schrift und Gegenschrift*, nous ne pouvons faire autrement que de suivre les reflets des choses (« Gegenschrift », v. 7); c'est cela qui forge d'ailleurs l'état provisoire (cf. v. 4) de notre vie.

Si le motif de ce « Tout autre » ponctue ces deux textes et souligne l'importance éminente de cet aspect philosophique pour l'écriture de Walter Helmut Fritz²⁶⁴, il faut noter également que la thématique de l'autre apparaît comme l'apostrophe de l'autre, comme l'appel lancé à une personne extérieure qui doit entendre le poète ou partager son expérience perceptive. Cette structure profonde que nous désignerons comme structure appellative est présente tout au long de l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Néanmoins, les poèmes de jeunesse et de la période médiane présentent les occurrences les plus nombreuses, ce qui s'explique certainement par le besoin de l'auteur encore jeune de se rassurer : il cherche l'écho de sa voix. Comme cependant l'attente d'une réponse, d'un échange est très forte pendant cette phase, la recherche n'aboutit guère. On trouve une parfaite illustration de cette structure appellative forte dans le poème *Warum schreien wir denn nicht*, du recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966). En effet, il s'agit du troisième recueil de Walter Helmut Fritz et, malgré le titre qui renvoie déjà à la perception de plus en plus retenue et plus subtile des phénomènes du dialogue, il contient encore un certain nombre de textes qui laissent transparaître l'envie d'une communication plus directe, plus franche.

Warum schreien wir denn nicht

Wie sollen wir uns vergewissern,
daß wir da sind?
Das Haus verlassen und zurückkehren?
Karten zeichnen, Stadtpläne, Ansichten?
Etwas sagen, sagt etwas,
warum sagst du nichts?

Die kurze Geschichte eines Körpers.
Heute noch sind wir da,
besuchen unser Herz wie eine Galerie.
Warum schreien wir denn nicht?
Der Anfang und das Ende
und der Unterschied zwischen beiden,
den ich immer noch nicht verstehe.
Und jede Bewegung
zum ersten und zum letzten Mal. (GG I, 73)

²⁶⁴ Il est évident que la tendance de ce « Tout autre » à se dérober, à l'instant où l'on croit le saisir, a des répercussions dans l'ensemble des textes. En guise d'exemple, rappelons l'ambiguïté qui se dégageait de la présence des éléments naturels tels le soleil ou la mer qui réunissent toujours des contraires que l'homme saura, dans le meilleur des cas, approcher, mais ne cerner jamais dans leur totalité.

Dans son expressivité, le titre de ce poème invoque immédiatement l'appel à l'aide. Remarquons d'emblée que cette question n'aboutit pas ici sur un point d'interrogation. En effet, il s'agit d'une fausse question, mieux vaudrait-il parler d'appel à réagir, même si l'interrogation devient réelle au dixième vers. De plus, il convient de souligner la forme oralisée de ce titre par l'emploi du modalisateur « denn » insistant sur l'opposition radicale entre le besoin du cri et de sa rétention. D'emblée, *Warum schreien wir denn nicht* pose alors le problème de notre léthargie, de notre manque de réactivité face aux injustices, aux catastrophes, à l'anéantissement de l'humain.

Ainsi, le thème principal de ce poème est le besoin de l'homme de se rassurer : il a un rôle à jouer dans les rouages du monde. Cependant, la suite de quatre questions qui forment la première strophe renvoie à la problématique de ce besoin car l'homme n'arrive pas à se rassurer de son existence. Tous les actes qu'il accomplit pourtant pour obtenir cette assurance – il se construit des maisons, se fixe un espace et le rend ainsi saisissable (v. 3); dans le même but il cartographie son monde, le fixe par écrit (v. 4) – s'avèrent insuffisants. Par conséquent, la dernière question esquisse un dernier scénario rassurant, celui de l'échange avec autrui. Mais de suite, cette possibilité est déconstruite par l'insistante question du pourquoi :

Etwas sagen, sagt etwas,
warum sagst du nichts? (v. 5 et 6)

En effet, il s'agit d'un dernier recours. Nous comprenons mieux alors pourquoi le poème emploie d'abord de l'expression « etwas sagen » (« dire quelque chose », v. 5) qui contient l'appel à la communication à l'infinif. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'il précise l'adresse en utilisant la forme de l'impératif pluriel « sagt » (« dites », v. 5) avant de focaliser sur un « tu », un vis-à-vis plus directement interpellé encore (cf. v. 6). Il est permis de se demander si cette dernière apostrophe concerne le lecteur, l'auteur ou un « tu » collectif, partenaire dans n'importe quel dialogue. La polysémie de l'apostrophe soutient cette démarche de sorte que cette première strophe laisse le débat ouvert.

Par conséquent, on ne doit pas s'étonner que le poème ne réponde pas à la question initiale, mais change radicalement de sujet. La deuxième strophe traite de l'éphémère de chaque existence. D'évidence, le moi lyrique ne peut se faire à ce destin voué à l'anéantissement. Sa rébellion se manifeste à nouveau dans le renvoi à la parole qui ne

s'exprime pas : « Pourquoi ne crie-t-on pas ? », s'exclame-t-il au dixième vers correspondant d'ailleurs au titre du poème. Cependant, force est de constater que, dans un premier temps, le poète fait clairement appel à l'instance de l'autre pour surmonter son angoisse qui l'oblige à se positionner à la fois par rapport à ses origines et sa fin.

La fin du poème *Warum schreien wir denn nicht* ne réussit pas encore à réinterpréter cette impasse existentielle; ainsi la question, l'apostrophe restent-elles au seuil d'une réponse nécessaire, mais impossible pour le moment. Néanmoins, la démarche du poème pointe le paradoxe de l'écriture poétique : même s'il n'aboutit pas, l'approche dialogique en est l'un des éléments constitutifs.

Quelques années auparavant, Walter Helmut Fritz avait déjà proposé une variante de cette même thématique. Le poème *Veränderungen* du recueil *Veränderte Jahre* (1963), paru trois ans avant *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*, abordait le thème de l'engrenage dans le temps avec une sérénité surprenante sur un fond de gravité toutefois. De plus, cette récurrence confirme qu'il s'agit d'une préoccupation constante de cette œuvre.

Veränderungen

Auch an einem Tag,
Der sanft ist und deinen Händen als Vogel entschlüpft,
kannst du nicht mehr gleichgültig sein.

Wir wollen uns verständigen
mit Rufen, nährend wie Früchte,
und Lichtern,
die wir hinaushalten in die Nacht.

Kälte der Zeit –
wer vermöchte sie zu ertragen
ohne die Beobachtung der Veränderungen,
die sich überall vollziehen. (GG I, 40)

Dès la première strophe, le moi lyrique qui s'adresse au troisième vers directement à un « tu », insiste sur un paradoxe qui déclenche cette réflexion : même une journée sans événement particulier ne supporte pas l'indifférence. Les premiers vers insistent par ailleurs sur la douceur de cette journée et la comparent à un oiseau qui s'échappe de nos mains (cf. v. 2). Cette comparaison donne à l'image une légèreté et une grande tendresse ; un ensemble de connotations – la douceur du plumage, la petitesse qui demande notre protection, la liberté des airs, la libération que représente l'envol - fait vibrer l'atmosphère du poème. Ce qui intéresse, en fait, le poète est sans doute

d'opposer l'indifférence humaine par rapport aux choses simples, par rapport aux changements minimes que l'on peut constater quotidiennement (cf. v. 3), à l'échange, à un partage qui semble ici assez proche de l'*agapè* chrétienne. Une transition s'opère ainsi que permet au moi lyrique de lancer l'appel qui ouvre la deuxième strophe :

Wir wollen uns verständigen
mit Rufen, nährend wie Früchte,
und Lichtern,
die wir hinaushalten in die Nacht. (v. 4-7)

Il convient d'apprécier l'originalité de l'image qui laisse conclure à l'idée de l'*agapè*. Soulignons l'expression « nährend wie Früchte » (« nourrissants tels des fruits », v. 5) qui assigne une fonction vitale à ces appels et qui les rapproche du contexte du paradis biblique avant la chute (cf. v. 5). Les lumières évoquées au sixième vers qui représentent le deuxième élément de cette communication renvoient également à une idée profondément ancrée dans le christianisme : Dieu est lumière et éclaire la nuit. Néanmoins, il convient de nuancer notre propos, car nulle part le poème explicite la référence à l'arrière-plan chrétien. Malgré cela, l'image traduit parfaitement la fonction souhaitée de cet échange d'une part, et son idéalité d'autre part.

Il est temps de remarquer que Walter Helmut Fritz avait insisté dès 1961 sur ce rôle précis assigné à la poésie en formulant, à l'occasion de la préparation de l'anthologie *Widerspiel, Deutsche Lyrik seit 1945*, éditée par Hans Bender, pour la première fois quelques aspects essentiels de sa poétique :

Das Gedicht, an das ich denke, wenn ich schreibe: [...]
b. Es geht einem wie ein Kundschafter auf dem Weg voraus, auf dem man ist.
c. Man kann mit ihm versuchen, « den Ort und die Formel » zu finden (Breton).²⁶⁵

D'après ces phrases, le texte poétique s'établit clairement dans une relation dialoguée : un échange entre le texte et son auteur et, par extension, son lecteur²⁶⁶. Nous retrouvons les métaphores du chemin et du lieu de rencontre que nous avons expliquées dans le contexte de la poétologie de Paul Celan. Le poème *Veränderungen* ne s'arrête pas à cette revendication, mais explicite la manière d'y accéder. Sa dernière strophe

²⁶⁵ Hans Bender, *Widerspiel, Deutsche Lyrik seit 1945*, Moderner Buch-Club, Darmstadt 1961, p. 73.

²⁶⁶ Rappelons que les indéfinis « einem » et « man » peuvent aussi bien renvoyer à l'auteur qu'à toute autre personne qui entre en relation avec le texte et se prête à cet échange.

s'ouvre sur le constat d'une rupture relationnelle : c'est une époque de froid ; l'aptitude à communiquer diminue, l'échange n'y a plus sa place, les anciens partenaires sont en froid. Le poète condense cette expérience dans l'expression « Kälte der Zeit » qu'il fait suivre d'un tiret, ce qui lui assigne une importance particulière en accentuant le statut volontairement vague du génitif « der Zeit ».²⁶⁷

Par la suite, le poème change de perspective en explicitant l'attitude qui permet de surmonter le problème : il faut observer les changements qui, aussi minimes soient-ils, se produisent partout. Ainsi le poème propose-t-il une formule qui, selon la définition du rôle de la poésie par Walter Helmut Fritz, nous ouvre la connaissance et la compréhension du monde : c'est dans le texte poétique lui-même que se réalise la relation entre le poète et le lecteur, une altérité qui peut se définir par une expression d'Annemarie Zornack selon laquelle le poème jette un pont communicatif entre les deux partenaires :

[Ich suche] den kommunikativen Brückenschlag mit dem Leser [...]
ich suche schreibend die Begegnung mit dem Menschen im
Menschen.²⁶⁸

Force est de constater que cette altérité renvoie à une appréciation éminemment positive des possibilités de communication, d'interaction et d'efficacité poétique.²⁶⁹ L'expérience de l'altérité se traduit soit dans le monde des choses visibles soit dans l'accord ou le désaccord qui marque une relation ; aussi ressemble-t-elle profondément à la révélation qu'à l'origine chaque être porte en lui le tout ; après coup, l'esprit tente certes de nier la différence qui, dans l'évolution de l'humanité a pris, petit à petit, le dessus. Avec Eric Gans, nous pouvons alors constater que le lyrisme est capable de faire resurgir cet état originel, harmonieux d'un tout.

²⁶⁷ Si l'on interprète le génitif en tant que *genitivus objectivus*, c'est le temps, l'époque, les circonstances extérieures qui provoquent le froid dans la relation ; si, en revanche, on le comprend en tant que *genitivus subjectivus*, le froid constitue le point de départ qui, par la suite seulement, influe sur les relations et rend la communication plus difficile. Cf. aussi Ingeborg Bachmann, *Die gestundete Zeit*. Gedichte. 14. Auflage. Piper, München 1983. On y trouve beaucoup de métaphores du gel, du froid, de la dureté du temps. Cf. notamment les poèmes *Fall ab*, *Herz* (p. 12), *Herbstmanöver* (p. 17), *Die gestundete Zeit* (p. 18) et *Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime >Der Idiot<*, p. 54 et 60.

²⁶⁸ Annemarie Zornack, *Nachwort zu stolperherz. Ausgewählte Gedichte*, Eremiten-Presse, Düsseldorf 1988, p. 284.

²⁶⁹ En fait, c'est cette même confiance que Walter Helmut Fritz accorde aux éléments de la nature dans de nombreux textes. Son attitude poétique contraste alors avec le lyrisme de Paul Celan ou d'Ingeborg Bachmann.

Le poète fabrique avec des mots la scène d'une expérience d'altérité. Mais le privilège de la poésie dite lyrique c'est qu'on peut dire plus simplement que le poète fait exister l'Autre. La configuration de la scène de représentation originaires est reproduite plus directement dans le poème que dans aucun autre genre littéraire.²⁷⁰

Néanmoins, les textes montrent que Walter Helmut Fritz renonce au fur et à mesure à souligner la présence de l'autre dans sa poésie ; notamment les structures appellatives se font rares dans les poèmes des dernières années. Cependant, l'autre est toujours dit dans « l'écart entre un *Je* et un *ça* », pour citer à nouveau Michel Collot²⁷¹. Le poème évoque sans exprimer, il rend visible l'invisible, l'écart.²⁷²

Il nous semble évident que le portrait se plie avec une aisance particulière à cette exigence puisqu'il réunit en lui la volonté d'aller vers l'altérité, tout en préservant l'intimité et l'intégrité de cet autre. Par conséquent, son expression ne doit pas nommer, mais œuvrer à « l'immédiateté » d'une « présence » de l'autre sur le seuil du langage poétique.²⁷³

C'est ainsi que Walter Helmut Fritz s'engage dans un rapport à l'altérité que seuls quelques poètes contemporains soutiennent. Il faut souligner, en revanche, que son lyrisme s'expose beaucoup moins à la fragmentation du langage que les textes de Paul Celan, l'exemple phare d'un poète tendu vers le dialogue mais qui ne peut pas véritablement faire confiance aux mots ; d'où également l'hermétisme de ses poèmes.

²⁷⁰ Eric Gans, *L'Autre originaires de la poésie*. Dans : Michel Collot, Jean-Claude Mathieu (éd.), *Poésie et altérité*, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 47. Il s'agit en effet d'une idée qui remonte loin dans l'histoire littéraire. Elle est notamment présente chez Herder et chez les romantiques comme, par exemple, Novalis. Néanmoins, il convient de s'interroger si le poème est vraiment le lieu prédilection de la « représentation originaires ».

²⁷¹ Michel Collot, *L'Autre dans le Même*. *Op. cit.*, p. 31. Moins le poème mentionne son allocuteur, plus ce dernier est présent dans le texte. Lui et l'altérité en soi, la différence entre le dedans et le dehors, le réel et notre perception du réel imposent au poème le rôle de vecteur d'altérité.

²⁷² Cf. Yves Bonnefoy, *Du haïku* (1978). Dans : Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Mercure de France, Paris, 1990, p. 139.

²⁷³ Cf. Yves Bonnefoy, *Entretien avec Jacques Ravaud*. Dans : Yves Bonnefoy, *Le Temps qu'il fait*, Cahier Onze, 1998, notamment p. 84. En apparence, ce procédé crée une distance entre le poète et le lecteur qui n'est plus visé qu'indirectement. Le lecteur participe plutôt à l'altérité de l'auteur, doublée déjà de l'altérité de l'objet du portrait. Comme nous l'avons remarqué dans le champ d'investigation de la nature, cette distance peut être également le sujet du poème. Dans ce cas, le texte met en relief l'autre en tant que personne et l'altérité qui se dégage de sa personnalité. De plus, le poème souligne cette différence par l'écriture poétique car il subsiste toujours un écart entre deux êtres, et ce même si la parenté est importante. Par conséquent, nous assistons à une transformation de la relation lyrique : la communication est toujours souhaitée et visée, mais le poète est conscient que l'acheminement de son message restera partiel.

D'autres poètes comme Karl Krolow accentuent davantage l'aspect communicatif de l'échange.²⁷⁴

Walter Helmut Fritz va au-delà de cet aspect communicatif que pourtant, il n'exclut aucunement. Dans le poème *Mandelstam*, cette attitude différente crée une nouvelle dimension du regard : pour sonder le champ de l'altérité dans sa profondeur, le texte doit se situer dans l'écart, donc dans un « non-lieu ». Cette « u-topie », pour reprendre encore un terme proche des idées éclairantes de Paul Celan, ne saura voir le jour sans que le poète, et avec lui l'écriture de son poème en marche, s'enrichissent d'un ensemble d'expériences de proximité. Dans cette proximité de la distance qui maintient l'écart²⁷⁵, le texte traverse l'autre et y revient car lui-même, et également son auteur se trouvent dans une situation autre. Ainsi, les perspectives sont toujours au moins doubles. Par ailleurs, nous ne saurions discuter de la pertinence de cet aspect sans inclure les structures paradoxales qui se dégagent de la nature même de cette altérité. Si l'on en juge par les occurrences, l'élément le plus frappant en est l'intégration de la mort dans le texte lyrique. Seulement après avoir traversé une telle expérience frontalière, le poème peut relater le côté existentiel de ce vécu. Nous comprenons mieux alors la nécessaire complexité du texte, ses niveaux multiples qui se chevauchent, s'entremêlent et s'éclairent mutuellement. Ce n'est qu'au prix de cette « formule », pour reprendre le terme employé par Fritz²⁷⁶, que le texte poétique peut nommer et traduire poétiquement l'expérience altérante.

Mandelstam

Während du im Zeittunnel arbeitest,
die Worte vor dem Altern bewahren willst,
Ruhe, Angst oder das Nachsehen hast

während du an Kiesel als Schüler
des fließenden Wassers denkst
oder an dein Jahrhundert der Wölfe

an die Flügel der anbrechenden
Nacht und Fieberträume, sprunghaft, bizarr –
höre ich deine Stimme: der Vers sei

²⁷⁴ Cf ., par exemple, Horst S. Daemrich, *Messer und Himmelsleiter*. Eine Einführung in das Werk von Karl Krolow. Julius Groos, Heidelberg 1980, p. 28. Chez Krolow, cette conception aboutit à l'idée du « poème ouvert » qui a largement influé sur l'attitude de Fritz.

²⁷⁵ C'est le dernier restant d'altérité que même la recherche ardente d'un chemin permettant de reconnaître cette altérité dans sa totalité ne peut écarter. Il est inhérent à l'existence humaine, toujours altérante et altérée.

²⁷⁶ Walter Helmut Fritz s'inspire de la formulation d'André Breton et d'Arthur Rimbaud.

gleich dem Schlüssel, der im Schloß kreischt,
gleich dem Frost, der ins Zimmer schießt,
gleich dem Blick auf Verbannung und Tod. (GG II, 212)

Incluant une perspective multi-dimensionnelle, le poème *Mandelstam* en constitue une parfaite illustration. Ce poème-portrait date des années 1987-1991, période de la création des poèmes du recueil *Zeit des Sehens*. En choisissant pour thème le poète russe, penseur de l'altérité poétique, le texte double une première fois sa perspective.²⁷⁷ Par ailleurs, le poème traite de la parole poétique qui doit à la fois être la mémoire du temps et la transmettre ; de ce fait, sa fonction est double. En dernier lieu, le texte donne la parole à Mandelstam ; les idées poétologiques citées intègrent justement cette dimension du lyrisme le situant près de l'abîme de la mort qu'il lui faut traverser pour rejoindre la vie.

Cette altérité peut alors être considérée comme un développement tardif de cette thématique. Néanmoins, le nombre important de poèmes-portraits marque d'ores et déjà le vif intérêt pour l'autre. L'évolution prend son départ dans l'appel à l'échange direct entre le poète et le lecteur. A ce stade, l'auteur cherche à provoquer une réaction, un acte de la part de son vis-à-vis. Par la suite, la relation s'oriente vers une intégration de plus en plus complète de l'altérité, aussi bien dans sa variété que dans sa complexité. Ce mouvement englobe également la peur ou même la réalité de l'impossibilité de l'échange direct. Cependant, soulignons le paradoxe que ce dialogue nouveau s'établit dans l'enrichissement que représente le chemin de traverse qui accepte l'existence dans ses polarités les plus aiguës. En cela, la conception de Fritz rejoint celle de Paul Celan ; l'image du méridien permettant justement d'embrasser cette autre unité.

L'altérité ainsi exploitée par Walter Helmut Fritz connaît une évolution spécifique dans la poésie amoureuse. On ne saurait étudier les poèmes d'amour sans prendre en compte cette dimension. Mais il convient également de s'interroger sur l'évolution de la poésie amoureuse : suit-elle le même cheminement poétologique que les autres textes et dans quelle mesure l'état amoureux est-il confronté à l'expérience frontalière de la mort ? Est-qu'il l'intègre ou la transcende ?

²⁷⁷ N'oublions pas non plus que c'est Paul Celan qui a fait connaître Mandelstam dans l'espace de la poésie allemande en proposant un choix de traductions et en faisant allusion à ce grand poète russe dans son essai *Der Meridian* (Dans : Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden, op. cit.*). Le fait que Walter Helmut Fritz lui rend à son tour, après Celan, hommage est hautement significatif puisqu'ainsi, le

II.2.2 Les poèmes d'amour

Force est de constater que le thème de l'amour est certes l'un des sujets favoris et les plus exploités du lyrisme.²⁷⁸ De plus, l'amour fait partie du canon des thèmes littéraires non seulement pour chanter un sentiment profondément humain et essentiel pour son équilibre psychologique²⁷⁹, mais aussi pour sublimer cette expérience en la rapprochant de la rencontre originelle du divin. La modernité a tendance à évincer les dieux de son existence ; cependant, l'homme reste à la recherche d'une certaine forme de transcendance. Par conséquent, il lui faut trouver un autre symbolisme de l'amour qui conserve à la fois l'aspect concret (la femme aimée) et abstrait (la quête du sublime). En suivant Martine Broda dans son analyse de la relation entre le choix du mot et l'amour, nous pouvons souligner :

Comme on le voit dans tant de grands textes, l'objet aimé est une synecdoque du monde, et le désir une métonymie sans fin.²⁸⁰

Il n'est pas étonnant alors que la thématique de l'amour soit réinvestie par la poésie contemporaine²⁸¹, même si ce thème est souvent traité sous l'angle de la relation amoureuse en échec : les textes n'exaltent plus l'amour mais pointent les difficultés de la vie à deux en opposition avec l'harmonie recherchée.²⁸²

poète réclame pour lui le droit d'inscrire sa démarche dans une même lignée. De ce fait, son œuvre veut se faire l'écho d'une conception partagée de l'altérité.

²⁷⁸ « Il est vrai que l'Amour est le thème éternel de toute poésie et qu'à l'inverse de sa pratique, immuable dès l'origine, son expression littéraire diffère et varie au cours des âges, au point de marquer la valeur du groupe social. » Ernest Raynaud, *L'expression de l'amour chez les poètes symbolistes*, Ed. du Rewidiage, Lompret, 1999, p. 24.

²⁷⁹ Comme l'explique Sophie Cadalen dans son ouvrage *L'autre et moi : mieux se connaître pour mieux s'aimer* (M. Lafon, Neuilly-sur-Seine 2001, p. 23) : « Car il est là, le paradoxe des humains que nous sommes : nous voulons les vertiges de l'amour, nous voulons être surpris et emportés par ce sentiment. Car c'est d'être aimants qui nous fait vivants. Et dans le même temps, nous voudrions border cette aventure de certitudes qui en préviendraient les aléas, qu'ils soient bons ou mauvais. »

²⁸⁰ Martine Broda, *L'amour du nom, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse, op. cit.*, p. 11.

²⁸¹ Cf. les nombreuses anthologies qui y sont consacrées; celles-ci connaissent également un certain succès auprès du grand public, et c'est même à travers des publications destinées aux lecteurs moins avertis que la poésie peut intéresser ce public plus large. A titre d'exemples citons Harald Hartung (éd.), *Jahrhundertgedächtnis. Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert* ; Horst Bingel (éd.), *Deutsche Lyrik, Gedichte seit 1945*, Dtv, München 1970; Jan Hans, Uwe Herms, Ralf Thenior (éd.), *Lyrik-Katalog Bundesrepublik, Gedichte, Biographien, Statements*. Goldmann, München 1978 ; Rudolf Helmut Reschke (éd.), *Deutsche Lyrik unseres Jahrhunderts, Eine Anthologie*. Bertelsmann-Club GmbH, Gütersloh, 1992 ; Heinz Piontek (éd.), *Deutsche Gedichte seit 1960*. Reclam, Stuttgart 1972. Et plus spécifiquement consacré au lyrisme amoureux: Rainer Brambach (éd.), *Moderne deutsche Liebesgedichte, von Stefan George bis zur Gegenwart*. Diogenes, Zürich 1980.

²⁸² Citons l'analyse de Hiltrud Gnüg : « Die gegenwärtige Lyrik jedoch beschwört nicht die Utopie geglückter freundlicher Partnerschaft, ist nicht mehr poetischer Gegenentwurf zu einer banalen,

On peut expliquer ce changement par l'évolution de la société favorisant l'individualisme et préconisant l'épanouissement de la personnalité à n'importe quel prix. Dans cette vision, le sentiment amoureux a moins sa place et se trouve écarté de la poésie. D'évidence, cette charge négative influe sur le concept de l'amour tel que les arts le transmettent depuis des siècles. En outre, la sensibilité quasi religieuse dont pouvait être chargé le sentiment amoureux souffre de la perte des valeurs, tout comme le dévouement ou l'admiration, la recherche d'un accomplissement dans une harmonie totale ou la force de l'illumination.

Dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz, la poésie amoureuse est largement présente ; chaque recueil contient au moins deux ou trois textes que l'on peut considérer comme poèmes d'amour. De plus, cette thématique est récurrente dans l'ensemble de l'œuvre : ainsi les romans et les autres textes en prose ont-ils souvent pour objet la relation amoureuse. En revanche, Walter Helmut Fritz y développe plus fréquemment l'état psychologique de ses personnages, l'échec ou la fin d'un amour que dans sa poésie qui se consacre quasi exclusivement aux apports positifs de la relation amoureuse. Néanmoins, cette constatation ne fait que confirmer notre propos : l'amour est l'une des thématiques qui sous-tendent cette œuvre et Fritz n'en exclut aucun aspect. De fait, bien que, dans les poèmes, l'amour apporte le plus souvent de la joie, du bonheur, permette de vivre, voire de survivre aux malheurs que la vie peut réserver, cette poésie tient également compte des côtés négatifs de l'expérience amoureuse ; une ambiguïté qu'il convient de souligner :

Uwe Pörksen sprach vom « leise[n] Ja » der Fritz'schen Gedichte, das « von vielen unausgesprochenen Neins umgeben » sei.²⁸³

En inscrivant dans ses poèmes d'amour les paradoxes de la vie, Walter Helmut Fritz va au-delà d'un lyrisme de l'amour qui se contente d'exalter le bonheur de l'état amoureux. Il vise un sublime qui, à partir de l'expérience amoureuse, renvoie au miracle de la vie. L'amour permet ainsi d'aiguiser la perception, de l'élargir et, en dernier lieu, d'atteindre

schlechten Wirklichkeit voller Widersprüche, Zwänge, eingeschränkter Möglichkeiten, sie stellt diese banale Wirklichkeit vielmehr aus. Ein durchgehender Zug ist in der heutigen Lyrik auszumachen: Das Liebesgedicht, das den glücklichen Moment einer Zärtlichkeit festhält, erscheint problematisch; [...]. » Hiltrud Gnüg, *Schlechte Zeiten für Liebe - Zeit für bessere Liebe?, Das Thema Partnerbeziehung in der gegenwärtigen Lyrik*. Dans: Michael Zeller, *Aufbrüche, Abschiede*. Studien zur deutschen Literatur seit 1968, Klett, Stuttgart 1979, p. 28.

²⁸³ Matthias Kußmann, *Weil ich durch dich verstehe, daß es Anwesenheit gibt*. Zu den Liebesgedichten von Walter Helmut Fritz. Nachwort zu Walter Helmut Fritz, *Die Liebesgedichte*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Mainz, Mainz 2002, p. 117.

une dimension transcendante. Matthias Kußmann résume cet objectif de la poésie amoureuse chez Fritz en insistant sur la présence du « moi » :

Hier vergegenwärtigt sich ein Ich, was ihm der andere mit seiner Anwesenheit erst ermöglicht : daß seine eigene Wahrnehmung durch das Zusammensein mit dem anderen geschärft wird und sich seine Welterfahrung erweitert, steigert – kulminierend in der vorletzten Strophe [des Gedichts *Weil du die Tage*, GG I, 57] « Weil ich durch dich verstehe,/daß es Anwesenheit gibt ». ²⁸⁴

Cette citation nous paraît très représentative de l'appréciation de la poésie amoureuse de notre poète. Pour conclure, soulignons alors qu'il s'agit d'une véritable philosophie de l'amour. Celle-ci reste à cerner et à confirmer à travers l'étude des textes.

II.2.2.1 L'amour exalté

L'idée d'un amour exalté affleure à plusieurs reprises dans l'œuvre de jeunesse de Walter Helmut Fritz. Sans doute faut-il y voir aussi une certaine exubérance du poète qui est, par sa jeunesse, particulièrement sensible à cette thématique. Cependant, les exemples les plus saisissants de cette exaltation voient le jour après 1980, ce qui montre que cet aspect continue de jouer un rôle important. D'emblée, il convient néanmoins de souligner que dans les poèmes plus tardifs, l'amour exalté ne fait plus cavalier seul, mais est accompagné d'autres thèmes qui se réfèrent à l'amour. Ceci confirme le constat de Matthias Kußmann que les textes ne se bornent aucunement à chanter la louange de la beauté, du caractère et du tempérament du partenaire, mais expriment une expérience perceptive que seule la présence de l'autre rend possible. ²⁸⁵

Il nous faut tenter de définir ici comment se manifeste cette présence essentielle du partenaire. Pour ce faire, la thématique du renouveau ou du regard intensifié nous semble particulièrement adaptée. Par le terme du regard intensifié, nous entendons la possibilité que peut ouvrir le regard de l'amour pour accroître nos facultés de perception. A première vue, ceci peut paraître paradoxal, mais comme nous le comprendrons aisément à l'aide du poème suivant, le thème de l'amour exalté doit

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 119.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 118 : « Daß es dabei nicht nur darum geht, das Wesen, die Schönheit, die Eigenheiten des anderen zu preisen, wird an verschiedenen Gedichten deutlich. »

s'accompagner d'une projection qui va au-delà de la réalité directement perceptible pour prendre toute sa signification.

Wie nie zuvor

Während du der Taube zusiehst,
die ihre Flügel klatschend
über dem Rücken zusammenschlägt,
ehe sie auffliegt
gegen die Dämmerung,
die aufhört, Dämmerung zu sein,
und zu einer schwebenden Architektur wird

sehe ich, wie schön du bist
in deiner Selbstvergessenheit
und ich verstehe wie nie zuvor
die Kostbarkeit jedes Augenblicks.
Ein Taumel, so ein Abend,
vor dem Berg von Vergangenheit,
der sich hinter uns erhebt.

(GG II, 133)

Wie nie zuvor est publié dans le recueil *Immer einfacher Immer schwieriger* (1987). Un des aspects les plus remarquables de ce poème est sa proximité avec les réflexions plus globales menées sur la nécessité d'une altérité pour conduire le lyrisme à un aboutissement. Parallèlement, les textes nous montrent les répercussions qu'a eu cette méditation poétologique pour l'œuvre.²⁸⁶

La situation présentée par le poème *Wie nie zuvor* est simple : le moi lyrique observe sa partenaire qui contemple l'envol d'une colombe. A partir de cette évocation, le moi lyrique se laisse captiver à son tour et se plonge dans la contemplation de la femme aimée.²⁸⁷ C'est ce jeu entre deux points de vue que le poème met en scène. Sa structure – bien que le texte soit formé d'une seule strophe – semble de prime abord opposer les deux perspectives :

²⁸⁶ Pensons par exemple au poème *Werkzeuge der Freiheit* (GG II, 114) qui donne le titre au recueil de poèmes de 1983, ou encore à d'autres textes tels que *Aus Wörtern* (GG II, 113), *Schrift und Gegenschrift* (GG II, 141) ou *Auch ein Satz* (GG II, 161).

²⁸⁷ Notre analyse se limite volontairement à la mise en perspective d'une femme par un homme. Etant donné que les poèmes de Walter Helmut Fritz se basent souvent sur des expériences vécues, nous optons pour le point de vue le plus habituel. De plus, les éléments métaphoriques du texte semblent tendre également vers cette interprétation. Par ailleurs, un changement éventuel de perspective n'affecte aucunement la signification profonde du poème qui dépasse largement l'observation minutieuse proposée au premier plan.

Während du der Taube zusiehst,
 [...]

 sehe ich, wie schön du bist (v. 1 et 8)

Par la conjonction « während » (« pendant que »), le poème insiste d’abord sur la simultanéité de l’action de la partenaire et de la réaction du moi lyrique. Mais l’essentiel se passe entre l’évocation des deux pôles : la colombe s’envole – mouvement que le poème souligne dans sa soudaineté en insistant sur le détail des ailes battantes qui, en se joignant, produisent un bruit retentissant²⁸⁸ – ; puis l’angle de vue se décale : le nouveau centre d’intérêt est le ciel du crépuscule. En procédant à ce changement, le texte reste dans le contexte métaphorique d’un poème d’amour : la couleur blanche de la colombe représente la pureté et l’intensité de cette amour²⁸⁹ ; le crépuscule crée l’atmosphère propice à l’éveil et à l’expression du sentiment amoureux²⁹⁰. Il convient cependant d’apprécier l’originalité du procédé qui, en partant d’éléments métaphoriques classiques, les transforme en matériaux d’une poétologie. En effet, Walter Helmut Fritz ne s’arrête pas à l’évocation du crépuscule, mais c’est ce dernier qui fait surgir une nouvelle perspective.

ehe sie auffliegt
 gegen die Dämmerung,
 die aufhört, Dämmerung zu sein,
 und zu einer schwebenden Architektur wird (v. 4-7)

Le crépuscule se transforme en une architecture suspendue dans les airs. Cette nouvelle image introduit la perspective poétologique puisqu’elle caractérise, au-delà de l’appréciation de l’espace du ciel nocturne, la structure même de la poésie, et plus particulièrement de la poésie amoureuse. Ainsi faut-il voir au premier plan la qualité suspendue, en attente et faisant transparaître le sublime de l’architecture, et non l’idée d’une construction fixe. Nous comprenons mieux alors pourquoi, dans notre poème,

²⁸⁸ « die ihre Flügel klatschend/über dem Rücken zusammenschlägt » (v. 2 et 3. C’est nous qui soulignons.).

²⁸⁹ Remarquons que le mot allemand « die Taube » peut être traduit par « la colombe » ou par « le pigeon », mais les associations poétiques sont beaucoup plus vastes et plus reconnues pour la première traduction. Rappelons également que dans le contexte biblique, la colombe représente le Saint Esprit et ainsi l’amour de Dieu. De plus, elle est signe de réconciliation et de paix dans le nouveau pacte des hommes avec Dieu après le déluge.

²⁹⁰ Pensons aux nombreuses occurrences en poésie des déclarations faites à la tombée de la nuit. L’atmosphère du crépuscule adoucit les contours et les contrastes, fait oublier d’éventuelles dissonances, la nuit naissante accueille les amants en son sein maternel et rassurant.

cette métamorphose déclenche la déclaration du moi lyrique. Cette dernière met au centre la beauté de la femme aimée qui se dévoile à cet instant même. Le poème parle de l'oubli de soi (« Selbstvergessenheit », v. 9) qui purifie la beauté et en découvre une qualité plus profonde. Les vers suivants reprennent la perspective poétologique la redoublant d'une appréciation purement amoureuse.

und ich verstehe wie nie zuvor
die Kostbarkeit jedes Augenblicks. (v. 10 et 11)

C'est chaque instant qui est précieux, et ce, non seulement dans la relation amoureuse, mais par extension, dans tous les moments et toutes les situations de la vie. Dans son essai sur les poèmes d'amour du *West-östlicher Divan* de Johann Wolfgang von Goethe, Walter Helmut Fritz souligne cette éminence de l'instant.

Er hat verstanden, daß es kein Recht auf Liebe gibt, keinen Anspruch, sondern daß sie von Augenblick zu Augenblick ein Geschenk ist. Er hat gelernt, Liebe zu empfinden und sich dessen zugleich bewußt zu sein und nimmt sein Glück erst dadurch als solches wahr.²⁹¹

Nous ne saurions discuter de la pertinence des propos poétologiques de *Wie nie zuvor* sans prendre en compte la fin du poème. En effet, elle reprend l'idée que l'oubli de soi est essentiel pour atteindre ce bonheur de l'instant. Les derniers vers insistent sur le fait que ce n'est pas seulement la partenaire qui se trouve dans cet état, mais également le moi lyrique. Soulignons que le texte emploie le mot « Taumel » (« ivresse », v. 12) pour saisir cet oubli de soi. Force est de constater que ces vers ne nomment pas le ou les sujets de l'ivresse : ils sont volontairement elliptiques pour souligner le caractère universel de cette expérience.

La structure même du poème où les deux parties s'articulent en deux temps exactement parallèles²⁹², accroît alors la lisibilité du texte. En dépassant l'opposition des perspectives – qui s'avère être d'ailleurs une première impression erronée car les deux points de vue se reflètent, s'imbriquent et s'éclairent mutuellement – plusieurs niveaux de lecture se dégagent. D'une part, nous pouvons mettre en relief l'observation intense

²⁹¹ Walter Helmut Fritz, *Liebesgedichte aus Goethes „West-östlichem Divan“*. Dans: *Abhandlungen der Klasse der Literatur*, 1980, 2, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, p. 8.

²⁹² Le poème se divise en deux unités de sens, l'une consacrée à la perspective de la femme aimée, l'autre à celle du moi lyrique. Chacune de ces unités comportent sept vers de sorte que l'axe du poème se trouve exactement au milieu.

et précise de l'être aimé, de ses réactions et des nuances de ses sentiments. Dans la deuxième partie, cette observation guide le moi lyrique pour accomplir le changement de perspective. Si nous nous arrêtons à cette première lecture de *Wie nie zuvor*, il est évident qu'elle ne dégage pas l'originalité de ce texte, passant peut-être même à côté de l'essentiel. D'autre part, il faut accentuer l'ambition poétologique de *Wie nie zuvor* qui se révèle surtout à travers les vers qui se trouvent à la fin de chaque partie (v. 6 et 7 ; v. 12-14) et qui prépare le dépassement vers une sublimation. L'exaltation devant la beauté de la femme aimée renvoie à une intensification plus globale du regard : en effet, il s'agit d'une perception qui parvient à un degré plus subtil par et à cause du sentiment amoureux, tout en mettant en relief la valeur de l'instant. Ce dernier est à la fois nourri et voilé par les expériences du passé. Et le poète l'exalte tout comme la beauté de l'aimée et son caractère²⁹³. Ainsi approche-t-il en effet l'essence de cet amour qui, à son tour et dans cette exaltation, reflète le sublime.

Sans pour autant exclure la dimension transcendante, les poèmes de la première période en revanche mettent en avant la composante amoureuse de cette thématique. Même si la sublimation par l'amour sous-tend ces textes, ils n'identifient pas directement le lien entre l'état amoureux et un bonheur plus universel. Ces poèmes ne suivent donc pas la même ambition, mais comme ils se présentent sous un ton tellement léger et agréable, marqué par l'unité de son contenu, leurs vers se gravent dans la mémoire. En guise d'exemple, étudions les deux poèmes *Dein Schritt* (GG I, 19) et *Ich will mit dir ans Meer fahren* (GG I, 22). Ces textes sont extraits d'un cycle consacré à l'amour dans le recueil *Veränderte Jahre* publié en 1963. Cette rubrique comporte treize poèmes d'amour dont plusieurs expriment l'espoir et la joie de vivre qu'apporte la relation amoureuse. D'autres insistent davantage sur la beauté de la femme aimée qui se manifeste presque exclusivement dans les gestes du quotidien : un mouvement de la main, une manière de marcher, de s'habiller, un mot prononcé au hasard d'une situation. Si nous insistons ainsi sur une approche qui prend, volontairement, pour point de départ ce qui est habituellement jugé sans grande importance, c'est bien parce que Walter Helmut Fritz trouve ici un de ses modes caractéristiques d'expression. Le fait que ce choix est manifeste si tôt dans l'œuvre de notre auteur, n'est pas sans renforcer l'idée

²⁹³ Rappelons la capacité de l'aimée à s'ébahir devant le spectacle de la nature de sorte qu'elle oublie sa propre présence. Cette qualité de l'oubli de soi est inhérente à son caractère et la rend particulièrement précieuse aux yeux de son partenaire.

que ce poète avait dès le début trouvé sa propre voix²⁹⁴. De plus, il est d'importance de souligner avec Hans-Jürgen Heise que ce ton permet de revitaliser la parole poétique à laquelle il procure une nouvelle dynamique :

Er [Fritz] nimmt das Begriffliche aus der Ordnung des Festgefügtten heraus und gelangt so zu neuen Gliederungen und revitalisierenden Umdeutungen.²⁹⁵

En effet, *Dein Schritt* et *Ich will mit dir ans Meer fahren* révèlent particulièrement cette démarche.

Dein Schritt,
leicht,
zwischen dem Morgen,
der zu läuten beginnt,
und den Schatten einiger Häuser –
ein reiner Augenblick Leben.
Der Tag wächst als helles Profil
über den Weg.

Die Luft
ist ein Frühstück. (GG I, 19)

D'emblée, évoquons les métaphores positives de ce poème : le pas de l'aimée se caractérise comme un pas léger (v. 2), le réveil du matin se manifeste par le son agréable des cloches (v. 3 et 4)²⁹⁶, les quelques maisons dont l'ombre tombe sur les rues

²⁹⁴ Rappelons les nombreux critiques qui insistent sur cette maturité de ton pour ainsi dire innée. Citons Michael Basse (Artikel zu *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1999, p. 2) : « Rückblickend wurde immer wieder bemerkt, « wie ‚fertig‘ dieser Lyriker von Anfang an war » (Wulf Segebrecht), daß es bei ihm « fast keine Entwicklung » gibt (Peter Hamm) und deshalb in seinem Werk « abrupte Brüche oder schrille Verwerfungen fehlen » (Hans-Rüdiger Schwab). » Cf. aussi Jürgen P. Wallmann, *Gang über Treibsand*. Dans : *Tagesspiegel*, 30/04/1980, p. 13 : « Dieser Schriftsteller hat nie etwas radikal revidieren oder zurücknehmen müssen; sein Werk ist von bemerkenswerter Kontinuität und Konsequenz bestimmt. » ou encore Hans-Jürgen Heise, *Immer einfacher, immer schwieriger*. Dans : *Süddeutsche Zeitung*, 18-20/04/1987, p. 100 : « Zwei grundsätzliche Merkmale scheinen mir charakteristisch zu sein für die Lyrik von Walter Helmut Fritz: Sensibilität und, von Buch zu Buch deutlicher erkennbar, Kontinuität oder, mit anderen Worten, Treue zu sich selbst [...]. »

²⁹⁵ Hans-Jürgen Heise, *Lyriker als Prosadichter*. Dans : *Die Zeit*, n° 14, 29/03/1985. Heise avait illustré cette observation par les portraits en prose du recueil *Wunschtraum Alptraum* (1981) ; par exemple *Der Mann aus China* (GG II, 36) ou *Gespräch mit Aragon* (GG II, 38). Mais nous pouvons aussi bien citer quelques portraits en vers tels *Schlafwandler* (GG II, 18), *Die Verlierer* (GG II, 28) ou *Eulenspiegel* (GG II, 55) pour n'en mentionner que quelques-uns. Mais il est aisé de trouver la même démarche déjà beaucoup plus tôt et dans d'autres types de textes.

²⁹⁶ L'expression « dem Morgen,/der zu läuten beginnt » est empreinte d'une douceur qui fait surgir une atmosphère de calme, de retraite ou de distance face aux heurts de la vie quotidienne. C'est surtout le verbe « beginnen » (« commencer ») qui, dans sa simplicité, traduit cette impression.

sont le présage d'une journée ensoleillée où les coins ombragés seront recherchés et bienvenus (v. 5); l'instant est donc « pure vie » (« ein reiner Augenblick Leben », v. 6) ; le jour se lève et se profile d'emblée comme une journée de bonheur²⁹⁷. En dernier lieu, l'air devient nourriture, avant-goût, là encore, d'un jour prometteur (« Die Luft/ist ein Frühstück », v. 9 et 10). Le poème s'ouvre, tout comme *Wie nie zuvor*, sur l'observation de la femme aimée : son pas léger que l'on imagine aisément à travers l'agencement des premiers vers, légers et souples eux-mêmes ; cette impression se crée surtout par la brièveté, un ou deux mots seulement, des vers par ailleurs elliptiques du verbe²⁹⁸. S'il est encore besoin de souligner l'ampleur du mouvement d'admiration, rappelons que le pas représente un attribut important de la féminité et attire naturellement le regard.²⁹⁹ Le sixième vers, qui fait culminer cette attirance après un tiret, nous semble très représentatif du fonctionnement de ce lyrisme amoureux. L'exaltation renvoie toujours à un sublime qui va plus loin que l'instant de bonheur évoqué par le poème. *Dein Schritt* met au centre la pureté que le regard amoureux sait retrouver. Il filtre en quelque sorte l'expérience du quotidien (la démarche de la bien-aimée) pour en extraire une essence vitale (la purification de l'instant).

Si nous admettons ce mouvement au sein du poème et a fortiori pour l'ensemble des textes qui exaltent l'amour, on ne doit pas s'étonner, par conséquent, que *Dein Schritt* transforme cette expérience amoureuse en nourriture en ses derniers vers (« Die Luft/ist ein Frühstück. », v. 9 et 10). Fournissant ainsi l'énergie essentielle pour la journée, l'amour prend un rôle nourricier qu'il convient de rapprocher à l'optimisme et à la luminosité du jour à venir évoquer aux septième et huitième vers. Par conséquent, il est permis de se demander si *Dein Schritt* ne renvoie pas déjà à la même dimension du sublime vers laquelle s'ouvre *Wie nie zuvor* par l'intensification du regard. Néanmoins, la différence entre les deux poèmes reste substantielle car ce qui se traduit d'emblée dans la structure et dans le choix des images de *Wie nie zuvor*, paraît encore vague et allusif dans *Dein Schritt*. Les blancs entre les vers restent importants; il s'agit plutôt d'une énonciation axiomatique que d'un agencement précis des idées. Nous

²⁹⁷ Walter Helmut Fritz emploie ici la métaphore de la lumière, de grande importance pour la thématique amoureuse : « Der Tag wächst als helles Profil/über den Weg. » (v. 7 et 8. C'est nous qui soulignons.).

²⁹⁸ Le premier verbe n'apparaît qu'au quatrième vers et ce seulement à cause de la relative ; la première proposition reste elliptique du verbe. Cependant, le lecteur entend sans aucun doute un « je vois » ou « je perçois » ou « j'observe » présent entre les lignes dès le premier vers, ce qui nous renvoie à une scène d'observation.

²⁹⁹ N'oublions pas non plus la connotation sexuelle du mouvement légèrement ondulant des hanches qui renvoie au psychisme de notre vie relationnelle ancré en nous depuis des millénaires. Même si cet aspect n'est pas primaire dans notre poème, son fond reste cependant perceptible.

comprenons mieux alors pourquoi les textes de la période de *Dein Schritt* n'atteignent pas un degré de densité significative aussi marquante que les poèmes plus tardifs. De prime abord, l'on serait tenté de croire qu'il s'agit d'un manque de maturité poétique ; mais soulignons le paradoxe que c'est précisément la brièveté allusive de certains de ces textes qui traduit l'expérience amoureuse en profondeur.³⁰⁰

Par ailleurs, l'exaltation amoureuse des poèmes de jeunesse est marquée par l'envie de symbiose. Les textes aspirent à ce que nous appelons un « partage poétique » : ils apostrophent directement un « tu » que le moi lyrique invite à partager une expérience qui reste toujours ancrée dans le réel. Ce qui intéresse, en fait, le poète, c'est de montrer la proximité entre ses deux êtres ou plutôt la compassion, au sens propre du terme, du moi lyrique. C'est notamment le cas du poème *Ich will mit dir ans Meer fahren* (GG I, 22) qui s'intègre dans le même cycle de poèmes d'amour que *Dein Schritt*.

Ich will mit dir ans Meer fahren
und deine Stimme hören,
die als Echo am Ufer zurückbleiben wird für lange.

Du wirst Muscheln sammeln
und dein Haar ordnen,
in dem der Wind endet.

Ich will deinen Übermut tanzen sehen
auf den Wellen
und dabei sein,
wenn du den Abend mit deinen Augen
entzündest.

Remarquons l'emploi insistant des pronoms de la deuxième personne du singulier. Chaque strophe en comporte au moins deux occurrences. Comme dans d'autres poèmes de jeunesse, la situation décrite est simple : ici, le moi lyrique projette un voyage à la mer en compagnie de sa bien-aimée. Rappelons néanmoins que le thème du voyage est fréquent dans les poèmes de Fritz et que la mer en est une destination privilégiée.³⁰¹ Le moi lyrique souhaite écouter la voix de la femme aimée dont l'écho s'accrochera à la rive ; il associe ce voyage à l'idée d'une durée et recrée l'intimité de l'écoute. Ainsi le poème s'arrête-t-il sur des gestes simples de la femme : elle ramasse des coquillages,

³⁰⁰ Les plus beaux poèmes de l'amour exalté sont notamment ceux qui apprécient cette exaltation par la métaphore de la lumière que nous allons étudier par la suite.

arrange ses cheveux. Cette simplicité semble suspendre le temps et renforce la beauté que la femme matérialise et qui se manifeste à cet instant. Il est possible d'aller plus loin en considérant les deux derniers vers de cette deuxième strophe :

und dein Haar ordnen,
in dem der Wind endet. (v. 5 et 6)

Le vent, autre force puissante de la nature, représente le renouveau, mais aussi la légèreté, l'envol dans les airs, la disparition des limites. Ici, au contraire, c'est lui qui se perd dans la chevelure. Nous imaginons aisément l'image sensuelle voire érotique des cheveux défaits, balayés par le vent. Plus fortement encore, l'érotisme allusif de ces vers renvoie au bonheur et à la joie de vivre apportés par cette relation.³⁰² La dernière strophe du poème développe cette idée.

Ich will deinen Übermut tanzen sehen
auf den Wellen
und dabei sein,
wenn du den Abend mit deinen Augen
entzündest. (v. 7-11)

Force est de constater que cette dernière strophe est la plus longue et la moins régulière : ses vers alternent les rythmes, ils comportent alternativement entre un et sept mots.³⁰³ Ceci traduit l'ébranlement heureux du moi lyrique qui se laisse, même d'un point de vue formel, entraîner par la gaieté de sa partenaire. Il n'est donc pas surprenant que les images s'emporent, que la frénésie danse sur les vagues ni que les yeux de la femme aimée enflamment le soir. C'est notamment cet instant-là que le moi lyrique souhaite partager à tout prix, il veut « être là », dit le poème (« Ich will [...] dabei sein », v. 7 et 9).

Pour conclure, soulignons que l'exaltation de l'amour, manifeste dès les premiers vers de *Ich will mit dir ans Meer fahren*, s'accroît tout au long du poème pour

³⁰¹ Nous retrouvons ici le rôle de gardien du souvenir assigné aux flots dans les poèmes de la nature.

³⁰² Ceci n'est pas sans rappeler le commentaire de Horst S. Daemmrich sur la poésie amoureuse de Karl Krolow, l'un des pères spirituels de Walter Helmut Fritz : « Der Augenblick der Liebesbegegnung scheint die Zeit zu bannen. » Horst S. Daemmrich, *Messer und Himmelsleiter. Op. cit.*, p. 60. Le moi lyrique ne vit que le présent dans *Ich will mit dir ans Meer fahren*. Le reste de son existence et même du monde s'efface devant l'exaltation qu'il éprouve face à la femme aimée. Malgré leur brièveté et leur apparente simplicité, les vers traduisent ce sentiment d'admiration qui est le signe visible du bonheur profond que procure la relation amoureuse.

³⁰³ Observons que les deux premières strophes comportent chacune trois vers dont le rythme reste assez régulier, même si nous ne pouvons guère parler d'un seul mètre pour l'ensemble. La troisième strophe se compose de cinq vers qui ne se soumettent plus à aucun schéma métrique; exubérants, ils dansent sur les vagues tout comme l'exubérance de l'aimée (cf. v. 7 et 8).

culminer dans l'idée du soir embrasé. Si nous insistons ainsi sur cette dernière image du texte, c'est bien parce qu'elle nous semble contenir la totalité de l'expérience de l'amour exalté.³⁰⁴ Sans doute faut-il voir ici la traduction poétique de ce que Daemmrich avait pu constater pour Karl Krolow : le temps s'arrête dans la rencontre amoureuse. Cette expression de la force de l'amour peut surprendre, mais rappelle aussi l'interrogation de Walter Helmut Fritz à savoir dans quelle mesure le langage poétique peut reproduire le bonheur. Sa réponse formulée en rapport avec le poème *Du wirst bleiben* de Richard Exner reste d'ailleurs moins optimiste que ses propres vers :

Selten erscheint es [das Glück] unvermischt.³⁰⁵

Néanmoins, le poème *Ich will mit dir ans Meer fahren* apporte la preuve que le bonheur peut être traduit en poésie, et ce sans l'altérer, mais peut-être au prix d'une exaltation que l'on devrait considérer comme une attitude excessive voire trop exclusive.³⁰⁶

Ainsi les poèmes amoureux de jeunesse sont-ils d'une part moins complexes et ne s'ouvrent pas autant sur une dimension transcendante. D'autre part, ils sont plus facilement accessibles et compréhensibles. Le lecteur a néanmoins l'impression de rester un peu sur sa faim étant donné que la puissance significative du texte ne semble pas s'épanouir entièrement.

Cependant, il convient de nuancer notre propos car dans le symbolisme de la lumière qui apparaît dès les poèmes de jeunesse, l'exaltation se reflète dans toute sa puissance.

II.2.2.2 Le symbolisme de la lumière

Plusieurs poèmes du recueil *Veränderte Jahre* (1963) comparent la bien-aimée à un être de lumière ou insistent sur le fait qu'elle illumine tout autour d'elle. Deux remarques s'imposent dès à présent : d'une part, le rayonnement de l'aimée renouvelle l'espoir du moi lyrique. Il reprend confiance. D'autre part, la femme concentre la

³⁰⁴ Communément, le soir marque le déclin, la lumière baisse, la nuit enveloppe tous les êtres, c'est aussi un instant de paix ; cette signification est certes présente dans ce poème, mais elle se confond avec l'idée de l'embrasement qui lui donne une nouvelle dynamique. La course folle de la vie et de la frénésie amoureuse reprend. Le commencement est éternel, la finitude, abolie.

³⁰⁵ Walter Helmut Fritz, « *Morgen schon ist hier das Schweigen* ». *Bemerkungen zu Liebesgedichten*. Dans : *Zeitwende* 43 (1972), p. 55. Cf. aussi *ibid.*, p. 5 : « Wie steht es mit dem Glück? Will es in die Worte? Versucht es sich der Darstellung zu entziehen? »

³⁰⁶ Précisons que *Ich will mit dir ans Meer fahren* est écrit d'un point de vue unique : celui du moi lyrique. Nous ne connaissons aucunement les sentiments de la femme aimée.

lumière dans un geste ou sur un détail de son corps ou de son habillement. Ainsi devient-elle un être de lumière, serein, mais aussi idolâtré et adoré, idéalisé si bien qu'elle paraît presque intouchable.

On trouve une parfaite illustration de ce symbolisme comme de sa problématique dans le bref poème *Medaille Licht* (GG I, 18). C'est pourquoi nous allons le comparer à deux autres textes qui recourent au même symbole. Enfin nous étudierons le poème *Nach grauen Wochen* (GG II, 129) qui marie une apparition très concentrée de la lumière, et de ce fait plus puissante, avec un certain humour.

Medaille Licht
gegossen
geschlagen
geprägt
geschnitten
deinem Gesicht
zu Ehren.

On ne saurait étudier ce petit poème sans apprécier sa forme dense, ramassée et la présence du symbole de la lumière dès le premier vers. En effet, c'est elle qui porte l'ensemble du texte. Remarquons cependant que la lumière apparaît ici sous la forme d'une médaille, ce qui n'est pas sans impliquer un certain nombre de significations : elle renvoie aussi bien à une décoration pour des services particulièrement honorables qu'à un objet de collection. Elle a donc à la fois la valeur d'un symbole de position sociale et celle d'une chose que l'on garde et expose, le cas échéant, dans un musée. Nous cernons mieux alors la problématique de cette « médaille de lumière » (v. 1) : elle est certes le symbole de la puissance lumineuse qui se dégage surtout du visage de la bien-aimée (cf. v. 6), mais en même temps, l'étrange impression d'un être sous vitrine s'impose à nous. La femme aimée est mise sur un piédestal : elle est impressionnante dans sa beauté, mais reste inaccessible. En même temps, l'amour qu'elle inspire ressemble davantage à un idéal qu'à la réalité.³⁰⁷ *Medaille Licht* met en relief la distance entre les amants en renforçant l'impression d'adoration par l'accumulation des participes II (v. 2-5), constituant d'ailleurs un vers chacun. Ils servent à cerner mieux encore les implications de l'image de la médaille. Ces participes décrivent différents procédés qui

³⁰⁷ Là doit être soulignée la différence entre *Medaille Licht* et les autres poèmes traitant de l'amour exalté que nous avons étudiés auparavant. Certes, la problématique affleurerait déjà à plusieurs reprises, mais jamais n'est-elle aussi présente qu'ici. De plus, remarquons que les autres poèmes intègrent l'expérience de l'amour exalté toujours dans une situation harmonieuse, ce qui permet d'atténuer l'effet de l'exaltation.

servent à fabriquer des médailles : on verse le métal liquide dans un moule, on le frappe pour lui imprégner une image spécifique. Seul le procédé de la découpe semble étonnant en ce qui concerne une médaille.

Afin de définir en quoi ces différents procédés de fabrication reflètent la relation amoureuse, remarquons d'emblée qu'ils renvoient surtout à la passivité, évoquée grammaticalement par le passif avec élision de l'auxiliaire « werden ». Cependant, il nous semble osé de mettre en rapport direct ces actions sur le métal et l'appréciation de l'être aimé. Rappelons également que la frappe d'une pièce de monnaie à l'effigie d'une personnalité est toujours à considérer comme un honneur et comme un signe de reconnaissance et de prestige.³⁰⁸

Mais ici, il s'agit d'une médaille de lumière, matière transparente et chatoyante par excellence. De prime abord, les significations impliquées semblent alors contradictoires. Néanmoins, n'oublions pas que Walter Helmut Fritz réunit fréquemment les paradoxes apparents afin de souligner leur rapport étroit. Par conséquent, le lecteur est à son tour amené à ne jamais voir qu'un seul côté des choses, et cette exigence vaut aussi pour l'amour.³⁰⁹

S'il faut souligner que même le symbolisme de la lumière peut être exploité pour montrer le côté paradoxal du monde, il est aisé, en revanche, de mettre en évidence dans le corpus qui nous intéresse ici, les occurrences qui donnent à la lumière une signification entièrement positive. En jouant en particulier sur le contraste entre le clair et l'obscur, cette matière permet de créer des images d'une force extraordinaire. Les poèmes *Schritte Lichts* (GG I, 61) et *Der Abend hat* (GG I, 63) du cycle des poèmes d'amour du recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966) en sont une illustration parfaite.

Schritte Lichts
auf dem Weg.
[...]

Ich sehe dich kommen,
dein Kleid leuchtet.

³⁰⁸ Comme le dit d'ailleurs le poème lui-même aux sixième et septième vers : « deinem Gesicht/zu Ehren » (C'est nous qui soulignons.).

³⁰⁹ Cependant, dans le corpus des poèmes d'amour de Walter Helmut Fritz, les textes qui accordent un crédit favorable à l'amour restent majoritaires. L'on serait même tenté de croire que *Medaille Licht* n'est peut-être pas un des poèmes les plus réussis de Walter Helmut Fritz étant donné les incohérences qui se dégagent de l'image centrale.

Dans ce poème, la lumière est également présente dès le premier vers. Elle s'intensifie au cours du texte: les pas de lumière du premier vers qui évoquent encore un jeu entre l'ombre et quelques tâches plus lumineuses se transforment au dernier vers (v. 8) en l'être de lumière qui est la bien-aimée. C'est la matière, la robe de la femme, qui accroche la luminosité. Cependant, ce qui intéresse le poète ici, est sans doute la transparence de l'étoffe sous l'effet de la lumière. Elle traverse la robe et en même temps le corps de la femme aimée qu'elle anime et illumine. Le regard lumineux de quelqu'un qui aime s'étend ici sur l'ensemble du corps. Par ailleurs, les deux derniers vers de ce poème sont les seuls à évoquer le couple amoureux (« Ich sehe dich kommen », v. 7 ; c'est nous qui soulignons). L'instant où le moi lyrique voit alors arriver sa bien-aimée concentre toute la luminosité qui était déjà présente par touches (cf. v. 1) auparavant. De ce fait, l'image de la robe qui accroche la lumière et qui illumine tout ce qu'elle entoure crée un effet de surprise et donne à cet instant un caractère intemporel.

Le poème *Der Abend hat* (GG I, 63) propose une variante en insistant davantage sur l'effet de la présence de l'être aimé et non sur son apparence elle-même. Le texte évoque un voyage du couple amoureux. Ils visitent une ville chargée d'histoire ; pour l'élucider il faut transpercer ses couches de mémoire (cf. v. 6-9). La lumière s'oppose alors à l'ambiance du soir que décrivent les deux premiers vers ; la présence de la bien-aimée fait oublier le poids de l'histoire devenu pesant au cours de la journée de visite.

Es kommt die Helligkeit
in deiner Gegenwart
wieder zu Wort. (v. 10-12)³¹⁰

Par conséquent, le poète suggère à la fin du poème de saisir la vie dans ses nombreuses implications. Ainsi, la luminosité qui se dégage de la présence de l'être aimé devient un gage de l'espoir.

Vielleicht
ist es doch möglich,
ein verständliches Leben. (v. 13-15)

³¹⁰ Cette luminosité qui regagne en puissance par la présence de l'être aimé s'annonce déjà dans la deuxième strophe qui associe le visage de la femme aimée et le souvenir d'un jour heureux, non perturbé : « Auf deinem Gesicht/läßt sich die Erinnerung/an einen unverletzten Tag nieder. » (v. 3-5). Il est même possible d'aller plus loin en considérant que cette luminosité nous parle à nouveau (« kommt [...] wieder zu Wort », v. 10 et 12). Ainsi a-t-elle une fonction communicative qui se transmet par l'être aimé. De plus, l'adverbe « wieder » (v. 12) indique qu'il s'agit d'un mouvement cyclique, donc d'un renouveau à l'origine duquel se trouve la bien-aimée.

Un symbolisme de la lumière assez semblable se déploie dans le poème *Mit Brief und Uhr* de Paul Celan. L'amour y est associé également au motif du voyage ; un nouvel espoir se cristallise dans une lumière que le moi lyrique apostrophe et à laquelle il demande de l'accompagner.³¹¹

Mit Wachs und Uhr

Wachs,
Ungeschriebenes zu siegeln,
das deinen Namen
erriet,
das deinen Namen
verschlüsselt.
Kommst du nun, schwimmendes Licht ?
Finger, wächsern auch sie,
durch fremde,
schmerzende Ringe gezogen.
Fortgeschmolzen die Kuppen.
Kommst du, schwimmendes Licht ?
Zeitleer die Waben der Uhr.
Bräutlich das Immentausend,
reisebereit.
Komm, schwimmendes Licht.³¹²

D'évidence, les objectifs des deux poèmes ne sont pas les mêmes. Mais si nous admettons la ressemblance dans l'utilisation du symbole de la lumière, nous pouvons transposer le commentaire de Marie-Luise Kaschnitz de *Mit Brief und Uhr* sur notre poème. En se détachant du cadre spatio-temporel, les amants découvrent de nouveaux espaces qu'ils peuvent transformer en mouvement. Par leur amour, leur relation est alors transfigurée :

Den Liebenden erschließen sich unbekante Räume, ihre Verwandlung in Ding und Bewegung, ihre Loslösung aus der Zeit machen sie fähig zu einer Gemeinschaft, welche die sinnlich-seelische Beziehung früherer Zeiten sublimiert und erhöht.³¹³

³¹¹ La lumière est ainsi personnifiée et nous pouvons y reconnaître sans aucun doute la métaphore de la bien-aimée.

³¹² Paul Celan, *Werke*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Beda Allemann, Rolf Bücher, Axel Gellhausen et Stefan Reichert, 1. Abteilung, Lyrik und Prosa (vol. 5), Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2002, p. 18.

³¹³ Marie-Luise Kaschnitz, *Liebeslyrik heute*. Dans: *Universitas 18* (1963), p. 1280.

En effet, on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre la notion de sublimation que nous avons pu dégager des autres poèmes traitant de l'amour exalté et ce symbolisme de la lumière qui insiste sur la capacité de l'être aimé d'illuminer l'instant présent et de maintenir ou de recréer l'espoir.

Deux remarques conclusives s'imposent dès à présent : le symbole de la lumière s'identifie le plus souvent à l'être aimé ou bien s'associe à une de ses qualités essentielles. De plus, chez Walter Helmut Fritz, cette lumière est toujours ancrée dans la réalité concrète, il ne s'agit donc pas seulement d'un symbolisme abstrait. Par sa qualité de pouvoir traverser et de rendre transparentes les choses, ce qui leur donne une dimension transcendante³¹⁴, la lumière permet en même temps de montrer l'autre face. Ce mouvement se fait instantanément et nous pouvons parler d'une plénitude de l'instant. C'est le moment qu'Yves Bonnefoy nomme « la présence » qui s'ancre durablement dans l'esprit et dont la lumière se fait l'un des symboles les plus puissants.³¹⁵

Il est permis de se demander si les textes de Walter Helmut Fritz sont, dans cette insistance sur l'instantané de l'expérience du bonheur amoureux, un phénomène isolé ou si d'autres poètes y accordent une valeur semblable. Au regard de poèmes comme *Une Voix*, *Le dialogue d'Angoisse et de Désir IV*, *Retrouvons-nous* ou *Tu ne me toucheras* d'Yves Bonnefoy, *Elle s'approche du miroir rond* de Philippe Jaccottet, *L'art de fugue* ou *Fons amoris* de Claude Vigée, *Regensiziliane* ou *Mirjam* de Günter Eich, *Nicht wiederholbar*, *Einiges an dir* ou *Sprachlos* de Karl Krolow, *Gemeinsam* de Hans Bender ou *Weißt du noch* de Hans-Jürgen Heise³¹⁶, un courant se dégage qui s'oppose à

³¹⁴ La comparaison de la femme aimée à la lumière n'est pas sans nous rappeler l'adoration d'une madone. Cependant, cette dévotion reste ici dans la finitude du champ terrestre.

³¹⁵ Cf. Daniel Acke, *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité est présence*. Éditions Rodopi B.V., Amsterdam 1999, p. 57 : « La présence réalise le dépassement du visible, le passage de la lumière visible à la 'lumière intérieure, lumière-son, vibration de l'âme du monde' (Yves Bonnefoy, *La journée d'Alexandre Hollan*, Le temps qu'il fait, Cognac 1995, p. 68) ». Afin d'illustrer la puissance significative de la métaphore de la lumière, citons le poème *Nach grauen Wochen* (GG II, 129) qui insiste sur la force revitalisante de l'amour : « Nach grauen Wochen/sah ich heute//als der Himmel/kurz aufriß//und der Februar/in den Hecken verschwand//wie die Schnalle/deines Gürtels//die Sonnenstrahlen/rasch einfing. » L'un des aspects les plus remarquables de ce poème réside dans l'effet de la lumière qui est réunie en faisceaux par la boucle de la ceinture (cf. v. 8). Au cinquième vers, le ciel se dégage pour un court instant. La soudaineté de ce phénomène naturel se reflète dans l'apparition du bouquet de rayons lumineux dont le mouvement est tout au moins aussi rapide (cf. v. 11). Le rythme du texte en groupements de deux vers, renforce cette rapidité. Le moi lyrique se hâte de relater son expérience exaltante : le ciel se déchire et les rayons de lumière le transpercent pour être reflétés dans une luminosité aveuglante par la boucle.

³¹⁶ Certains de ces exemples peuvent être consultés dans les annexes. Cf. Yves Bonnefoy, *Poèmes*. Du mouvement et de l'immobilité de *Douve*, *Hier régnant*, *Pierre écrite*, *Dans le leurre du seuil*. Gallimard, Paris 1982, p. 80 et p. 244 et Yves Bonnefoy, *Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, Paris 1975, p. 67-68 et p. 92 s. Cf. Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*. Gallimard, Paris 1994, p. 108. Cf. Claude Vigée, *Danser vers l'abîme*,

l'anti-poème d'amour ; ce dernier fait fureur par l'évocation de tous les côtés négatifs de la relation amoureuse telles que la déception, les agressions, la résignation, il convient d'apprécier la pertinence de ce procédé. Ici, en revanche, l'instantané est devenu une vraie valeur comme le souligne aussi Hiltrud Gnüg dans la postface de son anthologie de la poésie amoureuse contemporaine.

Dennoch, auch wenn Skepsis, Enttäuschung, Aggression, Resignation oder kühles Bilanzieren in der Liebes-Lyrik der letzten zwei Jahrzehnte häufig auszumachen sind, es gibt auch viele „Gedichte über Beziehungen“, die „nicht aussehen wie Gedichte über Schrottplätze“, Gedichte, die den glücklichen Moment erotischer Erfüllung festhalten, einen zärtlichen Augenblick, die Intensität sexueller Lust.³¹⁷

II.2.2.3 Apaisement et sécurité

Nous avons remarqué à quel point l'expérience de l'amour permet, ne serait-ce qu'un instant, d'entrevoir une certaine dimension du sublime et de percer donc, en quelque sorte, les lois éternelles du monde. Comme l'amour offre alors un nouvel espoir à l'existence par exemple, il peut également devenir lui-même le lieu apaisant et rassurant. Ainsi permet-il de faire face aux aléas de la vie en constituant « une bouée de secours » comme le formule Ulrich Eisenbeiß :

Inmitten der allgemeinen Weltmisere bleibt die Nähe des Du, das Festhalten an ihm der einzige Rettungsanker. Das Du wird in einer so ausschließlichen, totalen Weise zum Bezugs- und Orientierungspunkt für das lyrische Ich, daß es alle Mittel zur Bewältigung des irdischen Konkurrenzkampfes [...] überflüssig macht.³¹⁸

Certes, il convient de nuancer la position absolue de Eisenbeiß. L'amour est un repère d'orientation dans le monde ; cependant, il nous paraît dangereux de faire de ce « tu » le seul repère. Par contre, il est aussi évident que pour de nombreux auteurs, ceci peut être

Parole et Silence, Paris 2004, p. 69 et Claude Vigée, *La Corne du Grand Pardon*, Pierre Shegghers, Paris 1954, p. 153. Cf. Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Bd. 1 (die Gedichte). Die Maulwürfe. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1991, p. 68 et p. 87. Cf. Karl Krolow, *GesGe*, Bd. 2, p. 185 s. et *GesGe*, Bd. 4, p. 153. Karl Krolow, Uta Franck, *Sätze in die Nacht*, Gedichte, Edition Roter Stein im Karin Fischer Verlag, Aachen 1990, p. 20. Cf. Hans Bender, *Gemeinsam*. Dans : *Deutsche Lyrik, Gedichte seit 1945*, éd. Horst Bingel, Dtv, München 1970₄, p. 97. Cf. Hans-Jürgen Heise, *Gedichte und Prosagedichte, 1949-2001*, Wallstein Verlag, Kiel 2002, p. 71.

³¹⁷ Hiltrud Gnüg, *Nichts ist versprochen*, Liebesgedichte der Gegenwart (Nachwort), Reclam, Stuttgart 1989, p. 241.

³¹⁸ Ulrich Eisenbeiß, *Zeitgenössische Liebeslyrik*. Dans: Gerhard Köpf (éd.), *Neun Kapitel Lyrik*, Schöningh, München 1984, p. 95.

appliqué à une certaine période de leur œuvre dans un ensemble en constante évolution. En effet, les occurrences de ce « tu » chez Walter Helmut Fritz s'observent pour la plupart pendant la période de l'œuvre avant les années 1970, une période que l'on peut considérer comme l'œuvre de jeunesse.³¹⁹ Dans ces poèmes, l'être aimé incarne au plus haut point le repère du moi lyrique en s'associant à l'apaisement et à un sentiment de sécurité. Par conséquent, il s'agit là des occurrences les plus pures. Les poèmes plus tardifs mettent en scène le même contenu, mais d'une manière plus retenue. Cependant, cette différence est d'importance puisqu'elle montre une fois de plus les grandes tendances d'évolution dans l'œuvre de Fritz.

L'image la plus forte de la thématique de l'apaisement et de la sécurité par l'amour se traduit excellemment par la comparaison de l'être aimé à une maison. Le moi lyrique habite cette relation, elle lui procure protection, repos et calme. Pour le poète, cette « habitation » s'avère être encore plus déterminante car elle lui donne un lieu où son inspiration suit son libre cours, un espace spirituel permettant une ouverture vers l'étendue. De prime abord, cette constatation peut paraître paradoxale, mais les poèmes illustrent parfaitement ce en quoi consiste cette unité à la fois harmonieuse et libre.³²⁰

Du bist das Haus,
in dem ich wohne.

Du bist die Stadt,
in der ich mich aufhalte.

Du bist das Land,
durch das ich gehe.

Ein Haus, eine Stadt, ein Land. (GG I, 18)

Ce texte du cycle des poèmes d'amour qui ouvre le recueil *Veränderte Jahre* (1963), identifie le « tu » à trois reprises – le parallélisme semble d'ailleurs presque trop simple – à une maison, à la ville et au pays. Ce qui intéresse, en fait, le poète, c'est d'ouvrir progressivement l'espace : la maison pour y habiter, la ville pour y séjourner, le pays

³¹⁹ Sachant que ce n'est néanmoins pas un jeune poète qui écrit – Walter Helmut Fritz a plus de trente ans à cette époque.

³²⁰ Cf. aussi la fin du poème *Anabasis* de Paul Celan : « Sichtbares, Hörbares, das/frei-/werdende Zeltwort:/Mitsammen. » Paul Celan, *Die Niemandsrose*. Dans : Paul Celan, *Werke*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Beda Allemann, Rolf Bücher, Axel Gellhausen et Stefan Reichert, Abteilung 1 : Lyrik und Prosa (vol. 6.1), Suhrkamp, Frankfurt/Main 2001, p. 59. Pour aller plus loin, rappelons le poème *In lieblicher Bläue* de Friedrich Hölderlin où nous trouvons les vers : « Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet/der Mensch. » Dans son essai « ... *dichterisch wohnet der Mensch* » (dans : Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung : veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze, hrsg.

pour le traverser. Cette relation procure donc à la fois la sécurité d'un lieu restreint et saisissable dans toute son étendue et la possibilité de dépasser ce cadre.³²¹

Le poète propose une variante à cette habitation du moi lyrique dans la relation amoureuse dans deux autres poèmes qui appartiennent également à sa période de jeunesse. D'une part, il s'agit de *Ich finde dich wieder* (GG I, 21, VI) du recueil *Veränderte Jahre* (1963), d'autre part, du poème *Windungen der Dunkelheit* (GG I, 56, I).

Dans *Ich finde dich wieder*, le moi lyrique tente de conjurer l'effet du temps et de miser sur l'avenir en construisant une sorte de rempart spirituel. La partenaire est appelée à partager cette existence.

Wir wollen uns ein Haus
in die Ankunft des Tages bauen,
in dem der Schrecken der Jahre
zu einem Flüstern gerinnt. (GG I, 21, VII, v. 5-8)

A nouveau, la force dynamique émane de l'homme aimant : c'est lui qui conçoit un projet d'avenir pour parer aux peurs existentielles qui le hantent. De ce fait, l'homme semble écarter sa partenaire des décisions à prendre ce qui pose la question de l'image de la femme dans les poèmes de Fritz de cette période. En effet, si l'homme aimant se projette dans ce geste généreux et protecteur, c'est pour accentuer le partage d'un « nous ». Il agit à travers la parole poétique pour faire advenir une fusion. Par ailleurs, ceci rejoint l'enthousiasme qui porte nombre de poèmes d'amour – enthousiasme qui

von Friedrich Wilhelm von Herrmann. Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 2000), Martin Heidegger explique, à partir de ces vers, les conséquences du concept « habiter en poète ».

³²¹ On ne doit pas s'étonner, par conséquent, de voir se transformer les articles définis des vers un, trois et cinq en articles indéfinis au vers final : « Ein Haus, eine Stadt, ein Land » (v. 6). Deux procédés mettent en relief ce vers : d'une part, il constitue à lui seul la dernière strophe du poème, d'autre part, il rassemble et rapproche les trois termes maison, ville et pays. En suggérant ainsi une sorte de relation originelle entre ces mots, Walter Helmut Fritz unifie les trois lieux, en reprenant d'une autre manière le parallélisme des trois premières strophes ; il n'en reste qu'un seul lieu : le « tu » apostrophé dans l'être aimé.

Par ailleurs, il s'agit d'un rôle traditionnellement attribué à la femme aimée comme le montre ce texte du Sanskrit : « Bien que j'aie conquis la Terre entière,/A mes yeux, il n'y a qu'une seule ville./Dans cette ville, il n'y a qu'une seule maison ;/Et dans cette maison, une seule chambre ;/Et dans cette chambre, un lit./Et une femme y dort./Joie éclatante et joyau de tout mon royaume. » (Cité d'après Jane Lahr/Lena Tabori, *L'amour dans l'art et la littérature*, Philippsen, 1985, p. 155.) Dans ce texte, nous retrouvons trois lieux et même si le mouvement textuel suit le chemin inverse du poème de Walter Helmut Fritz, les implications restent très proches : l'être aimé représente le seul pôle de la vie où le moi lyrique trouve joie et paix. C'est la fonction d'apaisement que nous avons pu déceler dans *Du bist das Haus*.

Rappelons également l'évocation de la même idée par les termes de la maison, du nid et de la coquille dans les écrits de Gaston Bachelard sur l'interprétation de l'imaginaire (par exemple dans Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*. Essai sur les images de l'intimité, José Corti, Paris 1948, notamment p. 18 ss. et p. 95 ss.).

exalte la bien-aimée et se transforme parfois même en adoration d'un être idéalisé.³²² Par conséquent, la femme est un être assez effacé dans les textes de cette première période, la perspective des poèmes d'amour reste toujours celle de l'homme qui certes, chante la louange de sa bien-aimée³²³, mais semble ignorer le point de vue et les éventuels sentiments de sa partenaire.

Néanmoins, il convient de souligner que l'évolution de l'œuvre nuance bientôt ce propos. Le poème *Windungen der Dunkelheit* (GG I, 56), écrit au cours des trois ans qui suivent la parution de *Veränderte Jahre* (1963), laisse entrevoir la position de la femme aimée.³²⁴ Le texte montre le couple amoureux de nouveau lors d'un voyage, ce qui nous incite à établir un rapprochement entre ce poème et les autres textes de Fritz qui évoquent un cadre similaire ; de même, la nouvelle signification que Paul Celan avait donnée au voyage des amants doit rester présente à l'esprit.³²⁵ Dans *Windungen der Dunkelheit*, le poète attire notre attention sur quelques détails significatifs. Ainsi, la deuxième strophe assigne au poignet de la femme la même chaleur qu'au soir, désignée à la surprise du lecteur comme « exubérante » (« übermütig », v. 4). Cette association de la partenaire à des valeurs positives et joyeuses prépare la prochaine strophe qui se démarque par l'originalité de l'image : le rire de la femme aimée en ouvrant une fenêtre rend le monde habitable. Par conséquent, le poète confère à l'expression naturelle et simple de la joie de vivre et du bonheur instantané pour ainsi dire une portée existentielle. A elle seule, la partenaire est capable de transformer le monde dans sa globalité en terre d'accueil. A nouveau c'est la femme qui rend la terre habitable pour l'homme ce qui fait d'elle un être indispensable. Ceci n'est pas sans impliquer le risque

³²² Il convient d'apprécier le risque d'une telle démarche. En effet, il correspond bien souvent au sentiment amoureux naissant ; dans la durée, cet élan initial se modifie soit en s'estompant pour mener à la rupture soit en s'approfondissant, ce qui permettra à la relation de perdurer. Citons pour illustrer cette évolution inévitable du sentiment amoureux quelques phrases de Catherine Bensaid : « A l'image du yin et du yang, vous formez avec lui les deux parties complémentaires d'un tout unique et indissociable, et vous êtes vite persuadé de ne plus pouvoir exister sans lui . Il fait désormais partie intégrante de votre vie, mettant en évidence, par sa présence, ce manque dont vous saviez l'importance même s'il vous était impossible de le définir, ce manque dont vous prenez conscience au moment où vous n'avez plus à en souffrir. » Catherine Bensaid, *Histoires d'amours, histoire d'aimer*. De l'amour rêvé au bonheur partagé, Robert Laffont, Paris, 1996, p. 34. L'auteur souligne que l'enjeu de l'amour est bien de définir sa place au sein de la relation. Ceci est soumis à une prise de conscience qui se fait petit à petit. Dans la mesure où cette dernière se produit, les amants – et donc aussi le moi lyrique de Walter Helmut Fritz qui correspond certes au moins en partie à l'auteur lui-même – traversent différents stades de leur attachement et de l'appréciation de l'autre.

³²³ Tantôt l'auteur accentue un trait de caractère de l'autre qui le fascine, tantôt loue la beauté de sa partenaire tantôt insiste sur le havre de paix et de calme que la femme incarne pour lui.

³²⁴ Cette percée des éléments féminins s'accroît par la suite, et ce surtout par le biais de portraits de femmes. En accentuant le laconisme, le point de vue devient plus neutre.

³²⁵ Rappelons que dans *Mit Brief und Uhr*, les amants transfigurent leur relation en se libérant du carcan du temps et de l'espace.

d'un renversement des idées traduites dans les premières poèmes : d'un être idolâtré, mais quasiment ignoré dans ses qualités profondes, la femme évolue vers une toute puissance qui paraît aussi dangereuse.³²⁶ Dans le poème *Windungen der Dunkelheit* cette recherche est nuancée par celle de la pureté de l'instant que le moi lyrique souhaiterait interminable, comme suspendu³²⁷.

L'appréciation de la relation tend alors à une approche plus harmonieuse de l'amour. Du lieu de sécurité auquel elle s'associe dans les poèmes de jeunesse, elle évolue vers une omniprésence : petit à petit, le sentiment amoureux constitue en effet le garant de l'unité des êtres entre eux ainsi que celle des êtres et du monde qui les entoure. L'amour crée une autre forme d'harmonie et fait découvrir et apprécier le bonheur. On trouve une parfaite illustration de l'aboutissement de cette recherche dans le poème *Weil du die Tage*³²⁸.

Weil du die Tage
zu Schiffen machst,
die ihre Richtung kennen.

Weil dein Körper
lachen kann.

Weil dein Schweigen
Stufen hat.

Weil ein Jahr
die Form deines Gesichts annimmt.

³²⁶ Il est clair que c'est aussi la matrice maternelle qui constitue un arrière-plan fort de cette puissance. De même nous pouvons à nouveau citer Sophie Cadalen pour qui cette recherche des pôles extrêmes est inhérente au fonctionnement de la relation amoureuse : « La complexité de l'humain se révèle en ce tiraillement, en cette opposition entre mouvement et passivité, entre vie et mort : l'humain veut aimer, toujours, il veut rencontrer, être surpris. Dans le même temps il veut trouver, il veut être dispensé de tout 'effort'. Il veut une place sûre, une place où son désir se tiendra tranquille, où l'imprévu est impossible. » Sophie Cadalen, *L'autre et moi, op. cit.*, p. 288 et 289.

³²⁷ La fin du voyage paraît alors comme une menace : « In der Ferne/zeigt sich die Stadt/ - plötzliche Rivalität - /wie die Kette, die du trägst. » (v. 10-13).

³²⁸ Il n'est pas étonnant alors que ce poème ait sollicité de nombreux commentaires. Nous rappelons seulement le plus récent de Matthias Kußmann dans sa préface à l'anthologie des poèmes d'amour de Walter Helmut Fritz : « Das lyrische Ich formuliert immer wieder seine unterschiedlichen Wahrnehmungen der Geliebten. Es spricht über ihre Worte, ihren Körper, ihre Schönheit, begeistert, staunend, zärtlich, sehnd. Daß es dabei aber nicht nur darum geht, das Wesen, die Schönheit, die Eigenheiten des anderen zu preisen, wird an verschiedenen Gedichten deutlich. Besonders sinnfällig in "Weil du die Tage" (25) mit seinen (von Fritz häufig verwendeten) äußerlich schlichten, aber Erfahrung konzentrierenden Verspaaren. Hier vergegenwärtigt sich ein Ich, was ihm der andere mit seiner Anwesenheit erst ermöglicht : daß seine eigene Wahrnehmung durch das Zusammensein mit dem anderen geschärft wird und sich seine Welterfahrung erweitert, steigert – kulminierend in der vorletzten Strophe "Weil ich durch dich verstehe,/daß es Anwesenheit gibt. » Matthias Kußmann, Nachwort, "Weil ich durch dich verstehe, daß es Anwesenheit gibt", Zu den Liebesgedichten von Walter Helmut Fritz, p. 118 s..

Weil ich durch dich verstehe,
daß es Anwesenheit gibt,

liebe ich dich.

(GG I, 57)

La forme de ce poème est – comme souvent chez Walter Helmut Fritz – simple et immédiatement transparente pour le lecteur. Cinq subordonnées de cause sont mises en parallèle en formant chaque fois des couples de vers. Seule la première strophe s'étend sur trois vers. L'ensemble est suivi d'une déclaration d'amour ; les mots sont simples, directs, sans détour. La qualité essentielle de cet amour étant sa présence, il se passe de l'évocation poétique. Il se contente d'exposer les causes de cet amour ; ce sont elles, en effet, qui circonscrivent la notion spécifique ici présentée.

Les trois premiers vers renvoient au symbolisme de l'eau en évoquant les bateaux (cf. v. 1). Ceux-ci connaissent leur destination, leur chemin est tracé d'avance, ce qui accentue leur ancrage dans la réalité. L'eau, avec les embarcations qu'elle transporte, représente souvent chez Fritz l'importance de la mémoire et du souvenir. Ici, celle-ci semble être, en quelque sorte, retournée, extériorisée puisque l'eau emporte les jours, donc l'instant présent, vers d'autres rives. Ces premiers vers traduisent une projection dans l'avenir à laquelle l'amour est identifié.

Les deux strophes suivantes ont une structure parfaitement parallèle; cela laisse supposer une proximité thématique encore plus grande. Les vers quatre et cinq insistent sur la joie de vivre qui s'exprime dans un rire qui traverse l'ensemble du corps, tandis que les vers six et sept traitent du silence qui se décline en plusieurs degrés. De prime abord, tout oppose ces deux strophes.³²⁹ Ces strophes représentent, en effet, les deux expressions extrêmes de l'amour : le côté physique et charnel et l'intimité partagée qui permet d'être en harmonie l'un avec l'autre sans dire mot, de jouir ensemble du silence, de la communion qui peut se passer de la parole.³³⁰

³²⁹ Cette opposition est même présente dans les structures phonétiques : les mots « Körper » (v. 4), « lachen », « kann » (v. 5) réunissent des consonnes plutôt courtes et sourdes (en particulier, l'occlusive *k* qui apparaît deux fois, une fois même jonchée de la labiale sourde *p*) ainsi que la plus ouverte et claire des voyelles sombre, le *a* court. En revanche, les termes constitutifs de la troisième strophe – « Schweigen » (v. 6), « Stufen », « hat » (v. 7) sont portés par la voyelle sombre, palatale et longue *u*, par la diphtongue *ei* ainsi que par une série de consonnes chuintantes (« Schweigen », « Stufen »). Par conséquent, les vers quatre et cinq expriment un état tout extérieur, les vers six et sept un état tout intérieur.

³³⁰ Il nous semble important d'insister sur l'image particulière qui se crée à partir de l'emploi du mot « Stufen » (v. 7). Il renvoie à une idée entièrement positive du silence. Il peut se décliner en différentes profondeurs, identiques à des degrés d'apaisement qui vont en s'intensifiant. Ainsi, ce silence s'apparente à une méditation qui fait entrevoir l'unité qui peut se créer au sein d'un couple amoureux.

Dans un premier temps, les deux vers suivants paraissent énigmatiques. Si nous admettons cependant que la structure en parallélismes reflète une opposition interne et est constitutive de ce texte, une mise en relation avec la première strophe s'impose. Ainsi l'image de l'année qui prend la forme du visage de la bien-aimée (« Weil ein Jahr/die Form deines Gesichts annimmt. », v. 8 et 9) renvoie-t-elle à l'idée du souvenir ravivé par l'amour apportant une force constructive nouvelle ; d'où l'allusion à l'avenir que nous avons soulignée pour la première strophe. Néanmoins, il ne faudrait pas négliger l'importance du changement qui s'opère entre les premiers trois vers et le quatrième groupement de vers. En effet, nous assistons ici à un mouvement de concentration : le vécu de toute une année peut se lire sur le visage de la bien-aimée. Même si l'on peut s'étonner de l'image choisie par le poète, elle traduit précisément l'intimité et l'harmonie qui règnent entre les deux partenaires. C'est ainsi qu'ils sont capables de repérer à travers les signes les plus menus un ensemble d'expériences. En insistant sur la présence particulière qui est palpable à travers l'être aimé, les deux vers suivants confirment d'ailleurs cette hypothèse. Notons cependant que le poème va encore plus loin car cette présence se manifeste également dans les rapports avec les autres. Nous assistons donc à une transformation de l'amour au sein d'un couple en un amour altruiste. C'est l'éros qui devient agapè.³³¹

Dans le poème *Weil du die Tage*, la structure des cadres enchevêtrés³³² mène finalement à une déclaration d'amour : sans détour, le plus simplement du monde, le moi lyrique dit cet amour, si précieux et essentiel à ses yeux. Remarquons par ailleurs, que c'est le seul poème de Walter Helmut Fritz où le moi lyrique déclare si directement aimer quelqu'un. Ce dernier vers ressemble à la fois à un résumé de ce qui précède ainsi qu'à une signature. De plus, ce rôle particulier est souligné par la position finale et par la structure de ce vers. En effet, il complète la série des subordonnées introduites par « weil » des premières cinq strophes par la phrase déclarative autonome dont dépend cette série. Ce vers constitue donc le socle sur lequel le poème est bâti. Cet amour

³³¹ Michel Larroque, *Esquisse d'une psychophilosophie de l'amour*. L'Harmattan, Paris 1998, notamment p. 14 s. : « Nygren oppose à la notion grecque de l'éros l'idée d'agapè qui est un concept chrétien. L'agapè n'est pas un amour qui monte de l'homme vers Dieu, comme l'éros, mais un amour qui descend de Dieu vers l'homme. A l'inverse de l'éros, cet amour n'est pas motivé par la valeur de son objet. [...] L'agapè de l'homme, dans cette perspective, n'est qu'une imitation de l'agapè divine. Le croyant s'efforce d'agir envers son prochain comme Dieu à l'égard des hommes. » Cf. aussi Frédérique Malaval, *Les figures d'Eros et de Thanatos*. L'Harmattan, Paris 2003, p. 105 ss.

³³² Rappelons que les vers quatre/cinq et six/sept forment le noyau de cette structure en présentant une forte opposition. Les vers qui les entourent se complètent plus qu'ils ne s'opposent (renvoi au souvenir) et les derniers vers reprennent, sous forme d'un bilan, le constat des strophes précédentes pour aboutir à la déclaration d'amour au dernier vers.

renvoie au fondement de toute relation, aussi bien amoureuse que sociale. Une fois de plus, les structures formelles reflètent le contenu du poème.

Cependant, nous n'insisterons jamais assez sur la façon très directe de *Weil du die Tage* de dire l'amour. Elle contraste nettement avec la plupart des autres poèmes d'amour de Walter Helmut Fritz. Si le nombre de poèmes d'amour se réduit au fil des années³³³, nous comprenons mieux pourquoi la plupart des textes qui décrivent la relation amoureuse comme source d'harmonie et de paix intérieure et insistent sur sa valeur globale, sont écrits durant la période comprise entre 1956 et 1966, que nous pouvons désigner comme l'œuvre de jeunesse de Fritz.³³⁴

Deux poèmes plus tardifs montrent en effet une approche plus laconique : ils se contentent d'énumérer les qualités et attitudes de l'être aimé. Le premier se trouve dans le recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983), le deuxième a été écrit à une époque antérieure, entre 1958 et 1962, et paraît dans le recueil *Veränderte Jahre* (1963). Malgré des intentions légèrement différentes, ces textes montrent l'un des moyens qui permettent à Walter Helmut Fritz d'exprimer la visée globale de sa conception de l'amour. Le poème *Freundin der Blumen* (GG II, 82) cherche alors à prouver la relation de cause à effet entre l'être et les activités de la femme aimée et l'impression d'une journée remplie de vie.

Freundin der Blumen,
der Kräuter, der Artischocken
[...]

der Paprika, rot und grün –
um sichtbar zu werden,
sucht sich der Tag

³³³ C'est au moins le cas au regard de ses derniers recueils, notamment de *Zugelassen im Leben* (1999) qui est le dernier recueil qui rassemble seulement des textes en vers et ne compte qu'un seul poème d'amour (*Die grünen Schuhe*, ZiL, 30) ainsi que d'*Offenes Fenster* (1997) et de *Was einmal im Geist gelebt hat* (1999). Ces deux derniers proposent exclusivement des poèmes en prose, forme qui se prête de toute façon moins à l'expression du sentiment amoureux.

³³⁴ Un seul poème semble y faire exception, même si sa perspective est celle du passé, donc de la rétrospective qui évoque, certes, un instant de présence, mais ne peut que le rappeler sans le revivre véritablement. Il s'agit du dernier poème de la rubrique *Schon ein gleichgültiger Blick sei ein Totschlag* du recueil *Pulsschlag* (1996). Les textes qui y sont regroupés se consacrent à une nouvelle lecture du personnage mythique d'Aphrodite : « Wenn sie den neuen Tag/mit Zärtlichkeit//Kaffee, einer Schale mit Früchten/in Gang brachte//die Traum-Herde erwähnte//die sie seit Jahren begleite//oder ins Antlitz der Nacht sah/und ihr schwarzes Haar löste//ihre Zehen/sich zu strecken begannen//spürte ich, daß die Welt/immer von neuem//wieder die Welt war,/schwingende Wiederkehr. » C'est avant tout le dernier vers qui souligne l'harmonie de cette relation amoureuse. Néanmoins, ce poème ne s'adresse plus directement à la femme aimée, il en esquisse plutôt un portrait après coup. En outre, l'emploi de la troisième personne ne fait que ressortir avec plus de subtilité l'enjeu de cet amour ; ce dernier se situe entre distance et passion et se mêle d'une sensibilité toute en tendresse.

fließt in dir, wenn du
aufstehst, die Katze fütterst,
der Nachbarin zuwinkst
oder eine Ratatouille vorbereitest. (GG II, 82)

Dans ce poème, l'omniprésence de l'amour se rencontre d'abord dans la vie quotidienne. C'est dans l'insignifiance des gestes de tous les jours que la qualité de la présence de la femme aimée se manifeste. On ne doit pas s'étonner de voir ici surgir un certain nombre d'allusions aux plaisirs gustatifs: d'une part, avec le café et les fruits (*Wenn sie den neuen Tag*, GG I, 24, v. 3), d'autre part, avec les artichauts et les ingrédients de la ratatouille (*Freundin der Blumen*, v. 2, 5, 6 et 12). Soulignons d'ailleurs la dimension française dans le quotidien à laquelle ce texte fait allusion qui est sans doute à mettre en relation avec l'atmosphère ensoleillée du Sud tant chantée dans des poèmes évoquant des voyages heureux. En même temps, les différentes couleurs des légumes traduisent le plaisir des yeux qui précède le plaisir gustatif.³³⁵ En revanche, le poème de *Veränderte Jahre* est marqué par une retenue beaucoup plus importante. La femme aimée se caractérise d'abord par sa faculté de promouvoir le bonheur.

Dieses Leben, das mir begegnet,
bist du,
eine Mandarine schälend,
[...]
Du sprichst und heiterst die Mühe auf,
die blank in uns lebt.
[...]
Dieses Leben, das mir begegnet,
bist du,
eine Mandarine schälend von der Farbe
des leuchtenden Zifferblatts der Turmuhr
am Abend. (GG I, 24)

Par conséquent, l'insistance avec laquelle les premiers poèmes cherchent à traduire une atmosphère où règnent l'harmonie et l'unité au sein du couple amoureux semble être un dénominateur commun des textes de la période de jeunesse de notre poète.

Néanmoins, dans le contexte de l'évolution de la poésie amoureuse en l'Allemagne de l'après 1945, deux remarques s'imposent. D'une part, le lyrisme tend à voir en l'amour

³³⁵ Néanmoins, ceci n'est pas sans évoquer également la sensualité charnelle, encore plus présente d'ailleurs dans *Schon ein gleichgültiger Blick sei ein Totschlag XIII* (GG II, 255). Cf. l'évocation des cheveux (v. 8) ainsi que des orteils qui se détendent (v. 9s.).

une valeur absolue qui pourrait aider à faire oublier la période de la guerre ; d'autre part, ce même amour est remis en cause, comme d'ailleurs les rôles au sein du couple.³³⁶

Même si l'intimité connaît plusieurs évolutions au sein de l'œuvre de Walter Helmut Fritz, il faut souligner son omniprésence : elle régit le quotidien des amants, chaque geste peut la faire resurgir. A chaque instant, elle peut rappeler l'intensité de l'amour et sa portée vitale.³³⁷

Outre cette forme proche de l'*unio mystica*, c'est également l'union sexuelle qui laisse transparaître cette harmonie. Cependant, les mots ne se font jamais crus ; ils gardent toujours une certaine distance pour mettre en avant le bonheur et l'épanouissement dans la relation d'amour.

L'exemple du poème *Regloser Augenblick* du recueil *Aus der Nähe* (1972) permet d'observer aisément le statut spécifique dont jouissent les mots dans la construction de ce bonheur. Ainsi convient-il d'assigner à ce texte une position intermédiaire : il se situe, en effet, entre les textes qui montrent l'*unio mystica* entre les amants et ceux qui évoquent des rapports plus intimes.

Regloser Augenblick,
bevor der Tag anfängt.

[...]

Wir sagen uns,
was wir heute tun werden.

Die Verluste,
selbst die hilfreichen,
haben noch ein wenig Geduld. (GG I, 151; v. 1-2 et 9-13)

Le poème évoque une situation au petit matin, le moment entre le réveil et le lever. Il insiste sur le calme, la journée commence comme en suspens. C'est le moment où les amants, après la nuit partagée, se retrouvent et se préparent à partir chacun de son côté pendant la journée. Cette approche se traduit dans leur conversation matinale. Par les

³³⁶ Dans son article consacré à la poésie amoureuse, Ulrich Eisenbeiß confirme parfaitement ce constat : « Die Liebe fungiert – wie schon einmal im Bürgerlichen Realismus, zum Beispiel in den Liebesgedichten Theodor Storms – als Ersatzreligion, als „Stecken und Stab“ (Vgl. Psalm 23,4 [...]). » Ulrich Eisenbeiß, *Zeitgenössische Liebeslyrik*. Dans: Knöpf, *Neun Kapitel Lyrik, op. cit.*, p. 95.

³³⁷ Au regard du *Liebesgedicht VII*, nous pouvons aller plus loin. Ainsi, l'omniprésence de l'amour se traduit même dans les mots. Ceux-ci deviennent des compagnons comme la bien-aimée : « Grüßend kommen mir/deine Worte entgegen./Ich erkenne sie wieder/an der Gestalt,/die dein Mund ihnen/gegeben hat. » (GG I, 61, v. 4-9). Il nous paraît évident que ce poème du recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966) établit une relation forte entre le souvenir – ici, il s'agit d'un voyage heureux – et le présent auquel il confère une énergie nouvelle.

mots échangés (cf. v. 9), ils se remettent, en quelque sorte, en contact l'un avec l'autre, mais en même temps, ils esquissent l'avenir qui leur fera prendre des chemins différents. Même si la séparation ne durera qu'un temps, nous percevons une légère résignation en lisant les derniers vers du poème. Il est question de pertes, de déceptions.³³⁸

Il est permis de se demander pourquoi le poème souligne autant ce partage de la vie quotidienne. De nombreux autres textes de Walter Helmut Fritz confirment son intérêt prononcé pour le quotidien³³⁹; et dans d'autres poèmes d'amour, nous avons pu mettre au jour, à plusieurs reprises, des situations de la vie quotidienne qui constituaient le point de départ de l'énoncé poétique. Aussi pouvons-nous conclure que la recherche de la mise en valeur du quotidien dans les textes de Walter Helmut Fritz est fondamentale. En effet, le moi de *Regloser Augenblick* s'éloigne peu du moi de l'auteur. Il ne s'agit donc aucunement d'un personnage fictif possédant des qualités exceptionnelles et se donnant ainsi un rôle de guide ou de prophète. Le moi du poème s'apparente justement à une personne parfaitement ordinaire, ce qui lui donne davantage d'authenticité. Du fait, *Regloser Augenblick* lie étroitement l'auteur et le lecteur : l'un peut se reconnaître en l'autre.³⁴⁰

A contre-courant de certains autres poètes, Fritz croit à la force de la relation amoureuse pour maîtriser le quotidien. L'un des aspects les plus remarquables de ces

³³⁸ Elles aussi sont encore en suspens en cette heure matinale (cf. v. 11-13). Ces vers s'avèrent être les plus parlants et significatifs du poème. En partant de la situation matinale, signe d'un nouveau départ, du renouveau devenu palpable, *Regloser Augenblick* souligne l'importance de la relation amoureuse pour contrer la négativité inhérente à la vie. Rappelons également l'exploitation forte de l'atmosphère matinale dans bon nombre de poèmes. Contrairement au crépuscule, le matin traduit à plusieurs reprises le réveil de la nature et de l'homme pour se projeter dans l'avenir. Le passé peut certes être présent mais sans regrets. Le regard est inmanquablement tourné vers l'avant et aspire au renouveau. Par ailleurs, c'est le fait de se dire le quotidien (cf. v. 9-10) qui traduit ici l'intimité la plus intense.

³³⁹ Nous ne pouvons que citer quelques exemples : *Dein Schritt* (GG I, 19), *Heute Abend* (GG I, 45), *Was ich kenne* (GG I, 83), *Du, unter der Dusche* (GG I, 150), *In Karlsruhe* (GG I, 154), *Bei der Rückkehr in die Wohnung* (GG I, 186), *Die alte Frau* (GG I, 191), *Täglicher Anfang* (GG I, 244), *Geprellt* (GG I, 278).

³⁴⁰ Walter Helmut Fritz s'inscrit alors dans un mouvement communicatif que Jürgen Theobaldy avait constaté pour la poésie lyrique après 1965 : « Die Brücke zwischen Autor und Leser soll nicht nur durch die Alltagsthematik geschlagen werden, sondern auch durch das in den zeitgenössischen lyrischen Texten hervortretende (emprische) Ich des Autors, das seine persönlichen Erfahrungen mit der Wirklichkeit vermittelt. [...] Wichtig ist nach Theobaldy für die Autor-Leser-Kommunikation, daß das Ich der lyrischen Texte keine mit magischen oder mit seherischen Kräften begabte Ausnahmeexistenz ist. » Jürgen Theobaldy/Gustav Zürcher, *Veränderung der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte nach 1965*, cité d'après Ulrich Eisenbeiß, *Zeitgenössische Liebeslyrik*, dans: Gerhard Köpf, *Neun Kapitel Lyrik, op. cit.*, p. 88.

poèmes d'amour réside alors dans le fait que le poète et la personne de l'auteur ne font qu'un.³⁴¹

Toutefois, il s'avère délicat de transposer les sentiments amoureux et surtout la situation d'intimité tels quels à l'intérieur d'un texte sans les dénaturer et sans s'exposer à un jugement facilement hâtif. Si l'on suit Geno Hartlaub, les nouveaux poèmes d'amour peuvent néanmoins être considérés comme des messages clandestins ou des bouteilles jetées à la mer.³⁴² Mais dans la relation amoureuse réussie, si souvent présente dans les textes de Walter Helmut Fritz, il n'y a pas besoin d'une approche aussi détournée entre les amants : ils peuvent se passer des mots. Le poème fait plutôt revivre l'émotion au lieu de l'explicitement. Il est d'importance de souligner un apparent paradoxe : certes, le message fonctionnant sur un mode qui préfère l'allusion à l'indication exprimée reste toujours un peu moins explicite à l'égard du lecteur. Mais en la nommant explicitement, le poète aboutirait à un résultat moins convaincant, car ne laissant pas de place à l'imaginaire du lecteur. Ce dernier doit impérativement être appelé puisque le but de cette poésie amoureuse est de convaincre le lecteur du rôle positif et essentiel de l'amour pour une vie harmonieuse, équilibrée et heureuse. Au final, ce procédé intensifie alors l'expérience.

Le poème *Du bist es* du recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966) traduit ce bonheur d'une manière exemplaire :

Du bist es.
Es ist dein sonnenwarmer Körper.
Es ist die Bewegung deiner Hand,

³⁴¹ Cf. également Geno Hartlaub, *Der zerschnittene Himmel*. Dans: *Eckartjahrbuch* 1964/65, p. 172 : «Kaum einer unserer Lyriker und Epiker glaubt mehr an die verwandelnde und läuternde Kraft der Liebe. Der ekstatische Ton des Spätexpressionismus ist verklungen. Botschaften der Liebe werden verschlüsselt. Man spricht von „Kassibern“ und „Flaschenposten“. » Néanmoins, il convient de nuancer le propos de Hartlaub qui met en relation l'abandon du ton expressionniste et la fin de l'amour considéré comme force vitale et régénératrice. En effet, les poèmes d'amour de Walter Helmut Fritz ne sont que très rarement extatiques et s'ils évoquent des extases, c'est toujours sur un mode allusif. Le ton des poèmes nous semble être de plus en plus prudent, de moins en moins exclusif. Cela s'explique, en partie au moins, par l'implication plus forte de l'auteur dans sa poésie. Ainsi nous trouvons également dangereux de prendre la présence de l'expérience personnelle dans le texte pour un critère de jugement de valeur du texte. C'est ainsi que Hartlaub aboutit justement à la conclusion suivante : « Je doktrinärer oder schwächer begabt ein Autor ist, um so mehr wird er sich an die geschriebenen und ungeschriebenen Spielregeln der modernen literarischen Beckmesserei halten, die allzu viel Beschäftigung mit eigenen und fremden Gefühlen und Emotionen untersagt. » *Ibid.*, p. 174.

³⁴² Cf. Geno Hartlaub, *ibid.*, p. 172. En effet, il s'agit d'une image bien connue dans le contexte de la recherche d'un nouveau mode communicatif. Rappelons l'image de la bouteille jetée à la mer en tant que message adressé à l'autre, au lecteur idéal qui sera le seul à savoir le déchiffrer à bon escient. Mais le plus souvent cette image renvoie à l'altérité même, projetée en avant. Dans la bouteille jetée à la mer se manifestent alors à la fois la reconnaissance de l'altérité et l'espoir d'une communication et d'un partage possibles. Ceci rappelle à raison les conceptions d'Ossip Mandelstam et de Paul Celan.

die auf das Meer deutet.
 Es ist die Linie deines Gesichts,
 sie ist da,
 Ich muß sie nicht erfinden.
 Es ist die Fortdauer des Glücks. (GG I, 59)

Une nouvelle fois, le poète met au centre la présence de l'être aimé auprès de lui. Le premier vers condense l'essentiel de l'expérience en identifiant le « tu » au pronom neutre « es » que la suite de texte définit plus précisément. Il est aisé de remarquer que plusieurs dimensions entrent en jeu, se juxtaposent et s'enchevêtrent pour composer cette présence particulière. En ouverture, le poème cite le caractère physique de la relation. Le corps est associé à la chaleur de l'été, saison dont l'atmosphère chaude et lumineuse marque le bonheur dans de nombreux poèmes de Walter Helmut Fritz.³⁴³ La triple répétition de la structure « es ist » (v. 2, 3 et 5) ne fait que confirmer le souci de rendre par des mots simples les gestes éminemment naturels qui rendent cet amour si précieux et unique. Ce choix stylistique renvoie en effet à la puissance de l'émotion suscitée et traduit sa pureté. Les deux autres dimensions, à savoir le geste de la main qui désigne la mer, donc l'horizon, l'infini (cf. v. 3 et 4), et la ligne du visage (cf. v. 5 et 6), évoquent les deux parties du corps aimé qui représentent la tendresse et la douceur, mais également la fusion des deux âmes.³⁴⁴ A nouveau, *Du bist es* insiste sur la pure présence de ce visage : elle n'est plus à inventer (cf. v. 7), dit le poème pour en conclure au bonheur comblé car durable (« Fortdauer », v. 8). Ainsi le poème *Du bist es* souligne-t-il la faculté de l'amour à se situer, ne serait-ce qu'un instant, hors du temps. Le poète en propose une variante avec *Du hast einen Körper* qui le précède dans le recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966). Ce poème insiste sur le recommencement continu qui se cristallise dès que l'être aimé est présent :

³⁴³ Nous en avons étudié un certain nombre dans notre chapitre consacré à la nature et plus précisément à l'évocation des différentes atmosphères auxquelles les éléments de la nature participent d'une manière significative. Rappelons que la plupart des textes évoquent, en effet, une atmosphère estivale, de préférence du Sud. L'essor de la vie et la vitalité sont associés à ces évocations.

³⁴⁴ Citons à ce propos les constations d'Edgar Morin : « Ce qui est tout à fait remarquable, c'est que l'union du mythologique et du physique se fait dans le visage. Dans le regard amoureux, il y a quelque chose qu'on aurait tendance à décrire en termes magnétiques ou électriques [...]. Et, dans ces yeux qui portent une sorte de pouvoir magnétique subjuguant, la mythologie humaine a mis une des localisations de l'âme.

De même pour la bouche. D'un côté, le baiser qui est un *analogon* de l'union physique, de l'autre, la fusion de deux souffles qui est une fusion des âmes. [...] Notre visage permet donc de cristalliser en lui toutes les composantes de l'amour. » Edgar Morin, *Amour, poésie, sagesse*, Editions du Seuil, Paris 1999, p. 28s..

Wenn du da bist,
beginnt die Zeit
immer erst eben. (v. 4-6)

Dans ce texte, c'est également le corps qui constitue le point de départ de la réflexion. A ce titre, il convient de remarquer certaines parties corporelles, telles le visage, l'œil, la main, traduisant à la fois la nature réaliste et l'abord naturel qui sont constitutifs pour la relation amoureuse. Ainsi, le poète permet au lecteur de s'identifier à cet amour et à ses acteurs. En effet, l'auteur et le lecteur se sentent humainement plus proches l'un de l'autre. Cette dimension d'un vécu réel s'avère être de première importance. En fait, la situation que le poème expose n'est pas inconnue au lecteur, elle lui rappelle ses propres expériences qu'il revit à l'instant même de sa lecture; en revanche, la perspective présentée reste extérieure, même si elle ne distance pas le vécu. Au contraire, le poème précise plutôt le ressenti des personnages, c'est dans les blancs laissés entre les mots que toute la relation semble se dire. L'expérience est ainsi resserrée pour atteindre un niveau de densité extrême, subtile et aiguisée. Au sein même du poème *Du hast einen Körper*, nous trouvons la parfaite illustration de cette écriture. Les deux vers qui forment le centre du texte s'excluent à première vue :

Ich kenne dich,
ich kenne dich nicht. (v. 7 et 8)

Néanmoins, le paradoxe traduit avec exactitude un ressenti bien connu entre des partenaires amoureux : l'image de l'être aimé se précise et se dissout à la fois. Ce phénomène se reproduit au niveau du temps (cf. v. 4-6) et de même dans l'oubli total de la jouissance sexuelle, représentant à la fois le moment le plus intense de l'union et son trait le plus individualiste (cf. v. 9-14). Le choix se porte ici sur trois parties corporelles, à savoir les dents, la peau et la chevelure. C'est avant tout la première image qui étonne, mais qui souligne en même temps le côté absolu de la relation. *Du hast einen Körper* présente, à nouveau, la dimension unitaire et unificatrice, la volonté de ne faire qu'un ; il est permis de croire alors que nous tenons là une des clés de la vision de l'amour de Walter Helmut Fritz.

Les poèmes plus tardifs également consacrés à l'évocation de l'intimité des amoureux maintiennent la prépondérance accordée à l'unité qui se reflète dans la vie

des partenaires qu'elle rend harmonieuse et heureuse.³⁴⁵ Néanmoins, il convient de souligner que le mode allusif est abandonné dans les poèmes postérieurs aux années 80. En effet, le recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983) semble introduire une approche plus directe de l'intimité, qui restera cependant toujours empreinte de la retenue typique de Walter Helmut Fritz. Ainsi, l'intensité de la relation peut se cristalliser dans l'espace de quelques vers seulement. Nous rencontrons ce cas de figure dans *Beim Erwachen merkte ich* :

Beim Erwachen merkte ich,
daß die Regnitz,
die wir mehrmals überquerten,
durch das Zimmer floß
und dein Spiegelbild mitbrachte. (GG II, 85)

L'un des aspects les plus remarquables de ce poème réside dans l'utilisation du non-dit. La situation du départ est certes banale, le réveil matinal à côté de l'être aimé ; mais c'est dans cette quotidienneté que tout l'impact de l'intimité partagée est présent. Pour exprimer celui-ci, le poème utilise l'image d'une rivière, de la Regnitz, qu'il détourne d'une manière surréaliste : la rivière coule à travers la chambre. En effet, elle symbolise – nous renvoyons également au symbolisme puissant de l'eau dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz – la vitalité associée à la partenaire (cf. v. 5) et à la relation amoureuse en elle-même. L'ensemble de l'image se met alors à ondoyer, c'est un échange permanent. Néanmoins, la métaphore reste ancrée dans la réalité décrite au troisième vers : le couple a réellement traversé la rivière à plusieurs reprises ; nous pouvons imaginer un voyage, par exemple.³⁴⁶

Étant donné son degré élevé d'implicite, le poème reprend encore l'écriture du lyrisme antérieur. Ce qui intéresse en fait le poète est sans doute d'intensifier l'expérience amoureuse jusqu'au point où les mots ne peuvent plus l'exprimer. C'est pourquoi nous

³⁴⁵ Chez Walter Helmut Fritz, cette union représente en effet le plus souvent une réussite. Son lyrisme évoque rarement la rupture ou la fin de la relation amoureuse.

³⁴⁶ Dans ce contexte, nous souhaitons insister sur le pouvoir d'ouverture qu'apporte la métaphore. Selon Jean Molino, Françoise Soublin et Joëlle Tamine, « la métaphore nous oblige à voir la chose, parce qu'elle nous arrête sur elle : l'interprétation littérale étant bloquée, l'espace imaginaire peut s'ouvrir [...]. Si l'on suit les analyses précédentes, la métaphore aurait pour fonction d'ouvrir un centre visible dans le camp aveugle du discours. » Jean Molino, Françoise Soublin et Joëlle Tamine, *Présentation : problèmes de la métaphore*, article liminaire de *Langages*, n° 54, juin 1979, p. 35.

insistons sur le choix d'une image d'inspiration surréaliste; en effet, elle doit aller au-delà de la réalité visible et perceptible.³⁴⁷

D'autres poèmes tels *Ein Fest, dich wiederzusehen*. (GG II, 84) ou *Dein Mund, innen* (GG II, 85) renvoient davantage au corps et à ses sensations pour traduire l'intensité de la relation intime. Le premier texte évoque d'abord un paysage, éloigné et proche à la fois, ce qui, d'ailleurs, est un paradoxe typique du lyrisme de Walter Helmut Fritz .

Zum Greifen fern ist das Tal,
durch das wir gehen
mit seinem Mohn,
reifenden Kirschen, dem Wind,
der zu einem Vogelschwarm wird. (v. 2-6)

Les images sont celles de l'apogée de l'été (« Mohn », v. 4 ; « Kirschen », v. 5) et du mouvement (« Wind », v. 5, « Vogelschwarm », v. 6). C'est seulement la deuxième partie du texte³⁴⁸ qui évoque l'intimité et l'harmonie du couple en englobant l'ensemble de la scène dans l'apaisement de l'obscurité ; d'où ce que nous pouvons appeler la leçon du poème :

Ein Fest, dich wiederzusehen
und nachher ein Teil zu werden
der Dunkelheit, wahrzunehmen,
welche Lektion sie uns gibt. (v. 10-13)

³⁴⁷ Cet effet peut d'ailleurs être produit par d'autres moyens, plus conventionnels. Nous pensons par exemple au poème *Leben* (GG I, 146) du recueil *Aus der Nähe* (1972) où Fritz nous présente une vision quasi vitaliste de l'amour. La vie est comparée à un fruit mûr – l'atmosphère aussi est chaude, presque suffocante, prête à éclater, celle d'un été ensoleillé – le temps s'arrête la durée d'une sieste. La même image est ensuite transposée aux amoureux qui savent profiter de ce moment suspendu pour faire l'amour (« Der kurze Kampf/zweier Körper. », v. 12s.). Après leurs ébats, l'harmonie et le calme se réinstallent de suite. La lumière dans laquelle baigne le tout est unificatrice (« Das Licht,/dem es darauf gefällt. », v. 14s.). D'évidence, cette intensification rappelle également l'évolution du lyrisme au seuil du silence qui doit néanmoins être compris comme un silence évocateur et significatif. Cf. aussi Bernhard Dieckmann, *Das Schweigen: Moment des Sprechens und Grenze der Sprache*. Dans: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (éd.), *Schweigen, Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992, p. 68 : « Es gibt ein sprachliches, ein exzessives Schweigen als Moment des Sprechens, das ebenso wie die Sprechakte selbst Interaktionen sichtbar macht, ein gleichsam interpunktierendes Schweigen, weil alles, wirklich alles in der Sprache als dem uns vertrauten Korpus aus Vorschriften und traditionellen Üblichkeiten geschehen kann – einschließlich des Verstummsens, gerade weil nichts mehr durch die Sprache geschieht, weil wir zusehends in der Sprache zu Hause sind, in ihrem regelgerechten Gebrauch, und uns nicht mehr vom unwillkürlichen Zeichen durchdringen lassen. »

³⁴⁸ En fait, le poème se divise en deux parties introduites à chaque fois par le refrain « Ein Fest, dich wiederzusehen » (v. 1 et 10). Par ailleurs, les images se déploient l'une à la suite de l'autre, ce qui laisse une impression d'un discours disloqué. Cette démarche se retrouve dans de nombreux textes de cette période la définissant peut-être comme un moment où la création de Fritz prend une tournure plus personnelle.

A plus forte mesure encore le poème *Dein Mund, innen* (GG II, 85) entre dans l'évocation de l'intimité. Cet exemple montre l'ampleur de l'évolution de l'écriture de Walter Helmut Fritz. Tous les vers de ce poème sont elliptiques, les images qui semblent naître au fil du texte tentent de traduire les émotions suscitées par l'échange d'un baiser. L'acte s'avère être à la fois complexe, fulgurant et extasié, comme l'envol évoqué par le dernier vers. De plus, celui-ci contraste avec le magma mentionné juste avant (v. 13).³⁴⁹ De fait, l'amour vécu dans l'intimité embrasse l'entité de l'être humain, de la source la plus profonde de son énergie vitale à son existence transcendante.

Dein Mund innen –
Geflüster, Schauer, Jahre,
die darin eingefleischt sind.
[...]
Äußerste Schwäche,
nicht unterscheidbar
von Unverletzlichkeit.
Magma.
Aber auch Flug.

L'intensité de l'amour, spirituelle et physique, qui se révèle à travers ces vers, montre alors que Walter Helmut Fritz ne craint pas de laisser transparaître des sentiments qui renvoient a fortiori à son propre vécu intime. Sans aucune hésitation, nous pouvons donc le distinguer de certains auteurs qui, en l'occurrence, se gardent de dévoiler, ne serait-ce qu'en partie, leur vie privée et qui, de plus, semblent même cacher leur bonheur aux lecteurs. Geno Hartlaub critique vivement l'attitude de ces auteurs « impersonnels » qu'il caractérise comme fausse et, au fond, néfaste à la création artistique :

Bedenklicher erscheint uns eine Art von doppelter Buchführung der Autoren, die das private Glück, das sie nach wie vor für sich in Anspruch nehmen, konsequent aus ihren Werken verbannen, weil es angeblich keine Erlebnisdichtung mehr gibt. Hier kommt, scheint uns, nicht Wahrhaftigkeit, sondern im Gegenteil eine gewisse Verlogenheit zum Ausdruck, eine Falschmünzerei, die ihren Niederschlag in der

³⁴⁹ Pour les poèmes qui évoquent ainsi le désir, nous pouvons parler d'un véritable « besoin d'exaltation », pour suivre l'analyse de Claire Leforestier. L'auteur poursuit d'ailleurs : « L'intensité de l'émoi suscité par l'objet du désir conduit à cesser de le considérer comme un objet 'prosaïquement' désignable, comme les autres, parmi les autres : on retrouve l'idée de la métaphore comme langage affectif, et du discours amoureux comme discours lyrique. L'image déborde la question de 'désignation' du terme sexuel qui peut d'ailleurs être présent ; [...] ». Claire Leforestier, *Poétique de l'amour dans la poésie du vingtième siècle*, Université Paris III, Thèse de troisième cycle, 1997, p. 104.

sprachlichen Verarmung und im Mangel an schöpferischer
Gestaltungskraft findet.³⁵⁰

Walter Helmut Fritz nous fait partager les gestes de tous les jours qui déterminent, quant à eux, en profondeur le type de relation qui peut s'installer entre les deux partenaires, de même il nomme ses désirs et trouve des images pour traduire des sentiments vrais. Dans les poèmes des années 90, nous trouvons alors des vers comme ceux qui suivent :

Wie damals

[...]
und hörte dich sagen:
küß mich,
wie damals,
als ich noch lebte. (GG II, 158, v. 9-12)

Certes, le poème ne parle que d'un baiser. Force est de constater cependant que ce souvenir est présent d'une manière immédiate et nous touche dans sa véracité et dans sa vivacité. Dans d'autres textes, ce baiser aboutit au plaisir :

Auf sie zuzulaufen,
sie zu umarmen.

(nichts anderes
war jetzt möglich)

und ihren Mund,
ehe sie sprechen konnte

mit Küssen
zu verschließen

war mein Auftrag,
schneidende Lust. (GG II, 249)

Remarquons que le moi lyrique parle même de cet acte d'amour comme d'un devoir moral. C'est un désir ardent qu'il ressent alors. Il nous faut tenter de définir ici la raison de ce plaisir vif et violent à la fois. Dans son discours de remerciements à l'occasion de

³⁵⁰ Geno Harlaub, *op. cit.*, p. 174. De nombreux détails évoqués dans d'autres poèmes prouvent avec éloquence que Walter Helmut Fritz s'applique à chercher, au contraire, la proximité de son lecteur en mentionnant des faits et gestes parfaitement quotidiens, accessibles et compréhensibles par tous. Le recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987) contient plusieurs exemples de cet art du quotidien :

la remise du Prix de la *Bayerische Akademie der Schönen Künste* (1999) qu'il avait intitulé *In der Rue de la Question*, Walter Helmut Fritz nous donne lui-même quelques éléments de réponse :

Je länger man schreibt, desto häufiger fragt man sich: was ist das, was man da macht. Es ist ja alles andere als selbstverständlich. Was ist z. B. die poetische Materie? Welchen Ort hat sie im Zusammenhang des alltäglichen Daseins, inmitten des Grauens der Nachrichten und Bilder, die uns unaufhörlich erreichen? Kann sie überhaupt einen haben? In einem Essay von Jean Paul Sartre über den französischen Dichter Francis Ponge findet man den Satz: „Das ganze Leben des Gedichts liegt zwischen zwei Punkten.“ [...] Aber Sartre fährt fort: „Die Punkte erhalten ihren maximalen Wert: den eines Weltuntergangs im kleinen, wonach kurz darauf die Welt wieder Gestalt gewinnt.“³⁵¹

Fritz en conclut que le poème montre un chemin possible pour ne pas se laisser submerger par la masse et la densité des images auxquelles nous sommes confrontées quotidiennement.

[...] daß es keine Begründung braucht, nicht widerlegbar ist, kein Wegweiser, aber teilnimmt an dem Versuch, einen Weg hervorzubringen; [...] daß es ein Rückhalt ist [...]; keiner Gewohnheit, Geläufigkeit, besinnungslosen Phrasen-Tyrannie entgegenkommt; [...].³⁵²

Tout comme le poème en général dénonce la tyrannie inconsciente des discours, des lieux communs et des phrases creuses, l'élan du poème *Auf sie zuzulaufen* renvoie, par conséquent, au besoin de retrouver un îlot d'harmonie, unitaire, où l'existence humaine n'est pas sans arrêt bousculée par des événements extérieurs qui, au fond, la terrifient. Il convient de souligner cet aspect essentiel de la fonction poétique : le poème a aussi pour rôle de critiquer le langage et à travers lui la société. Ainsi, il s'insurge contre les habitudes et est aussi la promesse d'un chemin qui mènera vers l'essence. C'est ainsi

le couple boit du vin dans *Du erwähnst, daß du als Kind* (GG II, 80, notamment v. 1 et 5-13) ou *Wo bist du jetzt?* (GG II, 121) imagine les attitudes et les activités de la bien-aimée.

³⁵¹ Walter Helmut Fritz, *In der Rue de la Question*. Dans : Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung, op. cit.*, p. 58. Rappelons que Hans-Rüdiger Schwab fait une remarque parallèle dans son discours devant la *Bayerische Akademie der Schönen Künste* : « Seine [Fritz'] Arbeiten [...] stellen ein völliges Kontrastprogramm zu jener flächig-abwechslungsgeilen Reizüberflutung dar, unter deren Herrschaft authentische Wahrnehmung zusehends verkümmert. » Hans-Rüdiger Schwab, « *Abstände, ohne die die Worte nicht leben möchten* », *Laudatio auf Walter Helmut Fritz*. Dans : Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung, op. cit.*, p. 44.

³⁵² Walter Helmut Fritz, *op. cit.*, p. 58s..

que Walter Helmut Fritz synthétise dans un autre poème d'amour l'essentiel de cette expérience en deux vers seulement, désignant l'amour comme le centre de son monde :

Glühende Mitte der Welt.
Gegenwart der Begierde. (GG II, 251)

S'il est, de fait, relativement aisé de mettre au jour dans notre corpus la présence du corps, du désir et de l'amour charnel³⁵³, il nous faut, en revanche, souligner que l'intimité est toujours vécue comme un état d'apaisement et d'harmonie. En effet, c'est cette recherche qui prime dans les poèmes d'amour de Walter Helmut Fritz. La poésie d'amour est ainsi renouvelée.³⁵⁴

Le critique Peter Beicken insiste cependant sur le fait que le lyrisme ne représente pas la réalité : même si la poésie se donne l'air de retracer le réel, elle se doit aussi de taire des choses.

Die Lyrik ist nicht unbedingt ein genauer Index der Wirklichkeit. Sie verschweigt oft mehr, als zu sagen wäre, besonders im neuen Gedicht, auch wenn es sich realistisch gibt.³⁵⁵

En ce sens, il ne faudrait pas négliger l'importance des remarques de Peter Beicken pour déterminer la situation de Walter Helmut Fritz au sein des mouvements littéraires de son temps. Il adopte une position qui paraît certes de prime abord conservatrice, et l'est même dans certains aspects, mais qui, parallèlement, traduit une modernité inattendue. En effet, Fritz constate notre besoin de repères positifs, porteurs de sens. Nous pouvons donc le qualifier comme un poète qui maintient présent la capacité d'amour et d'espoir.³⁵⁶

³⁵³ Au-delà de cette acception, le mot « Gegenwart » rappelle par ailleurs la notion de la « présence » élaborée par Yves Bonnefoy. Cf., entre autres, Yves Bonnefoy, *Il reste à faire le négatif*. Dans : Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, Paris, 1990, notamment p. 244 et 251 s..

³⁵⁴ Par conséquent et si nous suivons l'analyse de Peter Beicken, Walter Helmut Fritz fait presque exception dans le paysage du lyrisme contemporain : « Selten findet sich eine Sprache der Liebe, die über den Entfremdungszustand hinauskommt. Wenn die Körper sich aneinander reiben, fragt man sich nach den Gefühlen, den Wünschen, den Lüsten, den Metaphern dafür. Sie bleiben aus. Das Ende der Kunstperiode hatte nicht nur den Tod der Literatur proklamiert, auch den der Liebesdichtung. » Peter Beicken, *Liebe? – Das alte Thema in neuen Gedichten*, dans : *Die Horen* 23 (1978), p. 19.

³⁵⁵ Peter Beicken, *ibid.*, p. 19.

³⁵⁶ Rappelons que les poètes proposent souvent une vision plutôt mélancolique de la relation amoureuse. Cf. Rainer Brambach, *Moderne deutsche Liebesgedichte*, von Stefan George bis zur Gegenwart, Diogenes, Zürich 1980. Ou encore Hiltrud Gnüg (ed.), *Nichts ist versprochen*, Liebesgedichte der Gegenwart, Reclam, Stuttgart, 2000.

Dans le poème *Nichts sonst* (GG II, 131) qui aborde l'amour et l'intimité partagée sous un angle un peu moins lumineux, cette prise de position de Walter Helmut Fritz est évidente. Surtout les deux vers finaux disent clairement que seul l'amour est capable de surmonter la mort et l'anéantissement.

Nichts sonst

Auch nach Jahren
sind wir uns unbekannt.
Deshalb erkennen wir uns.
Deshalb Zärtlichkeit
und ihr Wortlaut.
Deshalb voller Gedächtnis
Hände und Lippen.
Nichts sonst taugt
gegen Tod und Verderben. (GG II, 131)

Ce poème semble être écrit davantage sous l'emprise d'une certaine lucidité, voire résignation. Si l'on tient, en effet qu'il était publié dans le recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987), nous comprenons mieux encore les implications de ce texte. Comme le dit le titre de l'ouvrage, avec le temps, tout est à la fois plus simple et plus compliqué, plus complexe. Nous retrouvons alors dans ce poème plusieurs aspects que nous avons déjà étudiés, et ce aussi dans les textes de la prime jeunesse de notre auteur : les amants ne se connaissent que très partiellement et c'est le mystère de l'altérité présente encore après des années qui sucite le désir, la tendresse et l'échange.³⁵⁷

D'une manière encore plus conséquente, le recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* insiste sur une vie guidée par l'amour. Dans le poème *Ich vergesse es nicht*, le poète qui, à nouveau, réunit l'expérience de l'auteur et la voix qui se projette en avant, insiste sur l'avènement d'un nouveau jour ; l'amour permet – une fois encore dans ce poème des années de maturité – d'effacer les limites habituelles de l'espace-temps.

Ich vergesse es nicht

[...]
Der Tag ist neu,
als habe es noch keinen gegeben.

³⁵⁷ La triple anaphore s'ouvrant sur l'adverbe causal « deshalb » (v. 3, 4 et 6) souligne les rôles respectifs du regard, des gestes tendres, des mots échangés : les partenaires s'emplissent de ces souvenirs pour que l'amour fasse opposition à la finitude.

Die Zeit beginnt jetzt.
Ich werde auf dich zurennen.
[...]

(GG II, 154, v. 7-10)

La suite du recueil nous prouve en effet l'importance déterminante de ces qualités de l'amour. Qu'il nous suffise de rappeler ici les phrases de Cornelia Staudacher dans la postface de l'anthologie *Die unbestimmte Entfernung* qui ressemble des poèmes d'amour de 1945 jusqu'à nos jours:

Denn trotz aller moderner, modernistischer, skeptischer oder pessimistischer Betrachtung bleibt der Satz bestehen, daß das Leben endet, wo die Liebe endet.³⁵⁸

Force est de constater que Walter Helmut Fritz n'exclut pas de ces textes, et pas non plus de ces poèmes d'amour, les aspects qui renvoient à la vie moderne dans ses apparences les plus négatives, pessimistes et décourageantes. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, de trouver au centre de ses préoccupations la conscience que le temps nous est compté. Son envie la plus profonde est donc de pouvoir continuer de jouir de l'amour, et c'est cela qui fait vivre deux êtres à l'unisson, les poussant à accorder leurs souhaits et leurs espérances. Rester en vie, c'est alors la continuité de l'amour.

Neujahr

[...]
Verweilen. Der gemeinsame
Wunsch, lebendig zu bleiben
[...]

(GG II, 186, v. 11s.)

³⁵⁸ Cornelia Staudacher (éd.), Nachwort zu *Die unbestimmte Entfernung, Deutsche Liebesgedichte von 1945 bis heute*, Piper, München 1990, p. 333. Walter Helmut Fritz propose une variante à cette thématique dans un poème comme *Du, unter der Dusche* (GG I, 150) du recueil *Aus der Nähe* (1972) : « Du, unter der Dusche,/Teewasser aufsetzend,/im roten oder gelben Kleid.//Oder wenn du/die Zeitung aufschlägst,/den Briefkasten öffnest,/etwas aus dem Auto holst.//Die Wendung deines Kopfes,/deine Antwort.//Wie du jetzt/nach draußen horchst/und den Himmel siehst,/der wieder den Tag braucht,/damit er sich nicht auflöst. » Le texte expose un contenu analogue mais adopte une autre perspective : le moi lyrique se fait observateur. Tout semble passer par le regard : il évoque des situations et des gestes quotidiens qui retiennent son attention et qui font que l'être aimé et amoureux possède et incarne cette présence vitale. Si l'on en juge par la liste des occurrences qui traitent du même sujet en l'explorant toujours sous un jour similaire mais renouvelé, nous saisissons à quel point c'est une constante de l'œuvre de Fritz. Aussi ce poème fait-il écho avec de nombreux autres textes. Citons, par exemple, *In der beginnenden Dämmerung* (GG I, 202), *Der Morgen* (GG I, 206), *Für einen Augenblick* (GG II, 26), *Insel* (GG II, 162), *Steppenläufer* (GG II, 198) ou *Während leergewehte Bäume* (GG II, 254).

Sans doute faut-il voir ici le résumé de l'idée fondamentale que les poèmes d'amour de Walter Helmut Fritz tentent de transmettre : la présence amoureuse permet de supporter l'expérience de la finitude.³⁵⁹ De même, il convient d'apprécier l'intensité de cette insistance qui est ininterrompue jusque dans les ouvrages les plus récents. Le poème *Freude wurde eine Zeitform* du recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992) nous paraît particulièrement représentatif car il réunit les motifs récurrents de la durée dans le temps, de l'échange dans le dialogue, de l'épanouissement de l'individu au sein de la relation amoureuse ainsi que le parallélisme entre les états d'âme et la nature.³⁶⁰

Freude wurde eine Zeitform.
 Sie prägte sich der Landschaft
 der Lieder auf, die sie sang,
 den antwortenden Dingen,
 dem Schweigen, der Luft
 eines lichterlohen Sommers. (GG II, 252)³⁶¹

II.2.2.4 La peur de la fin

Si l'idée de l'intensité vitale de l'amour est de loin la plus fréquente et la plus soutenue dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz, il faut souligner que le poète développe également le pôle diamétralement opposé. Il s'agit en effet de l'exploration de la limite

³⁵⁹ Les poèmes *Damit etwas entsteht* (GG I, 75) et *Sie alle lesen* (GG II, 71) peuvent être associés également à cette lutte contre le temps. Le premier insiste sur le rôle du souvenir : « Die gemeinsame Zeit/ nicht im Stich lassen.// Damit etwas entsteht,/ das es gegeben hat. » (GG I, 75, v. 3-6). *Sie alle lesen* intègre la même idée dans le contexte plus large de la continuité que procure le mot écrit. Le couple amoureux fait ici partie de ceux qui, en lisant, accroissent leur perception du temps. Leur amour unifie les années qui s'écoulent : « der Mann und die Frau,/ deren Liebe die Jahre zusammenhält » (GG II, 71, v. 10 s.).

³⁶⁰ De même, il convient d'insister sur le fait que cette mise en relation de la nature et de l'amour, du besoin d'un monde en harmonie et des sentiments positifs et heureux, est largement répandue dans la poésie amoureuse. Ainsi Claire Leforestier conclut-elle dans son analyse de la *Poétique de l'amour dans la poésie du vingtième siècle* : « Mettre en relation le corps de l'aimé(e) avec la nature, voire avec le cosmos, permet sans doute d'accéder à un sentiment d'harmonie avec le monde ; [...]. L'état amoureux est état de désir, qui va affecter l'appréhension du monde en l'érotisant. » Claire Leforestier, *Poétique de l'amour dans la poésie du vingtième siècle*, op. cit, p. 178.

³⁶¹ Pour jeter un pont de l'œuvre de maturité aux poèmes de la jeunesse et pour montrer qu'il ne s'agit pas ici d'un texte isolé, nous citons la deuxième partie du poème *Die Reste des Honigs (Zuverlässigkeit der Unruhe, 1966)* : « Und wir heute,/es ist kein Zweifel daran,/im Licht der oberen Erde.//Deine Worte,/die mich ansehen.//So sind wir hier,/du und ich und unser Leben. » (GG I, 62, v. 11-17). Certes, la poésie d'amour subit un certain nombre de transformations. Selon la période, l'un ou l'autre aspect est davantage accentué. Néanmoins, nous constatons, surtout en observant les deux derniers vers du poème qui relient un « moi », un « tu » et leur vie commune par le corrélatif « und », à quel point le poète souligne d'ores et déjà l'unité que forment ces trois éléments.

entre l'amour et la mort.³⁶² Le fait de traduire la peur d'un éventuel terme de la relation en poésie, accentue finalement l'altérité des deux partenaires : comme chacun réagit différemment à l'inquiétude de la perte, les points de vue s'amplifient. Ainsi, la relation se projette au-delà de la fin et paradoxalement, cette quête dans la différence renforce le pouvoir vital et vitalisant de l'amour. La crainte de la mort ne fait qu'accentuer le besoin de vivre intensément l'instant présent. Constatons que même dans les moments de péril, l'amour oblige – en partie grâce au souvenir des jours heureux – à tourner le regard vers le futur et à espérer un avenir lumineux. Compte tenu de l'analyse de Claire Leforestier, nous pouvons même considérer ce phénomène comme très courant dans la poésie amoureuse en général, ce qui permet de réaffirmer l'œuvre de Fritz dans un contexte plus large.

Lisant des recueils poétiques écrits dans des circonstances de deuil, nous avons été surpris de constater l'insistance à exprimer, conjointement aux souffrances relatives à la perte et à la solitude, la force de la présence de l'aimé disparu.³⁶³

Néanmoins, il convient de nuancer notre propos puisque cette puissance inhérente n'empêche pas que les poèmes articulent clairement l'angoisse éprouvée à l'idée de la perte de l'être aimé. Elle peut se manifester à travers l'attente et les objets qui rappellent inlassablement et immanquablement la « présence absente » du partenaire.

Seit du krank bist,
wartet die Wohnung auf dich,
das Sofa und die Stühle,
die an der Decke befestigten Disteln,
die Uhren, die du gern aufziehst,
die Rolläden,
der Spiegel aus Korsika,
in dem noch das Meer ist.
Das Grauen verbirgt sich nicht. (GG I, 210)

³⁶² A en croire Sophie Cadalen, il s'agit, d'une constellation foncière de toute relation. Rappelons ici son analyse. La relation dépend de trois facteurs : le moi de chaque acteur est un élément changeant qui influe positivement ou négativement sur l'ensemble de la structure que l'auteur représente par un dessin de trois cercles enlacés qu'elle appelle 'structure borroméenne'. Sophie Cadalen constate que « chaque moment de la vie peut se dessiner ainsi, en cette structure borroméenne. Car ces trois cercles vivent et respirent. Ils bougent, s'élargissent, rétrécissent. Ils se fondent, s'éloignent, se rejoignent. Ils sont disproportionnés, puis de nouveau équilibrés. » Sophie Cadalen, *L'autre et moi : mieux se connaître pour mieux s'aimer*, *op. cit.*, p. 89.

³⁶³ Claire Leforestier, *op. cit.*, p. 223.

Ce poème du recueil *Schwierige Überfahrt* (1976) fait partie d'un cycle de quatorze textes intitulé « Was auch du nicht hast ». Dès le titre la thématique du manque apparaît clairement. On pourrait s'étonner alors que le cycle ne compte que deux poèmes qui renvoient à l'absence ou à la maladie de la femme aimée et donc à la crainte latente de la perte. De même, le titre du recueil semble, certes d'une manière allusive encore, mais d'entrée de jeu, annoncer ce sujet plutôt douloureux.³⁶⁴ C'est pourquoi il nous incite à mettre en relation le bonheur vécu aux côtés de la bien aimée avec la peur d'une cassure irrévocable et fatale. Dans son essai sur les poèmes d'amour de Johann Wolfgang von Goethe, Walter Helmut Fritz lui-même insiste sur l'interdépendance des deux aspects. De fait, cette idée dépasse l'évolution au sein de ce cycle : elle est non seulement présente dans ses poèmes ni limitée à une période, mais fait partie intégrante de sa réflexion poétique et poétologique.³⁶⁵

Möglich, daß wir etwas erst dann besitzen, wenn wir es verloren haben; daß Liebe gerade in der Trennung ihre größte Intensität entfaltet; [...] daß Verzweiflung zum Glück in einer viel tieferen Beziehung steht als der der Negation; daß es einen Punkt gibt, in dem beide einander zum Verwechseln ähnlich werden; daß dieser Punkt zum Beispiel im Gedicht – wie auch in anderen Formen der Kunst, etwa der Musik – erreichbar ist.³⁶⁶

Sans doute faut-il voir ici – et ce malgré l'ouverture du paragraphe sur un mode hypothétique (« Möglich [...] ») – un commentaire qui s'applique aussi bien à ses propres poèmes qu'à ceux de Goethe. Qu'il nous suffise de rappeler que *Seit du krank bist* s'ouvre sur la conjonction temporelle « seit » qui marque le début d'une chaîne événementielle qui n'est pas encore terminée au moment de l'énonciation. Ainsi le poème lie-t-il les deux niveaux temporels du passé et du présent, et d'une manière analogue, les situations heureuses et la détresse actuelle. C'est en fait dans les derniers trois vers que se cristallise l'interdépendance des deux états :

³⁶⁴ Le titre du cycle est, en effet, tiré du poème de clôture *Liebesgedicht XIV* qui souligne justement la pérennité de l'amour et son apport essentiel pour la survie dans un monde changeant et ressenti comme menaçant. Le moi lyrique conclut : « gibst du mir manchmal,/ was auch du nicht hast:/ diesen Augenblick Ruhe. » (GG I, 211, v. 7-9).

³⁶⁵ Il convient de préciser la différence entre ces deux notions : la réflexion poétique renvoie plutôt à la réalisation concrète à travers l'œuvre poétique tandis que la réflexion poétologique correspond au développement théorique de ce même aspect.

³⁶⁶ Walter Helmut Fritz, *Liebesgedichte aus Goethes „West-östlichem Divan“*. Dans: *Abhandlungen der Klasse der Literatur*, 1980, 2, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, p. 10. Dans une perspective plus générale, le critique Edgar Morin confirme l'hypothèse de Fritz: « Il est évident que, si vous avez connu le bonheur avec un être qui vous est cher et que cet être vous quitte, vous êtes

der Spiegel aus Korsika,
in dem noch das Meer ist.
Das Grauen verbirgt sich nicht. (v. 7-9)

Entendons-nous d'abord sur ce que le poète invoque pour superposer les deux faces de la condition amoureuse. Tandis que la première partie du poème n'évoque que des objets de la vie quotidienne appelant le souvenir, ces derniers trois vers renvoient à un voyage en Corse entrepris en couple d'où la femme rapporta un miroir. Ce dernier symbolise sa beauté³⁶⁷ et rappelle, en renvoyant son reflet, ce que représente son image. Ainsi le miroir inscrit-il cet amour dans la durée. La notion de l'infini est d'emblée accentuée par le mouvement incessant de la mer (« in dem noch das Meer ist », v. 8). De plus, la Corse en tant que lieu du Sud et du soleil représente le bonheur le plus intense, renforcé cette fois-ci par la géographie : une île qui, en tant que territoire coupé de la terre ferme, permet l'exception spatiale, mais aussi temporelle. Le vers final rompt alors subitement et impitoyablement la bulle dans laquelle le souvenir heureux avait enveloppé les craintes. A contre-pied de l'attente, l'affolement est encore plus présent qu'au début du poème, il est omniprésent³⁶⁸. Nous assistons donc à la transmutation de deux émotions – bonheur et crainte – en une seule : celle que Walter Helmut Fritz circonscrit comme une relation plus profonde que la négation³⁶⁹. Pourtant, le poète ne nomme pas cette nouvelle émotion. Ce qui l'intéresse, c'est qu'elle unifie les deux états de l'amour en apparence si opposés. Cette fonction unificatrice devient alors l'un des éléments essentiels de l'expression poétique, l'amour révélant l'attitude fondamentale pour surpasser la crainte de la finitude et, en définitive, de la mort.³⁷⁰

malheureux parce que, justement, vous avez connu le bonheur. » Edgar Morin, *Amour, poésie, sagesse*, *op. cit.*, p. 69.

³⁶⁷ De prime abord, l'on serait tenté de croire qu'il ne s'agit que de la beauté physique, mais le contexte et la suite du poème nous prouvent qu'il faut avant tout prendre en compte la beauté intérieure, car elle s'oppose ensuite à l'affolement qui n'est rien d'autre que la peur de la mort. Le fait de faire abstraction des apparences extérieures est d'ailleurs une approche que nous avons déjà observée à plusieurs reprises dans les poèmes de Walter Helmut Fritz. Là encore, nous devons parler d'une constante de l'œuvre. Elle nous renvoie aux options esthétiques et philosophiques du poète (à ce sujet, cf. aussi chapitre II. 6 de notre étude). Pour l'emploi de l'image du miroir, cf. aussi le poème *So wie du dich* (GG I, 201).

³⁶⁸ L'emploi de l'article défini ainsi que le choix du verbe « sich nicht verbergen » permettent cette extension du sens. L'article défini généralise en effet l'affolement et le soustrait à la situation particulière du poème. Le verbe lui assujettit une force active qui le rend acteur d'un face à face avec l'être humain.

³⁶⁹ Walter Helmut Fritz, *op. cit.*, p. 10 : « [...] daß Verzweiflung zum Glück in einer viel tieferen Beziehung steht als der der Negation ».

³⁷⁰ Cf. *op. cit.*, p. 10. Si nous suivons l'argumentation de Mario Domenichelli dans son essai sur William Carlos Williams intitulé *Triumphs of Love*, il est même possible d'aller plus loin et d'établir une relation triangulaire entre l'amour, la mort et la poésie : l'appel au souvenir dépasse l'angoisse de la perte. De même, le critique souligne qu'il s'agit, en effet, d'une tradition et d'un topos littéraire que nous retrouvons aussi chez Pétrarque, Boccace, Shakespeare et bien d'autres (cf. Mario Domenichelli, *William Carlos Williams : Triumphs of Love*. Dans : Cristina Giorelli/Maria Anita Stefanelli (éds.), *The Rhetoric*

Le poète propose une variante à cette thématique de la peur de la fin avec le poème *Noch eine Weile mit dir zu leben* (GG II, 20) du recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1981). Ce recueil regroupe des textes très différents sous un titre qui s'apparente quasiment à un programme : il y a des poèmes-portraits, des méditations aussi bien en vers qu'en prose, des textes de longueur extrêmement variée et aussi quelques poèmes d'amour. Cependant, il convient de souligner que ces derniers ne se présentent plus explicitement comme poèmes d'amour. Ils se sont plutôt enrichis d'une dimension plus générale, le partenaire invoqué pouvant être également un autre que la femme aimée, voire même un alter ego du moi lyrique qui est en dialogue avec soi-même. Ceci marque une tendance à la dépersonnalisation au sein de l'œuvre.³⁷¹

Noch eine Weile mit dir zu leben (GG II, 20) reprend le sujet du séjour à l'hôpital. Ici, l'issue reste cependant incertaine, car la fin du poème exprime certes l'espérance de la continuité de cette relation, mais ne peut l'affirmer.

Noch eine Weile mit dir zu leben

Nun bist du aus Afrika
zurück, nun liegst du
im Krankenhaus, nun suchen
die Ärzte herauszufinden
was dir fehlt. Ich sehe
die zwei Jahrzehnte,
die wir zusammen waren
und habe Angst
Angst vor einem Unstern.
[...]

(v. 1-9)

Du schläfst, und dein Atem
trägt die Zeit fort,
macht den Baum der Nerven
ruhiger für ein paar Stunden.
[...]

(v. 16-19)

of Love in the Collected Poems of William Carlos Williams, Edizione Associate Rome 1993, p. 154s.). Dans son analyse, Mario Donenichello tire le bilan suivant : « Love's triumph over death is again witnessed by art, and it is as if the triumph of art, "the old print", were the important thing: the strategy of memory, of *Mnemosyne*, the art of memory. Love's triumph seems only possible in art, and somehow only as fiction. » (*ibid*, p. 164). Walter Helmut Fritz cite d'ailleurs William Carlos Williams à plusieurs reprises comme modèle. Le point d'appui est alors surtout l'élaboration d'un nouveau style par le « long poem » qui permet, entre autres, de revaloriser les éléments de la vie quotidienne.

³⁷¹ En guise d'exemple, citons *Für einen Augenblick* (GG II, 26) et *Sieh lange hin* (GG II, 54). De plus, le dernier recueil lyrique *Zugelassen im Leben* (1999) ne comporte que trois poèmes assimilables à des poèmes d'amour, et ce seulement au sens large, donc moins orientés vers un partenaire précis et spécifique. Ceci est une autre preuve que la dimension universelle s'accroît peu à peu au sein de l'œuvre.

erfüllt von der Sehnsucht,
den nächsten Tag zu erreichen,
noch eine Weile mit dir zu leben. (v. 24-28)

Ce poème constitué d'un seul bloc, évolue en quatre étapes. La première résume la situation : il s'agit d'une maladie apparemment grave, difficile à identifier, qui survient suite à un séjour en Afrique ; la triple répétition du déictique « nun » marque le sentiment d'impuissance et la résignation du « tu » face à cette situation.³⁷² Le deuxième mouvement fait appel au souvenir, mais contrairement au réconfort apporté par le souvenir dans *Seit du krank bist*, l'apaisement est grevé ici par un pressentiment négatif.³⁷³

Une troisième étape apporte enfin un espoir. C'est le présent qui l'amène. La malade s'endort et semble calme, mais n'oublions pas que le sommeil est considéré comme le frère de la mort. La possibilité d'une évolution fatale n'est donc nullement écartée. Enfin le dernier mouvement fait ressortir que l'amant prend conscience de la gravité de la situation. C'est cette sensibilité aiguë qui l'oblige à recentrer toutes ses forces sur sa bien-aimée et de lui transmettre une part de sa vitalité dans ce lieu étroit qu'est la chambre d'hôpital.³⁷⁴

Ce qui est décisif ici, c'est le désir profond de ramener à la vie cette relation au bord de l'abîme. Walter Helmut Fritz souligne cet aspect dans son essai sur les poèmes d'amour de Johann Wolfgang von Goethe :

Es ist doch wohl so, daß die genannten Erfahrungen von Glück erst ihre Inständigkeit bekommen auf dem Hintergrund von Sehnsucht,

³⁷² La valeur de « nun » n'est pas seulement temporelle dans ce cas. Il marque en même temps un questionnement au moins indirect sur les conséquences de la situation. Nous pouvons penser par exemple à l'expression figée « Und nun ? » qui exprime le désarroi devant un engrenage sans issue apparente. Le sentiment d'impuissance se traduit également dans le rythme et la structure des vers : au lieu de choisir une vraie triple anaphore comme le pouvait suggérer l'agencement de la phrase, celle-ci est distribuée irrégulièrement sur les premiers cinq vers. Ainsi, le rythme se rompt sans cesse, semble trébucher, à l'identique de l'amant qui ne sait plus quoi faire.

³⁷³ Cf. v. 8 et 9, notamment la répétition au début et en fin de vers du mot « Angst » et le terme métaphorique « Unstern ».

³⁷⁴ L'exigüité de la pièce dénote concrètement ce fait tandis que la maladie et la peur de la mort symbolisent l'aspect psychologique, le seul et unique désir de l'amant d'arriver au lendemain, désir étendu ensuite à l'avenir proche (cf. v. 26-28). Notre analyse est confirmée par l'étude de Claire Leforestier : « Représenter et évoquer l'aimé répond sans doute à des exigences psychologiques liées pour une part à la condition temporelle de l'homme : désir de fixer ou de capter des traits et des attitudes en perpétuelle évolution, ou ayant été soustraits (rupture, deuil, absence), la représentation étant alors liée à la mémoire ; désir d'immortaliser l'aimé [...]. » Claire Leforestier, *op. cit.*, p. 94 s..

von Erschrecken – Erschrecken darüber, daß Liebe immer wieder
Dauer sucht, aber nicht erreicht.³⁷⁵

Il faut néanmoins nuancer ce propos puisque l'amour atteint une certaine pérennité, même si la crainte d'une fin abrupte persiste toujours. Du reste, cette peur se montre également dans des situations plus banales, mais qui sont ressenties comme dangereuses pour la continuité harmonieuse de la relation amoureuse. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, d'entendre l'angoisse du moi lyrique pendant qu'il attend la femme aimée un soir de pluie ou d'hiver comme dans *Bald ist Mitternacht* (GG I, 209) :

Bald ist Mitternacht.
Du wolltest vor zwei Stunden
zurück sein. (v. 1-3)

[...]

Ich habe Angst.
Gib acht.
Du fährst oft so schnell. (v. 6-8)

[...]

Deux remarques s'imposent dès lors : on distingue d'une part les poèmes traitant, sous un angle assez prosaïque, de la thématique de la peur de la fin. Le monde moderne qui propose notamment la voiture comme moyen de transport rapide, mais aussi plus dangereux, en est un élément essentiel. D'autre part, notons les poèmes qui évoquent l'attente du retour de la partenaire. En employant une série de trois vers-phrases anaphoriques très courts, le poème *Bald ist Mitternacht* porte cet aspect à son comble.

Ich warte.
Ich sehe dich vor mir.
Ich horche. (v. 11-13)

Remarquons en outre que cette attente accentue la sensibilité des sens : l'ouïe se joint au regard – ici il s'agit d'un regard plutôt intérieur – pour affiner et aiguïser le sentiment amoureux. Tandis que *Bald ist Mitternacht*, qui appartient à la période médiane de

³⁷⁵ Walter Helmut Fritz, *Liebesgedichte aus Goethes „West-östlichem Divan“*. Op. cit., p. 6. N'oublions pas cependant que cette thématique apparaît également dans un certain nombre de poèmes d'amour – et d'ailleurs avec la même insistance – sans faire cas de ces craintes. Cf. par exemple *Weiterführen* (VJ, 23), *Teilhaben* (GG I, 147) ou *Dein Gesicht, dein Körper* (GG I, 203).

l'œuvre de Fritz, renvoie au moins entre les lignes à l'harmonie et au bien-être fondamentaux procurés par l'amour, le poème antérieur *Liebesgedicht XII* se contente du simple constat :

Ich will dich nicht verlieren. Der Abend,
diese Dünung, langsam wandernd.

(GG I, 21, v. 5s.)

Si nous insistons ainsi sur cette évolution, c'est bien parce qu'elle montre d'abord la tendance croissante à la parcimonie de l'écriture de Walter Helmut Fritz. Sans pour autant devenir énigmatique, le poète se limite de plus en plus à l'évocation d'une situation plutôt que de la décrire. Les allusions à des événements de sa propre vie se perçoivent moins. Il va jusqu'à parler de la femme aimée à la troisième personne comme dans le cycle de poèmes *Schon ein gleichgültiger Blick sei ein Totschlag*, écrit entre 1992 et 1994. Dans les derniers textes lyriques, souvent assez concis, le regard semble effleurer la partenaire et n'en montrer délibérément qu'une partie bien précise.³⁷⁶ De plus, les poèmes d'amour expriment davantage l'envie de vivre ; nous pouvons parler d'une véritable philosophie de la vie qui en accepte les peurs et la finitude. La relation amoureuse semble être particulièrement prédestinée à constituer le lieu de cette confiance. Ainsi le poème *Seit du krank bist* (GG I, 210) est suivi de *Du bist aus dem Krankenhaus zurück* (GG I, 210) qui révèle l'issue heureuse de la maladie et conclut :

Die Welt ist wieder die Welt. (v. 14)³⁷⁷

En conclusion, nous pouvons alors souscrire que les partenaires amoureux se construisent un nouvel univers dans et par leur relation, un univers englobant et complexe dont le bonheur prend son véritable sens à partir de l'existence du malheur et de la finitude.

³⁷⁶ Ainsi, l'image se centre sur le visage de la bien aimée dans *Es ist Russo* (ZiL, 27), sur son apparence impalpable dans *Diese Libelle* (MZ, 13).

³⁷⁷ Cette approche cyclique peut même être reproduite au sein d'un seul texte comme nous pouvons le constater dans *Ist das auch sicher ?* (GG II, 75) : « Als sie sich trennten,/ weil sie verreiste,/ winkte er ihr nach.// Er winkte ihr/ – vier Tage vergingen – / bis sie zurückkam. »

II.2.2.5 L'inspiration par l'être aimé

La fin du poème *Du bist aus dem Krankenhaus zurück* évoque également l'inspiration par l'être aimé. Compte tenu des aspects explicités plus haut, ce n'est pas un hasard si la femme est identifiée ici à la muse, rôle qu'elle incarne à toutes les époques littéraires.

Du bist aus dem Krankenhaus zurück
öffnest den Tag
wieder mit deiner Stimme,
nennst etwas und es nähert sich.
Die von deinen Worten
gegliederten Stunden
sind schöner als eine
Zeit am Äquator.
Der Horizont entstand
für deine Augen.
Du erfindest, was du erblickst.
Auf deinen Lidern
lassen sich neue Träume nieder.
Die Welt ist wieder die Welt. (GG I, 210)

Soulignons d'emblée la perspective adoptée par le poème : le texte retrace l'histoire de retrouvailles. Dans un premier temps, la maladie est refoulée ; mais en évoquant des souvenirs heureux, le moi lyrique éprouve immédiatement le sentiment d'un bonheur retrouvé. D'une manière sous-jacente, la peur de la perte reste, certes, présente ; cependant, le motif du recommencement exprimé par l'adverbe « wieder » (v. 3 et 14) est largement mis en avant et encadre pour ainsi dire le texte. Aussi s'agit-il d'une éternelle lutte pour que l'amour puisse recommencer. De plus, le moi lyrique évince la possibilité d'une rechute de la malade ; alors le regard se fait confiant, tourné vers l'avenir.

Par conséquent, la force inspiratrice de la femme aimée se dégage à deux niveaux. D'abord, elle possède le don de désigner les choses qui semblent plus proches et deviennent plus accessibles (cf. v. 3 s.). Par le dialogue des protagonistes, le moi lyrique qui peut être identifié dans ce contexte à l'inspiration du poète, retrouve donc les mots et se réapproprie le monde par cette nouvelle nomination. Le poème compare ce processus à un voyage (cf. v. 5-8) : les partenaires séjournent près de l'équateur. Ce lieu spécifique fait d'abord allusion aux pays chauds et ensoleillés associés déjà à plusieurs

reprises au bonheur. Ensuite, en tant que ligne de partage, il nous renvoie au méridien de Paul Celan, endroit où se croisent les tropes, c'est-à-dire où se construit une nouvelle représentation.

Par la suite, le sens visuel entre en jeu. C'est par l'œil que l'image s'établit et s'organise dans l'espace³⁷⁸; elle gagne en force et s'enrichit d'une nouvelle dimension, celle du rêve. Or, c'est la capacité rêveuse de la poésie qui la pousse à traduire et transmettre ce qu'elle perçoit du mystère du monde.

La relation amoureuse est un lieu où ce processus s'accomplit continuellement. Aussi doit-elle être considérée comme le terrain prédestiné à stimuler l'inspiration. Les nouveaux rêves (cf. v. 14) de la femme aimée guérie de sa maladie deviennent alors ceux du poète. A ce moment, lui et sa partenaire ne font plus qu'un ; l'unité harmonieuse des origines est retrouvée pour faire du monde à nouveau un lieu d'accueil positif.

Force est de constater que ce monde réunifié se manifeste de deux manières dans les poèmes d'amour. D'une part, il constitue le point de départ de l'inspiration directe : ce que l'être aimé vit et partage avec son partenaire se transforme ensuite en expérience et parole poétiques. Le moi lyrique dit même percevoir, entendre et voir à travers la femme aimée qui représente alors un double. Nous ne devons pas nous étonner, par conséquent, de lire dans le recueil *Aus der Nähe* (1972) le poème suivant :

Mit deinen Augen
seh ich den Mittag,
ganz aus der Nähe,
seine Benommenheit.

Mit deinen Ohren
hör ich das Meer,
hör es sich nähern
und schwinden.

Mit deiner Hand
fühl ich den Stein,
suche ihn zu verstehen.

(GG I, 149)

Sans doute faut-il voir ici un des poèmes les plus représentatifs de la force d'inspiration de la femme aimée. En même temps, nous remarquons une récurrence de certains motifs

³⁷⁸ Par l'œil, l'image acquiert un horizon (cf. v. 9 s. : « Der Horizont entstand/ für deine Augen. »). Ainsi est-elle intégrée dans un cadre et peut se charger d'une nouvelle représentation que l'art, et plus particulièrement le poème, pourra ensuite transmettre au lecteur.

– la chaleur du midi, la mer, la pierre – qui ponctuent l’œuvre de Walter Helmut Fritz et qui s’avèrent être essentiels dans sa conception de la vie et, par conséquent, de l’amour, conceptions intimement liées. C’est surtout le dernier vers de ce poème qui en constitue la clé : le moi lyrique cherche à comprendre. Il s’agit donc bel et bien de la confrontation incessante à l’énigme du monde, à son origine, à son devenir, à sa finitude, à la fois crainte et recherchée.

De fait, le poète tente de perpétuer à l’infini cette relation amoureuse pour que le monde, la vie et l’amour perdurent. En effet, il accède à cette durabilité et à cette permanence par la seule parole poétique.³⁷⁹ La deuxième partie du poème *Du erzählst mir* en apporte la preuve. Le poète dit en effet collecter et réunir les paroles de sa bien-aimée, de garder en lui toutes les étapes de l’histoire racontée par son visage.³⁸⁰ Au sein du volume, ce texte est placé au centre d’un cycle de poèmes d’amour qui, dans l’édition originale, est précédé d’une épigraphe attribuée à Paul Eluard :

Es mußte so sein, daß ein Antlitz Antwort gibt auf alle Namen der Welt.

Il est aisé alors de mettre en évidence la thématique du nom que nous avons déjà pu étudier dans *Du bist aus dem Krankenhaus zurück* et qui se perçoit a fortiori dans les poèmes antérieurs comme par exemple *Es ist Mittag* (GG I, 25)³⁸¹. Soulignons que *Du*

³⁷⁹ Chez certains poètes contemporains français, nous trouvons une conception tout à fait semblable à celle exposée ici par Fritz. Ainsi Jean-Michel Maulpoix constate à propos de Philippe Jaccottet : « Philippe Jaccottet définit le poème comme un objet mixte, partagé, contradictoire, dont la principale fonction ou propriété serait de conjoindre des réalités apparemment incompatibles : forme et souffle, visible et invisible, proximité et lointain, limite et illimité, vague et rigueur, mouvement et fixation. » Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l’amour*, Essai sur la relation lyrique, Mercure de France, Paris 1998, p. 145.

³⁸⁰ *Du erzählst mir* (GG I, 60) : « Du erzählst mir/von den Einfällen der Dinge./Von den verschiedenen Leben,/die sie führen./Von den Händen,/die der Abend hat./Von den Überraschungen/des Körpers./Ich entwende dir,/ich sammle deine Worte./Alle Augenblicke/der Geschichte deines Gesichts./Die Tage, die durch deine Gegenwart/nicht enden, wenn sie enden. » Le poème se trouve dans le recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966), ce qui nous laisse supposer que de dire aussi ouvertement l’influence de l’amour sur l’écriture et sur le choix des sujets, n’était possible que pendant un temps. Nous en voulons pour preuve les recueils plus tardifs qui ne témoignent de cette interdépendance que sous une forme allusive et en faisant de la femme aimée elle-même et de ses faits et gestes le sujet premier du texte. En effet, les poèmes comme *Dank* (GG I, 257) peuvent rester très explicites dans leur manière de rapporter les attitudes, faits et gestes de la femme aimée, mais ne sont plus liés directement à l’inspiration poétique. La partenaire sera plutôt montrée dans sa multiplicité : « L’être aimé est généralement forme mouvante, fuyante, en perpétuelle métamorphose (l’image assez fréquente « mon eau vive » est révélatrice) et dire (ou connaître) son être commande (requiert) une représentation multiple, une reformulation, une mise en image en quelque sorte ‘kaléidoscopique’. Un topos de la poésie amoureuse est la diversité de l’être unique. » Claire Leforestier, *Poétique de l’amour dans la poésie du vingtième siècle*, op. cit., 1997, p. 111.

³⁸¹ « Es ist Mittag./Winkende Fläche des Sees./unsere Hoffnung./Laß uns Worte/aus dem langsamen Strömen holen,/das sich hinter den Untergängen geschlossen hat./Welle, Boot, Land:/Namen für etwas,

erzählst mir propose une vision en plusieurs mouvements qui culmine dans l'idée que le monde se résume dans le visage de la femme aimée, d'où la valeur particulière du « Antlitz ». Cette mise en perspective part en effet des choses qui nous inspirent des sentiments et qui suscitent des réactions (cf. GG I, 60, v. 2-4) : les mains, ici étrangement attribuées au soir, mais parties sensorielles du corps essentielles dans la perception du monde (cf. v. 5), le corps dans son entité (cf. v. 8) avant de mettre le visage au centre (cf. v. 11 s.). Celui-ci fixe alors les traces du vécu ; il en constitue, en quelque sorte, le paysage.³⁸² Par conséquent, il suscite un regard autre car

La singularité d'autrui, inobservable, fait du regard amoureux un affût permanent. Disons que le regard amoureux de l'autre ne peut s'arrêter aux traits mais ne peut pas non plus cesser de les interroger.³⁸³

En effet, le visage concentre les expériences de cet autre être qu'est la femme aimée et qu'elle transmet à son partenaire par la parole. Dans cette transmission qui deviendra l'inspiration pour le poète, réside l'un des aspects les plus remarquables de ce lyrisme. De fait, l'étrangeté toujours présente de l'autre, son altérité jamais entièrement révélée³⁸⁴, incite l'esprit poétique à dire le ressenti de l'autre, à en cueillir les paroles :

das wir suchen.//Wir rudern den Tag hinauf./Sieh die Spur, die zurückbleibt,/verlischt, ohne Eile. » (GG I, 25).

Soulignons encore l'importance qui revient à l'acte de nommer : l'attribution des noms se fait ici dans la seule strophe qui ne comporte que deux vers. Elle est entourée de l'apparition et de la recherche des mots et du bonheur qui résulte du choix effectué. De même, *Es ist Mittag* met en évidence l'action commune des partenaires (cf. v. 4, 9 et 10). De fait, il s'agit d'un enchevêtrement des deux visions et l'être aimé assiste d'une manière essentielle à la transformation de la réalité vécue en poésie.

³⁸² A nouveau, cette approche s'inscrit dans la durée. Ainsi, deux poèmes de périodes très différentes rendent compte de l'attention particulière portée au visage en utilisant quasiment les mêmes mots. Cf. *Was sichtbar wird* (VJ, 67, v. 5-8) : « Was sich in deinem Gesicht/kundgibt – //Was in deinen Händen, die Giotto malte,/sich öffnet:/ [...] » et *Es ist Russo* (ZiL, 27, v. 10 s.) : « Es ist dein Gesicht,/das deine Geschichte erzählt. » Les deux poèmes sont très proches, et ce même dans la formulation des énoncés. Soulignons que c'est notamment le visage de la femme aimée qui détermine la perspective adoptée par le moi lyrique : son inspiration correspond à la vision de sa partenaire. Dans *Es ist Russo*, les traits de la femme aimée racontent son histoire. Cette idée se retrouve à l'identique dans le texte antérieur *Du erzählst mir*, où l'association du visage et des mains de *Was sichtbar wird* est également présente. Il ne fait alors guère de doute qu'il s'agit ici d'un complexe associatif autour du thème de l'inspiration par l'être aimé. De plus, ce n'est du reste pas un hasard si *Was sichtbar wird* et *Es ist Russo* relatent, chacun à leur tour et à un moment différent, les impressions d'un voyage. Il convient de rappeler, dans ce contexte, le rôle primordial des lieux du Sud pour l'expression amoureuse et son pouvoir à conjurer le temps. Russo est un petit village en Suisse. Remarquons d'ailleurs que le poème *Was sichtbar wird* fait converger trois niveaux temporels : l'ère romaine, l'apogée de l'art à l'orée de la Renaissance et le présent actuel du texte, cf. *Was sichtbar wird*, v. 1 s. et v. 5-8. Rappelons que Giotto participe, entre autres, à un renouvellement important dans l'art en impulsant une peinture plus naturaliste ainsi que la perspective à trois dimensions. Cf. aussi la notion de la « couleur volumétrique ». Stefano Agosti, *Yves Bonnefoy et les arts plastiques : quelques remarques à partir de la notion de « présence »*. Dans : *Yves Bonnefoy et L'Europe du XXe siècle*. Textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber. Presses universitaires des Strasbourg, Strasbourg 2003, p. 323 s..

³⁸³ Claire Leforestier, *op. cit.*, p. 145 .

³⁸⁴ Cf. Paule Plouvier, *Poétique de l'amour chez André Breton*, José Corti, Paris, 1983, p. 132 : « Revenons une dernière fois à l'image de l'amour comme dispositif de miroirs ou comme rose de

Ich entwende dir,
Ich sammle deine Worte. (GG I, 60, v. 9 s.)³⁸⁵

Au final, l'altérité représente l'élément clé pour atteindre une certaine durabilité. Nous comprenons mieux alors pourquoi le poème se clôt sur un prolongement des jours à l'infini :

Die Tage, die durch deine Gegenwart
nicht enden, wenn sie enden. (GG I, 60, v. 13 s.)

Par conséquent, la femme aimée en tant qu'inspiratrice permet au poète de se projeter soi-même comme d'ailleurs le partenaire dans une continuité. Celle-ci contient certes une forte composante temporelle, mais elle renvoie surtout à un enjeu fondamental de l'activité poétique. En effet, la transposition en poésie de l'expérience amoureuse permet de se détacher de ce même continuum temporel. Ce phénomène se produit à plusieurs degrés d'intensité, mais reste présent dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz.

Cependant, soulignons le paradoxe que d'une part, les deux regards se confondent et c'est l'altérité qui provoque cette fusion, et que d'autre part, ce mouvement est aussi une prise de conscience de cette même altérité. Dès la première phase de l'œuvre, le poète la traduit par ailleurs dans ses textes. Cela va de pair avec une contemplation intense du sujet laquelle cherche une compréhension toujours plus profonde. Ainsi pouvons-nous lire dans *Du, dein Gesicht* du recueil *Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966):

Über dich gebeugt
versuche ich
zu verstehen,
wer du bist –
Urkunde
welcher Welt,

lentilles de phares : au centre de ce dispositif, il y a bien la personne aimée, l'autre dont l'altérité scintille comme une promesse. Mais ce centre n'est jamais atteint. Prétendre faire le tour de l'autre serait le réifier, prétention d'autant plus paradoxale que l'objet lui-même échappe, nous l'avons vu, à l'objectivité et entre dans les mutations du désir. » ou encore Catherine Bensaid, *Histoires d'amours, histoire d'aimer*. De l'amour rêvé au bonheur partagé, Robert Laffont, Paris, 1996, p. 9 : « Il reste une interrogation perpétuelle sur l'autre, sur l'objet du désir, réel ou imaginaire, sur l'autre, homme ou femme, dont le comportement vous interroge autant qu'il vous demeure étranger. »

³⁸⁵ Cet échange a presque lieu en cachette comme le suggère avant tout le verbe « entwenden ». Cependant, il nous semble juste d'insister particulièrement sur le sens de « prendre rapidement et sans qu'on s'en aperçoive », donc de détruire la magie de cette alchimie particulière, ce qui nuance le propos.

Sprache,
die ich entziffern will.

(ZdU, v. 4-11)

Le poème associe le visage de la femme aimée à une expression du monde que le poète qualifie également de langage. Cette association nous permet d'aller plus loin car elle rend visible la démarche réflexive et la position poétologique de Fritz : en passant d'abord par la perception, la compréhension de l'univers devient possible par et à travers l'approche poétique.³⁸⁶ Ce rapprochement se manifeste davantage encore dans les textes plus méditatifs comme par exemple *Ich nehme dich wahr* (GG I, 17), *Weil du die Tage* (GG I, 57), *Der Abend hat* (GG I, 63), *Für einen Augenblick* (GG II, 26), *Steppenläufer* (GG II, 198), *Wie kam es* (GG II, 202).

Ich nehme dich wahr
in der brennenden Frühe,
die sich niederläßt in der Stadt
und da und dort zu Gladiolen wird.

Ich nehme dich wahr
in den Bewegungen des Raums,
der sich neu zu stufen beginnt,
sobald das Licht der Nacht zuwiderhandelt.

Ich nehme dich wahr
in den Feerien von Linien,
die dabei entstehen,
unsichtbar zwischen den Dingen.

Ich nehme dich deutlich wahr. (GG I, 17)

Chaque strophe du poème présente un espace sans que ce lieu soit forcément réel. De plus, le refrain qui alterne avec les strophes introduit et détermine une approche perceptif spécifique (« Ich nehme dich wahr », v. 1, 5, 9, 13)³⁸⁷. Même si le premier

³⁸⁶ Cf. aussi Claire Forestier, *op. cit.*, p. 181 : « [...] à moins que le 'mystère' d'Autrui, son étrangeté irréductible soit également susceptible de se projeter sur le monde (domaine du Même), de lui être communiqué. Un univers perçu de manière opaque et mystérieuse, en même temps qu'érotisé, pourrait se comprendre ainsi, mais il s'agirait essentiellement d'un monde inhabitable pour le 'je', ce qui a priori est rarement le cas dans la poésie amoureuse puisqu'une vertu fréquente du 'tu' est de rendre au 'je' l'accès au monde. » L'auteur semble d'ailleurs se contredire ici, ce qui nous fait insister particulièrement sur la dernière phrase qui montre bien que c'est l'état amoureux qui permet cette nouvelle compréhension du monde. Selon les textes de Walter Helmut Fritz, c'est ici que réside une des implications essentielles de la poésie de l'amour.

³⁸⁷ D'une part, l'apostrophe « ich » – « dich » établit précisément l'interdépendance des partenaires. D'autre part, la particule adverbiale du verbe « wahrnehmen » renvoie intrinsèquement à la vérité profonde d'une perception à travers l'autre qui se précise au fil des vers.

espace peut être identifié à une ville au petit matin – nous imaginons aisément le couple au réveil –³⁸⁸, celui-ci est rapidement connoté différemment. C’est avant tout la métaphore des glaïeuls (v. 4), fleurs d’été et ainsi signes de pleine vie, mais en même temps symbole phallique renvoyant à la virilité et la vitalité, qui dépasse le cadre. Le deuxième espace prolonge la transformation en un lieu de plus en plus insaisissable à cause de la luminosité changée au lever du soleil (cf. v. 8). En effet, le mouvement détermine la scène; même la perception de la femme aimée est englobée dans cette restructuration (cf. v. 6 s.). Cette dernière prend progressivement une dimension de plus en plus imaginaire pour dépasser définitivement l’espace réel dans la troisième strophe :

Ich nehme dich wahr
in den Feerien von Linien,
die dabei entstehen,
unsichtbar zwischen den Dingen. (v. 9-12)

Soulignons que le lieu est lié à l’espace visible et se situe, en même temps, dans l’invisible puisqu’il se trouve entre les choses (« zwischen den Dingen », v. 12). C’est en ce sens qu’il faut entendre le qualificatif « unsichtbar » (v. 12).

De fait, le jeu des structures spatiales anticipe sur le contenu du poème : l’espace restructuré correspond, en effet, au changement perceptif inspiré par l’être aimé. C’est sa présence qui déclenche la métamorphose qui, quant à elle, entraîne l’élévation des facultés perceptives. Le processus décrit par le poème renvoie, en fait, à la force transformatrice en général qui marque la relation amoureuse.³⁸⁹

Le vers final de *Ich nehme dich wahr* formule et souligne la prise de conscience d’une netteté nouvelle dans la perception et dans l’appréciation de la femme aimée et, à

³⁸⁸ Rappelons les nombreux poèmes qui mènent une réflexion sur la tendresse et le rôle de l’amour physique en partant d’une situation semblable.

³⁸⁹ Par ailleurs, le rapprochement entre ces lieux et le rôle perceptif de la poésie renvoie à la volonté du poète de faire du langage sa demeure. Cf. aussi Jürgen Peter Wallmann, Walter Helmut Fritz, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Horst Bienek, *Was war was ist*. Dans: J. P. Wallmann, *Argumente*, Mühlacker 1968, notamment p. 61. Il ne faut pas s’étonner qu’il s’agit là d’une préoccupation que Fritz partage avec d’autres poètes contemporains. Jean-Michel Maulpoix constate à ce propos : « Une telle insistance topographique manifeste que le poète demeure soucieux de bâtir dans le langage une demeure à la fois conforme à la réalité précaire de son existence, et sentie comme un lieu d’adjointement et de résistance au décousu menaçant de la réalité moderne. [...] Chez Jaccottet et Bonnefoy, le lien se trouve établi par l’expérience poétique même entre l’éphémère et l’éternel. » Jean-Michel Maulpoix, *La poésie comme l’amour*, *op. cit.*, p. 141. Ou plus précisément par rapport au poème d’amour : « Si la structure du poème, de manière générale, est ouverte et tend à un espace infini (non fini), on peut postuler que le poème amoureux adressé vise à rendre possible cet impossible, à créer la perméabilité (un passage, un accès) entre deux ‘espèces d’espace’ étrangères, deux plans exclusifs : l’univers de discours (fiction) et le monde extérieur (le réel). » Claire Leforestier, *op. cit.*, p. 261.

travers elle, du monde.³⁹⁰ Avec Catherine Bensaïd, nous pouvons alors insister sur l'atteinte sensible que porte l'amour à l'être entier et qui lui ouvre, par une inspiration toute particulière, le chemin d'une transcendance.

Bouleversement de la rencontre, comme une concentration de particules qui soudain explose sous l'effet d'un regard, d'un mot ou d'un sourire. Elle m'a fait autre : nu, transparent, différent. Impossible de retourner en arrière, inutile de tricher, rien n'échappe à son emprise ; l'atteinte est profonde et irréversible.³⁹¹

L'intensité de cette transformation marque profondément l'ensemble de l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Voilà pourquoi un nombre important de textes la met en scène de manière très diverse. Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que le poète propose également des poèmes qui associent la femme aimée à un objet dont elle est le pendant, l'analogie et l'inspiratrice. Nous souhaitons étudier plus en avant deux exemples particulièrement significatifs : *Jetzt, wo ich die Teekanne* (GG I, 153) et *Diese Libelle* (MZ, 13). Le premier s'inspire d'un objet du quotidien, d'une théière ; le deuxième identifie la femme aimée à une libellule.

Jetzt, wo ich die Teekanne
wie oft gebraucht,
– dann zur Seite gestellt –
wieder aus dem Schrank nehme,
sehe ich sie plötzlich
– verbunden mit unseren Jahren –
mit Zärtlichkeit,
sehe ich den von Schneeflocken
punktieren Tag,
an dem du sie gebracht
und auf den Tisch gestellt hast. (GG I, 153)

³⁹⁰ Nous pouvons dire qu'en quelque sorte, la transformation accomplie au sein du poème est rétroactive et concerne alors non seulement la femme, mais aussi l'espace dans lequel elle vit, espace vital également du moi lyrique. Remarquons que la forme du poème fait ressortir cette prise de conscience : le dernier vers est isolé des autres qui forment des quatrains. De plus, le poète reprend le vers du refrain mais y ajoute la notion de netteté (« Ich nehme dich deutlich wahr., v. 13). Notons d'ailleurs que l'ensemble converge vers le vers final : le quatrième vers de la première strophe présente une structure parataxique, la deuxième strophe la remplace par un agencement hypotaxique pour laisser place à une ellipse au douzième vers.

³⁹¹ Catherine Bensaïd, *Histoires d'amours, histoire d'aimer. Op. cit.*, p. 20. Pour l'œuvre de Fritz, ce constat se confirme aussi à travers les comptes rendus. Cf. Paul Konrad Kurz, « Atem, anders denken ». Kalenderblätter gegen die tägliche Abstumpfung. Walter Helmut Fritz, *Schwierige Überfahrt, Sehnsucht*. Dans: Paul Konrad Kurz, *Über moderne Literatur* 6. Frankfurt/Main 1979, p. 207.

Dans un premier temps, l'on serait tenté de croire que le sujet principal de ce poème est une théière, mais il s'agit, en effet d'un objet que l'amour transcende et qui devient représentatif de la relation amoureuse. De plus, le poème crée un jeu étonnant des temps : il s'ouvre au présent pour évoquer ensuite le passé de la théière. Ce passage montre l'usage quasiment quotidien de l'objet. Nous en retenons presque l'impression d'une certaine indifférence : après utilisation (cf. v. 2), la théière est remise dans un placard (cf. v. 3). Cependant, *Jetzt, wo ich die Teekanne* rompt tout à coup ce cercle et l'objet insignifiant prend une signification et une importance symboliques.³⁹² La théière devient le signe d'une énergie nouvelle. Cette force régénératrice explique l'étonnante précision du souvenir. De fait, il est possible d'aller plus loin en liant le processus directement à l'inspiration. En évidence, la théière évoque le bien-être qu'elle procurait par sa chaleur et les qualités gustatives de son contenu. Rappelons que les sens s'avèrent être capitaux pour prolonger le vécu de la relation amoureuse vers l'expérience de la force vitale de l'amour. Par conséquent, ce n'est que partiellement que la théière de *Jetzt wo ich die Teekanne* représente l'objet concret et banal. Le poète y associe plutôt un ensemble de souvenirs et de connotations qui font de cet outil un objet capable de transcender l'état amoureux. Par le jeu temporel du présent et du passé et par la symétrie ainsi constituée, la structure même du poème souligne l'harmonie retrouvée. Rien ne semble pouvoir déranger ce bonheur ; seules les incises montrent que cet état est une chose précaire.

S'inscrivant dans une thématique semblable, le poème *Diese Libelle* (MZ, 13) stipule une conclusion semblable, mais y parvient par d'autres moyens.

Diese Libelle

im leichten Flug
über der Lichtung,
pfeilschnell wechselnd
zur Höhe, zur Tiefe
am Rande des Weihers

mit durchsichtigen Flügeln,
mit schlankem Leib
zitternd und schwirrend,
sich öffnend der Frühe,

³⁹² Dès lors, le texte repasse au présent. De plus, le passage au passé est souligné par l'emploi des tirets ce qui l'identifie comme incise. Prenons également en compte que la théière se trouvait au fond d'un placard et sera, en quelque sorte, libérée de ce lieu clos. La préposition « aus » (cf. v. 4) qui exprime le mouvement d'extraction et de la séparation spatiale, accentue cette impression.

der wachsenden Sonne

diese Libelle
bist du heute gewesen.
Ich träumte, ich sah dich,
eine Feder, einen Schimmer,
eine Flamme, ein Geschenk.

Ce poème nous apparaît pareillement représentatif de la relation étroite entre la contemplation d'un objet, la perception de l'être aimé et de l'amour qu'il transcende. *Diese Libelle* relie les trois dimensions en se présentant de prime abord comme un poème de la nature. A y regarder de près, il évoque cependant des éléments qui, d'emblée, renvoient à la légèreté, à la joie de vivre (cf. v. 1-3, 9 s.), mais incluent aussi les opposés, les paradoxes des apparences (cf. v. 4). La symbolique de la lumière est d'ailleurs fortement présente dans ce poème.³⁹³

La deuxième partie identifie clairement la libellule à la femme aimée. C'est elle qui inspire cette multitude de sensations douces et harmonieuses. Du moins ne fait-il guère de doute qu'elle en est l'instigatrice. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, de la finesse avec laquelle l'insecte est perçu, observé et dépeint. C'est cette perception nouvelle qui permet, en fin de compte, la qualification insolite de l'être aimé dans la dernière strophe, ce qui, à son tour, amène la dimension transcendante : le moi lyrique évoque un rêve (v. 14) ; puis s'ensuit une série de métaphores.

eine Feder, einen Schimmer,
eine Flamme, ein Geschenk. (v. 11 s.)

Les deux premiers éléments s'intègrent encore parfaitement dans le contexte des strophes précédentes puisque la plume renvoie à la légèreté et aux propriétés aériennes déjà évoquées, la lueur a les mêmes qualités et y ajoute l'aspect de la transparence. En effet, ce sont les deux dernières métaphores qui quittent définitivement le cadre de la

³⁹³ La libellule en elle-même suscite déjà l'image d'un être aérien, de plus, les mots « Lichtung » (v. 2), « Weiher » (v. 5, lié à la lumière par le reflet de l'eau), « durchsichtig » (v. 6), « zitternd und schwirrend » (v. 8) et « Sonne » (v. 10) participent amplement à la rendre agile, délicate, gracile et, en somme, exquise. Par ailleurs, Walter Helmut Fritz n'est pas le seul auteur à intégrer les deux pôles opposés mais essentiels et constitutifs de toute existence. Citons l'exemple du poète italien Cesare Pavese que Fritz invoque d'ailleurs comme un de ses modèles (Cf. par exemple Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken. Gedichte und Prosa. Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffelbund)*, hrsg. und eingeleitet von Friedrich Bentmann. Müller, Karlsruhe, 1971, p. 5) : « L'état amoureux, comme l'état poétique, ne s'embarrasse d'ailleurs pas des contradictions qu'il réconcilie : l'allégresse accélère le rythme du temps mais la plénitude existentielle lui donne simultanément une extension nouvelle, stoppe le vieillissement, annule

première partie. La flamme suscite l'image de la flamme inspiratrice, mais aussi celle de l'amour tout simplement, et renvoie, en même temps à la notion centrale de l'écriture³⁹⁴. La série de métaphores se clôt sur celle du cadeau. Même si cette image reste un peu convenue, il résume les implications multiples de la femme aimée dans le processus de l'inspiration, de la création et du renouvellement des forces vitales.

II.2.2.6 Un échange fructueux

A la fois réflexion sur ses sources d'inspiration et prise de conscience de l'altérité, le poème s'engage finalement dans un dialogue qui pousse ce cheminement plus loin. Cet échange forme l'un des éléments essentiels pour réussir la relation amoureuse. Etant donné que l'altérité reste toujours tangible au sein du couple et le nourrit même d'une manière capitale³⁹⁵, deux remarques s'imposent dès lors. Premièrement, cet échange ne prend pas forcément appui sur la forme du dialogue proprement dit. Au lieu de donner la parole aux deux partenaires, il peut seulement montrer la trame de l'échange ou en relater le contenu. Deuxièmement, la notion de l'altérité en général analysée au début de ce chapitre est déterminante pour étudier la pertinence de la notion du dialogue. Si nous admettons que la relation amoureuse s'apparente, en somme, à un lien éminemment plus étroit que celui entre deux personnes qui se rencontrent par hasard, il nous semble évident qu'aimer permet de prendre conscience mieux encore du tout Autre.

Trois poèmes nous paraissent particulièrement représentatifs pour illustrer ces deux fonctions. *Wenn du weggehst* (GG I, 11) et *Du näherst dich wieder* (GG I, 64) ébauchent une prise de conscience de la position de l'homme dans l'univers en confrontant plusieurs voix. Le troisième poème, *Kleine Bewegung* (GG I, 144) vise la compréhension à travers l'observation des détails.

provisoirement la mort et efface les angoisses et les frustrations. » Cf. Pierre Burney, *L'amour*, PUF, Paris 1973, p. 40.

³⁹⁴ Cf. Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*. PUF, Paris 1984.

³⁹⁵ Rappelons encore une fois cette bipolarité essentielle qui constitue le centre de la relation amoureuse : « Il [l'amour] réclame admiration et enthousiasme. S'il n'y a plus de mystère chez le partenaire, si ce monde est vide, ou ne se renouvelle pas, l'amour s'étiolle et meurt. » Michel-Robert Bous, *Apprendre à aimer: l'art de vivre à deux*, Editions du Cerf, Paris 1991, p. 34.

Wenn du weggehst

[...]

Den Schwarm der Sterne erkennst du nicht.
Doch der Sog der Route
beginnt in dir und Klarheit sonderbar.

Die Nacht ist weich.
Was du gesagt hast,
bleibt hinter dir zurück.
Auf der Fahrt
zwischen den Garben des Dunkels
wird es dir begegnen in den fahlen Blitzen,
die der Zenit um sich wirft. (GG I, 11, v. 6-15)

Du näherst dich wieder
dir selbst.

[...]

Tag und Nacht
stehen symmetrisch
gegeneinander.

Der Morgen
bereitet sich darauf vor,
deinem Blick zu antworten. (GG I, 64, v. 1s. et v. 6-11)

D'emblée, nous remarquons la touche impressionniste du premier poème, tiré du recueil *Bild und Zeichen* (1958). Par ailleurs, il s'agit plutôt d'un monologue intérieur ; l'échange n'aboutit pas encore. Force est de constater cependant que les deux poèmes utilisent des repères spatio-temporels universels pour mener leur réflexion : *Wenn du weggehst* vise les étoiles, symboles de la connaissance et de l'harmonie de l'univers ; *Du näherst dich wieder* oppose symétriquement la nuit et le jour pour intégrer le mouvement harmonieux car cyclique entre obscurité et lumière.

Dans le deuxième poème, publié d'ailleurs dans le recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966), le moi lyrique tire partie de ce retour sur soi (cf. v. 1 s.) pour se projeter dans l'avenir. Il attend une réponse, mais il ne sait pas la circonscrire. Dans *Wenn du weggehst*, c'est la même idée qui se traduit par l'image des éclairs (cf. v. 14). Par conséquent, les deux poèmes se situent dans l'optique d'un processus en marche, mais pas encore acheve. Si nous insistons ainsi sur cette notion d'inacheve, c'est bien parce

que *Wenn du weggehst* et *Du näherst dich wieder* sont des textes de la prime jeunesse de Walter Helmut Fritz. Il est alors permis de se demander si le poète aurait pu, à ce stade de sa création, donner déjà des réponses tant attendues, décelables d'ailleurs dans les poèmes plus tardifs. Peu à peu, Fritz tente en effet de rendre ce même questionnement plus accessible. Cette intention trouve l'un de ces procédés dans l'observation minutieuse des détails comme c'est le cas de *Kleine Bewegung* (GG I, 144) :

Kleine Bewegung
deiner Hand,
kleine Wanderung
deiner Hand
durch die sommerliche Luft

über diesem Tisch,
an dem du ein Glas
Zitronensaft trinkst
und sprichst

und dem Morgen zusiehst,
einem schwebenden,
leichten Feuer.

Les mouvements de la main renvoient aux signes non-verbaux de ce dialogue. De fait, l'échange est manifeste avant de se traduire en parole dans la deuxième partie du poème (cf. v. 9). Ce poème se distingue alors des deux autres textes par la présence de la femme aimée que le moi lyrique observe. La différence est d'importance puisqu'il est ainsi obligé de concentrer deux sens, à savoir le regard et l'ouïe, sur sa partenaire. L'échange et la prise de conscience de l'harmonie de l'heure matinale se font alors à travers le dialogue dont le poème nous donne un aperçu évocateur mais partiel.³⁹⁶ Par conséquent, le dialogue avec la partenaire incite le moi lyrique à méditer sa perception du monde et l'oblige à se projeter continuellement dans l'avenir. Sa quête devient ainsi une entreprise commune et partagée et se lie également aux procédés d'inspiration précités.

Il est alors aisé de mettre au jour les nombreuses fonctions de la relation amoureuse qui permettent d'aboutir à l'acte créateur. En effet, l'amour offre un champ

³⁹⁶ Ajoutons que le poète propose une variante tardive de cette thématique du dialogue dans *Könige* (ZiL, 26). L'échange se fait alors sous forme d'une rêverie du moi lyrique – doublée d'ailleurs du rêve de la femme aimée. Le dialogue ne vise plus à éclairer le mystère du monde, mais insiste sur l'émerveillement qu'il peut apporter chaque jour. De ce fait, l'échange a certes perdu en ambition, cependant il est devenu plus rassurant.

très large à la création poétique. A ce titre, Claire Leforestier insiste sur la « propriété d'ouverture » qui s'attribue en particulier à la poésie amoureuse.³⁹⁷ Tout en réinvestissant une conception de l'amour et un réservoir d'images qui pourraient paraître conventionnels, Walter Helmut Fritz participe à un renouvellement de la poésie amoureuse. La force de ses poèmes d'amour réside en effet dans l'extraordinaire respect de l'autre, dans l'acceptation entière de son altérité. Par conséquent, le poète peut nous montrer la femme aimée avec enthousiasme et admiration, il peut l'associer à l'apaisement et trouver en la maison commune un lieu de sécurité et de calme, il peut dépeindre la femme en tant qu'être de lumière, simultanément souvenir et avenir, il peut la montrer en tant que source d'inspiration et partenaire de confiance.

En confrontant la poésie amoureuse de Walter Helmut Fritz à un poème d'amour comme *Lieder auf der Flucht VI* d'Ingeborg Bachmann³⁹⁸, l'apport de sa quête se révèle double : tout comme nombre de textes chez Fritz, ce poème aboutit, en fin de compte, à l'exploration d'une contrée inconnue. Mais tandis que le poème de Bachmann met en avant la difficulté de ce chemin spirituel, la quête de notre poète se fait plus confiante. Fritz souligne d'avantage l'harmonie qui se dégage de la relation amoureuse. A son tour, celle-ci devient alors le fondement de sa démarche ; elle est placée d'emblée sous le signe de la vie. Or, la vision d'une réalité rude et déstabilisante et le désarroi qui s'ensuit l'emportent chez nombre de poètes contemporains.³⁹⁹

³⁹⁷ L'auteur dresse alors le bilan suivant : « Il faudrait conclure qu'une propriété d'ouverture (pour résumer), ne soit pas constitutive de la poésie amoureuse mais de la poésie elle-même (ou de la poésie moderne). Dans ce cas, on peut néanmoins penser que ce caractère trouve dans le domaine amoureux une motivation structurelle particulièrement forte. Il semble, d'un point de vue phénoménologique, que dans l'expérience amoureuse l'individu soit soumis à deux dynamiques antagonistes, pris entre cet élan qui le pousse vers autrui et ce qu'on pourrait appeler « contrainte de l'intériorité » : le sujet fait l'expérience de la profondeur du sentiment, de la sensation intime de l'élection, de la singularité précieuse de son expérience [...] C'est l'hypothèse d'une structure de l'expérience et d'une structure du discours présentant une correspondance étroite. Ce postulat d'une parenté par homologie structurelle permet de connaître un fondement à l'assimilation, qui reste très souvent intuitive, expérience amoureuse/expérience poétique. » Claire Leforestier, *Poétique de l'amour dans la poésie du vingtième siècle, op. cit.*, p. 257.

³⁹⁸ Ingeborg Bachmann, *Lieder auf der Flucht VI*. Dans : Ingeborg Bachmann, *Die Anrufung des Großen Bären*, Gedichte. 8. Auflage, Piper, München 1996, p. 73 s. : « Unterrichtet in der Liebe/durch zehntausend Bücher./belehrt durch die Weitergabe/wenig veränderbarer Gesten/und törichter Schwüre – //eingeweiht in die Liebe/aber erst hier – /als die Lava herabfuhr/und ihr Hauch uns traf/am Fuß des Berges./als zuletzt der erschöpfte Krater/den Schlüssel preisgab/für diese verschlossenen Körper – //Wir traten ein in verwunschene Räume/und leuchteten das Dunkel/aus mit den Fingerspitzen. »

³⁹⁹ Même chez un poète particulièrement proche de Walter Helmut Fritz – nous nommons Karl Krolow – cette différence d'approche reste perceptible. En guise d'exemple, citons le poème *Die Tage wechseln* : « Die Tage wechseln./Orte sind grün und gelb./riechen nach geröstetem Kaffee./Versteckte Sätze sind erlaubt./Man vergißt sie/oder merkt sich den Hinterhalt./in den man gelockt werden sollte./Mit trockenem Mund/kommt die Antwort./Die Zunge liegt/schwer im Mund./Wechselndes Licht/geht in ein Grün über./das beruhigt wie/Fingerspiel, wenn/fremde Hände es sich/gefallen lassen/und stillhalten./Gelächter unterbricht alles./Ich will/die Kurve deines Rückens sehn./die Biegung des Nackens./Grün oder gelb die Orte./an denen man Sand aus den Kleidern/schüttet : Liebe ist so./Sie brennt ab in Minuten./ein

De plus, la réduction formelle qui s'opère dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz permet aux différents éléments de se poser et d'attirer l'attention sur le simple qui pourtant contient l'essence.⁴⁰⁰ Non en dernier lieu, le regroupement par paires de deux vers particulièrement fréquent dans les poèmes d'amour soutient avantageusement cette quête spirituelle. Sans pour autant renoncer à une forme attachée au sens, ce lyrisme creuse les significations des mots et participe ainsi à innover le statut de la parole poétique.

Soulignons enfin que l'amour s'insère toujours dans le contexte temporel. Là doit être souligné le paradoxe que la relation amoureuse aspire continuellement à la pérennité, mais qu'elle est aussi continuellement confrontée aux aléas du temps qui passe. L'amour tente alors de conjurer ces effets du temps ; c'est d'ailleurs en grande partie de la conscience de ces obstacles qu'il tire sa force pour surmonter les épreuves de la vie, affronter la maladie et la mort et trouver une nouvelle demeure en poésie.

ausgebranntes Haus./Mit Gefühl sieht man zurück,/wagt noch einmal,/in der zweiten Person zu reden./Komm, höre mich/an deinem Nacken flüstern./Als meine Zunge/dein Ohr erforschte,/legte ich neuen Brand ans Haus. » (GesGe, Bd. 4, p. 16 s.).

⁴⁰⁰ Là encore, la comparaison s'avère éclairante. Constatons, par exemple, que *Die Tage wechseln* de Karl Krolow comporte trente-cinq vers tandis que la plupart des poèmes d'amour de Walter Helmut Fritz, et d'ailleurs de ses textes en général, tiennent sur une demi-page. De plus, le poème de Krolow évoque plusieurs situations successives tout en se présentant visuellement en un seul bloc. Chez Bachmann – pour n'évoquer que cet exemple – nous observons d'ailleurs un phénomène semblable, étant donné que les vers sont le plus souvent regroupés en strophes et que les poèmes sont généralement d'une certaine longueur. Cf. aussi Ingeborg Bachmann, *Lieder auf der Flucht VII*. Dans : Ingeborg Bachmann, *Die Anrufung des Großen Bären*, op. cit., p. 74 s..

II.3 L'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz et ses filiations

Pour apprécier à leur juste valeur les influences que subit l'écriture de Walter Helmut Fritz au fil des années et pour déterminer dans quel contexte littéraire cette œuvre naît et évolue, il s'avère utile d'étudier ses textes et sa poétique à travers une approche comparée.

Comme le remarque, avec pertinence, Michael Basse, nul auteur ne crée à partir de rien, il y a toujours une tradition à laquelle il se heurte ou qu'il poursuit ; en tout cas, elle est le lieu d'une confrontation essentielle et formatrice.⁴⁰¹

Pour Fritz, cette tradition se détermine d'une part par les sources qui lui inspirent des sujets, des images, une manière d'écrire. D'autre part, elle s'amplifie au fur et à mesure des lectures, activité poursuivie avec ardeur tout au long de son activité créatrice. L'œuvre critique qui, certes, n'en retrace qu'une partie, témoigne de l'intensité avec laquelle Walter Helmut Fritz observe son environnement littéraire. Et ce monde ne s'arrête pas aux frontières allemandes : pour preuve des comptes rendus ou des commentaires consacrés à des œuvres comme celle de Karl Krolow, d'Erich Fried, de Hans-Jürgen Heise, de Heinz Piontek, d'Octavio Paz, de Federico Garcia Lorca, de Dylan Thomas, de René Char ou de Francis Ponge.⁴⁰²

II.3.1 De l'intérêt à la filiation

Walter Helmut Fritz est sans aucun doute autant poète que grand lecteur, à l'écoute des évolutions littéraires. Cependant, notre étude doit s'efforcer d'identifier les auteurs qui ont réellement contribué à sa formation poétique. Si l'influence est réelle, elle doit être décelable dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Certes, elle sera parfois moins marquée ou à peine identifiable. Néanmoins, il est fort probable que Michael

⁴⁰¹ Cf. Michael Basse, *Walter Helmut Fritz*. Dans : Heinz Ludwig Arnold (éd.), *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1998, p. 3 : « Der Schreibende ist also keineswegs frei, sondern bewegt sich immer schon in einer Tradition. »

⁴⁰² De plus, il s'intéresse aux publications sur l'écriture, aux anthologies, aux romans, aux recueils de prose brève. La liste ne prétend pas à l'exhaustivité, elle retrace seulement le large éventail des préoccupations littéraires de notre auteur. D'ailleurs, il ne se limite pas à la seule littérature contemporaine, mais consacre également des articles, des lectures critiques et des comptes rendus à des auteurs classiques.

Basse se restreint trop en ne mentionnant que l'influence prédominante du lyrisme français et celle de l'école du poème de la nature dans la lignée de Karl Krolow.⁴⁰³

En partant de l'analyse des comptes rendus de et sur notre auteur, nous retenons un premier indice de filiation dans le contexte du lyrisme allemand de l'après 1945. Qu'il nous suffise ici de remarquer que Walter Helmut Fritz a, pendant longtemps, mis en avant ses connaissances littéraires, poétiques en particulier⁴⁰⁴ pour rédiger des publications diverses sur des auteurs de son choix. Ce dernier ne reflète pas seulement le paysage poétique de l'Allemagne de l'après-guerre et surtout des années 60 et suivantes, mais aussi un goût prononcé et une bonne intuition quant aux œuvres littéraires de qualité. Ainsi Walter Helmut Fritz consacre-t-il, dès ses débuts, des comptes rendus à Peter Härtling, Cyrus Atabay, Hans Erich Nossack, Gabriele Wohmann, Marie Luise Kaschnitz, Karl Krolow, Heinz Piontek⁴⁰⁵ pour ne mentionner que quelques-uns des auteurs les plus importants. De même, un certain nombre de ces personnalités, elles-mêmes poètes pour la plupart, écrira les premiers comptes rendus consacrés aux recueils de Fritz.⁴⁰⁶ Entendons-nous d'abord sur ce que nous appelons l'influence. Pour aboutir à une relation de filiation, l'auteur peut, en effet, ressentir une parenté avec un autre ; il peut également s'inspirer de la manière d'écrire, de l'approche, de la sensibilité, des images, des métaphores qui le frappent, ou bien il peut s'intéresser à une même thématique qui, par la suite, se traduira sous une forme différente et singulière.

Par ailleurs, il nous semble important que la relation se manifeste dans un échange. Ceci implique une approche spécifique, altruiste de l'œuvre de l'autre. Les auteurs adoptent alors un regard bienveillant sur les textes de l'autre, ce qui peut prendre la forme d'un compte rendu, d'un article, d'un hommage. Dans ce contexte, la traduction mutuelle ouvre peut-être le champ le plus intense d'un échange, mais il ne

⁴⁰³ De plus, Michael Basse relève ces influences pour la toute première période de l'œuvre de Fritz seulement (*Ibid.*, p. 3) : « Fritz' Anfänge verweisen auf eine intensive Auseinandersetzung mit der französischen Dichtung – von Baudelaire über Valéry bis hin zu zeitgenössischen französischsprachigen Autoren. »

⁴⁰⁴ Rappelons que Fritz avait suivi de 1949 à 1954 des études de littératures allemande et française à l'université de Heidelberg. Déjà à l'époque, son intérêt se portait surtout sur les relations entre la tradition et l'actualité littéraire ; ainsi la lecture des *Entretiens de Goethe avec Eckermann* l'accompagne depuis et est renouvelée régulièrement jusqu'à nos jours. Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 23/02/2003.

⁴⁰⁵ De certaines de ces personnalités, Fritz dressera plus tard un portrait poétique, cf. ci-dessous nos remarques sur le poème-portrait des personnages littéraires.

⁴⁰⁶ Il ne faut pas croire pourtant que ce constat permet de conclure immédiatement à une influence unilatérale ou réciproque. Ceci marque tout d'abord un certain intérêt pour la scène littéraire.

faut en aucun cas prétendre à une filiation absolue entre poète-traducteur et poète-auteur.

Par conséquent, la relation filiale, qui montre une véritable influence, se doit d'être perceptible dans la forme et/ou dans le fond de l'œuvre. Ceci n'est pas sans impliquer quelques difficultés. En effet, Marion Höfs-Kahl qui étudie l'influence de la littérature latino-américaine sur le lyrisme allemand après 1945, insiste sur les limites du critique qui est en même temps auteur :

Rezensenten, die selbst Lyriker sind, sehen den anderen durch die Brille des eigenen Schaffens.

In Vodičkas Worten ausgedrückt: der Kritiker konkretisiert die Lyrik des Autors sowohl von seiner individuellen ästhetischen Erfahrung her als auch unter Berücksichtigung des literarischen Empfindens seiner Zeit.⁴⁰⁷

De fait, le poète qui rend compte du recueil d'un autre compare indirectement sa création, ce qui peut constituer le début d'une relation de filiation. Mais en même temps, il s'adapte nécessairement à la mode littéraire du moment, ce qui déplace éventuellement son jugement. L'étude des comptes rendus doit donc rester vigilante quant à la véracité de la position émise. Seulement si elle se vérifie dans l'œuvre même, elle peut être considérée comme pertinente. De plus, Gerhard Kolter qui analyse la réception du lyrisme après 1945 à travers l'exemple de Karl Krolow, souligne la nécessité que l'influence ne se limite pas à l'imitation, mais se compose d'une partie réceptive et d'une partie innovante.

Dient eine solche Einordnung in die literarische Tradition nur einer Erklärung und Klassifizierung des Autors, löst sie sein Werk in die verschiedenen Einflüsse auf, denen es unterlegen ist, dann ‚erledigt‘ sie es. Literaturgeschichtliche Situierung hat nur dann einen Sinn, wenn sie die Dialektik von Tradition und Innovation zu zeigen vermag, wenn die sie Tradition als Folie sieht, vor der sich die Individualität erst entfalten kann.⁴⁰⁸

Par ailleurs, n'oublions pas non plus les influences possédant une dimension partielle ou limitée dans le temps. Par conséquent, il nous semble intéressant de prendre en compte un facteur numérique pour déterminer les filiations entre Fritz et quelques auteurs de

⁴⁰⁷ Marion Höfs-Kahl, *Zur Rezeption der lateinamerikanischen Literatur in der Bundesrepublik Deutschland*. Das Beispiel Octavio Paz. Haag und Herrchen, Frankfurt/Main 1990, p. 57.

⁴⁰⁸ Gerhard Kolter, *Die Rezeption westdeutscher Nachkriegslyrik am Beispiel Karl Krolows*. Zu Theorie und Praxis literarischer Kommunikation, Bouvier Verlag, Bonn 1977, p. 83.

son temps : si nous admettons que le nombre de comptes rendus de notre poète consacrés à un confrère donne un indice sur une possible influence, nous pouvons déterminer un lien probable avec les poètes Karl Krolow, Hans-Jürgen Heise, Heinz Piontek et Annemarie Zornack.⁴⁰⁹ En effet, Fritz rend compte de chacun – ou presque – de leurs livres. De plus, pour Krolow et Heise, le mouvement est réciproque car, eux aussi, sont très attentifs aux parutions des recueils de Walter Helmut Fritz.⁴¹⁰ Enfin, nous retenons l'exemple d'Annemarie Zornack puisqu'elle constitue l'exemple typique du poète remarqué sur le marché littéraire sans publier de comptes rendus sur les autres. Cependant, il est important de souligner que la qualité et le contenu des comptes rendus sur ces auteurs confirment notre choix sans pour autant exclure d'autres influences possibles comme celles qui se manifestent notamment à travers les traductions et les essais de Walter Helmut Fritz.⁴¹¹

II.3.1.1 Walter Helmut Fritz et Karl Krolow : une filiation de première heure

Le poète qui a certes eu la plus grande influence sur Fritz, et ce surtout à ses débuts, est Karl Krolow. Mais il est nécessaire d'aller au-delà de cette simple constatation.⁴¹² La comparaison des comptes rendus ainsi que de quelques poèmes

⁴⁰⁹ Nous admettons cette donnée, si nous comptons plus de cinq publications de Fritz concernant un auteur. Pour étayer cette argumentation numérique, soulignons que dans le cas de Krolow et de Heise, Fritz a publié plus de quinze comptes rendus les concernant. Nous pouvons alors donner raison à Winfried Woesler qui affirme les interdépendances considérables entre les auteurs contemporains : « Gegenwartsautoren beziehen sich also überraschend häufig auf Gegenwartsautoren » ou un peu plus loin « Anders formuliert, Gegenwartsautoren scheinen stark aufeinander bezogen, sie wahren dabei aber ihr individuelles Urteil, während sie im Hinblick auf Dichter der Vergangenheit mehr dem allgemeinen Konsens, dem Kanon, verpflichtet sind. » Winfried Woesler, *Literarische Bezugsfiguren in der Lyrik der Gegenwart (1960-1979)*. Dans: Lothar Jordan, Axel Marquardt, Winfried Woesler (éd.), *Lyrik von allen Seiten*. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster, S. Fischer Frankfurt/Main 1981, p. 287. Mais en même temps, il faut rester vigilant et ne pas se baser exhaustivement sur un critère numérique. Citons l'exemple d'un poète français, à savoir Jean Follain : la critique admet très largement la filiation entre Fritz et Follain, mais dans leur cas, ce sont les traductions qui, entre autres, en rendent compte.

⁴¹⁰ C'est un peu moins vrai pour Heinz Piontek, qui reste néanmoins un confrère de la première heure. Rappelons que c'est lui, avec Karl Krolow, entre autres, qui accueille Fritz dès *Bild und Zeichen*. Par ailleurs, la littérature secondaire appelle Krolow à plusieurs reprises l'un des « pères » de notre poète.

⁴¹¹ Cf. notre chapitre consacré à la l'activité traductive de Walter Helmut Fritz. Deux essais méritent en particulier d'être mentionner dans ce contexte : Walter Helmut Fritz, *Mörikes Nähe*, Rede bei der Gedenkfeier der Deutschen Schillergesellschaft zum 100. Todestag Mörikes in Stuttgart am 8. Juni 1975. Dans : *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 19 (1975), p. 492-500 et Walter Helmut Fritz, *Kreatürliche Sätze*, Peter Handkes frühe Prosa. Dans: *Text und Kritik* 24/24a, 4. Aufl. (1978), p. 83-86. De plus, Walter Helmut Fritz publie sous le titre *Karl Krolow*. Ein Lesebuch. (Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Helmut Fritz. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main 1975) un ouvrage entièrement consacré à cet auteur.

⁴¹² Citons quelques exemples pour montrer cette insuffisance : « Karl Krolow, dem Walter Helmut Fritz, viel verdankt [...] » Winfried Hönes, *Walter Helmut Fritz*. Dans : Heinz-Ludwig Arnold (éd.), *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1990, p. 4 ; « [Fritz] hatte vor zwanzig Jahren als Schüler Karl Krolows begonnen. » Jürgen P. Wallmann, *Fragen in leisen Gedichten*. Dans: *Schwäbische Zeitung*, n° 299, 29/12/1979.

permettra d'apprécier les nuances et les correspondances entre les deux œuvres. Evidemment, notre étude ne peut être exhaustive, elle ne vise qu'à donner les clés de cette filiation.⁴¹³

S'il est relativement aisé de mettre au jour dans ces deux œuvres les correspondances thématiques, il est, en revanche, à observer que les deux poètes suivent néanmoins leurs propres évolutions. Ainsi chacun développe-t-il ses stratégies de forme, sans pour autant nier les influences réciproques. On trouve une parfaite illustration de ce double aspect dans le poème *Stele für Catull* de Karl Krolow que nous allons comparer à *Zitternde Wärme* (MZ, 12) de Walter Helmut Fritz.

Les deux textes sont, en effet, des poèmes-portraits de l'auteur romain Catulle. En conséquence, nous observons ici une triple approche : premièrement, les poètes caractérisent un confrère, ce qui signifie un premier recours à la filiation littéraire, qu'elle soit négative ou positive.⁴¹⁴ Puis, comme les deux textes traitent du même sujet, ils s'éclairent mutuellement. Et en troisième lieu, l'analyse montrera que la perception du monde qui sous-tend les poèmes est similaire.

Stele für Catull

Tot in toter Sprache: –
unbeweglich
im schwarzen Zimmer Roms
perdita iuventus.

Doch der Vogelflug der Worte
fällt immer wieder
aus vollem Himmel.

Ihre hellen Körper
bewegen sich in unserer Luft.
Wir legen sie ins Grab dir,
in dem du ganz allein bist
mit dem toten Sperling –

Catull, von leichten Buchstaben
der Liebe geschützt,
vom Alter jener Augen,
die sich nicht mehr schließen.

⁴¹³ Rappelons : le but de notre analyse des influences est de montrer la situation de Walter Helmut Fritz dans le lyrisme après 1945 et de souligner les apports personnels de notre poète. Cf. aussi les remarques de Gerhard Kolter ci-dessus.

⁴¹⁴ Rappelons que Walter Helmut Fritz a dressé bon nombre de ce genre de poèmes-portraits afin de montrer l'autre et de traduire sa fascination devant cette vie ou cette œuvre et, par la même occasion, de se définir dans cette relation.

Passer mortuus est
meae puellae.
Ein Flüstern noch
in Pappeln.

(Karl Krolow, GesGe, Bd. 1, p. 232)

Zitternde Wärme

verweilt an der Tuffstein-Mauer.
Auch heute gibt es
– ordnende, gleichmütige
Sprache – Licht.
Jetzt ein Zugvogel darin,
Catull, der eine lange Reise
hinter sich, vor sich hat.
Wenn man ihm nachschaut,
werden die Augen jung.

(MZ, 12)

Il est permis de se demander si les deux poèmes traitent véritablement du même sujet. Une lecture rapide nierait plutôt cette ressemblance, puisque le texte de Krolow nomme Catulle dès son titre, alors que chez Fritz le nom n'apparaît qu'au sixième vers. De plus, Krolow dit clairement vouloir dresser une stèle pour Catulle, son but est donc de le commémorer. Par ailleurs, plusieurs mots du poème évoquent le contexte de la sépulture : « tot » (v. 1), « im schwarzen Zimmer » (v. 3) et « Grab » (v. 10). Sans doute faut-il voir ici une approche qui souhaite garder vivante la mémoire de l'autre, tout en acceptant qu'il soit parti. C'est l'idée de lui dresser une épitaphe. Ainsi, l'atmosphère de deuil contraste vivement avec l'idée du vol d'oiseau (cf. v. 5) qui, dans une deuxième acception, celle du signe du présage qu'il représentait pour les anciens, la relaye avantageusement. L'image du vol d'oiseau est également présente dans le poème de Walter Helmut Fritz. Contrairement à Krolow, il la développe à partir de l'atmosphère chaude de l'été italien. Ainsi, l'objectif principal de Fritz n'est pas de se recueillir sur la tombe de Catulle pour lui rendre hommage et de garder son expérience littéraire en mémoire, mais il tente de circonscrire un élément qui lui est devenu essentiel : le regard vers le passé oriente, profile et anime le regard sur le présent et le futur. (cf. v. 6 et 7) C'est en l'image de l'oiseau que les deux poèmes se rejoignent. On pourrait s'étonner de l'ambivalence maintenue par Fritz, et de la spécification « Vogelflug der Worte » (v. 5) jugée nécessaire par Krolow. La différence s'explique simplement par le moment distant de la création des deux poèmes. Rappelons que *Stele für Catull* a été publié dans

le recueil *Unsichtbare Hände* (1962) qui rassemble les poèmes de 1959 à 1962 ; *Zitternde Wärme* cependant date de 2003.

Dans ces deux poèmes, la distance de la mort est surmontée par la présence de la lumière (*Stele für Catull* : « Ihre hellen Körper », v. 8 ; *Zitternde Wärme* : « – ordnende , gleichmütige/Sprache – Licht. », v. 3 et 4), elle même liée à l'apparition de l'oiseau.⁴¹⁵ Ce dernier se confond également à un autre niveau avec les implications symboliques de la lumière : les deux représentent la légèreté, la possibilité d'ouverture – l'oiseau peut s'envoler, la lumière est diaphane.⁴¹⁶

Par ailleurs, Fritz accentue la confiance dans un renouveau éternel : « Wenn man ihm nachschaut/werden die Augen jung » (v. 9), tandis que Krolow met en parallèle ces deux aspects: les corps lumineux des oiseaux qui évoluent dans l'air que nous respirons (« bewegen sich in unserer Luft. », v. 9) et qui retournent auprès du mort pour mourir à leur tour (« Wir legen sie ins Grab dir,/in dem du ganz allein bist/mit dem toten Sperling – », v. 10-12)⁴¹⁷.

Nous ne saurions discuter de la pertinence de cette comparaison et de la parenté qu'elle montre sans réfléchir à la forme des deux textes. Il convient d'apprécier l'originalité de chaque poème tout en soulignant les ressemblances formelles. Il ne fait guère de doute que les correspondances soient plus nombreuses que les différences. Les deux poèmes utilisent des vers libres, sans rime et de longueur variée. Ils emploient également des traits de suspension pour garder l'ouverture du texte. Krolow emploie le trait de suspension à la fin du premier vers, telle une ouverture, et au milieu du poème pour clore la partie médiane. De fait, le passereau mort est à mettre en relation avec la langue morte, le latin, celle de Catulle, mentionnée au premier vers. Ainsi ces vers forment-ils

⁴¹⁵ Tandis que dans le poème de Krolow ce sont les oiseaux dont émane la lumière, dans le poème de Fritz, elle est d'ores et déjà présente dans l'atmosphère (« Auch heute gibt es », v. 2). L'oiseau apparaît alors dans la lumière et devient le symbole qui la transmet à l'homme. Ainsi, Fritz souligne-t-il davantage le rôle éminent de la lumière pour percevoir, ici, la présence de Catulle.

⁴¹⁶ S'il est besoin, encore, de souligner la ressemblance thématique frappante entre ces poèmes, nous pouvons citer une remarque de Bernhard Kytzler dans son portrait de Catulle : « [...] und es ist die Konfession jener Passion, die den Dichter als Leidenschaft und als Leiden heimsuchte, ja ihn erst eigentlich herausrief aus dem Schwarm der Schreiber und Poetaster, die ihn umgaben, und ihn zum Sänger schuf, dessen Verse immer wieder neu aufklingen. » Bernhard Kytzler, *Lieder aus Liebe und Leid, Catullus*. Dans: Bernhard Kytzler (éd.), *Klassische Autoren der Antike. Literarische Porträts von Homer bis Boethius*. Insel, Frankfurt/Main et Leipzig 1992, p. 269. Kytzler souligne deux aspects essentiels : d'une part, Catulle – poète d'amour avant tout, ne l'oublions pas – se distingue par l'intégration des deux composantes de la passion au sens propre du *patio* latin : affection et attachement profond ainsi que souffrance. Par conséquent, il conjugue en sa personne les deux aspects de la présence et de l'absence, de l'être vivant et mort. D'autre part, c'est ce paradoxe qui fait la qualité de Catulle et qui lui confère son actualité.

⁴¹⁷ Rappelons que, chez Catulle, le passereau est aussi lié à l'aimée. Aussi le cercle se referme et la mort paraît, au moins en partie, surmontée.

un contraste avec la deuxième et troisième strophe du texte, plus lumineuse ; une clarté d'ailleurs soulignée par des assonances et la présence alternante des voyelles sombres et claires (cf. v. 5-7 et 8).⁴¹⁸ De même, Krolow soutient ce contenu avec toute une gamme de fricatives proches de la consonne « f » (« Doch der Vogelflug der Worte/fällt immer wieder/aus vollem Himmel. », v. 5-7. C'est nous qui soulignons). Fritz utilise une stratégie parallèle en opposant les voyelles 'a' et 'i' au quatrième vers qui est, par ailleurs, le vers le plus concis, placé au centre du poème⁴¹⁹. De plus, nous pouvons observer un jeu d'alternance de vers plus posés et plus dynamiques : après avoir pris un certain élan au cinquième vers, qui s'explique aussi par l'emploi de l'itératif « jetzt », le poème reprend un souffle plus calme, mouvement soutenu par une majorité de voyelles sombres dans les vers six à neuf, seulement redynamisé par l'adjectif « jung », d'une sonorité plus claire à cause de la consonne « j ».⁴²⁰ En dernier lieu, remarquons que les deux poètes respectent la ponctuation, utilisent, pour la plupart, des structures paratactiques, parfois légèrement elliptiques⁴²¹ (cf. Fritz, v. 3-5 ; Krolow, v. 1-4), accompagnées parfois d'une phrase subordonnée qui est le plus souvent une relative. Ce n'est, du reste, pas un hasard si nous observons chez Fritz un ton encore plus proche de la langue naturelle.⁴²²

En définitive, nous pouvons souligner les fortes correspondances formelles et thématiques des deux poèmes ; celles-ci sont apparentes malgré la distance dans le temps qui sépare les deux créations, ce qui témoigne d'une influence continue entre les deux poètes. Néanmoins, chacun maintient une approche personnelle de la

⁴¹⁸ De même, le rythme se fait plus léger et plus rapide, moyen stylistique repris d'ailleurs par les deux premiers vers de la quatrième strophe. Cette dernière use également de l'assonance des voyelles claires (v. 13 et 14) et sombres (v. 15 et 16) dès qu'il est à nouveau question de vieillesse et de déchéance.

⁴¹⁹ Si nous tenons compte du fait que le titre du poème constitue un élément de la phrase et s'intègre ainsi dans le corps du texte, ce vers est le cinquième vers sur dix. Par conséquent, il se trouve exactement au milieu et forme l'axe central du texte. Par ailleurs, ce vers ne comporte que trois syllabes. De plus, c'est ici que nous trouvons un trait de suspension entre les deux mots « Sprache » et « Licht » qui met en évidence leur relation étroite sans la préciser définitivement.

⁴²⁰ D'évidence, l'image « werden die Augen jung » (v. 9, c'est nous qui soulignons) aussi soutient cet aspect et sert à refléter le contenu de ce passage. Remarquons par ailleurs, qu'il s'agit là encore d'une affinité dans le choix des images. Krolow aussi parle des yeux de Catulle, mais chez lui, ils sont déjà fermés – Catulle est considéré tout au long du poème comme mort, seule sa poésie le fait revivre.

⁴²¹ Rappelons que les deux poètes représentent l'école du laconisme. Chacun a d'ailleurs défendu cette approche dans un essai. Cf. Walter Helmut Fritz, *Skepsis, Lakonie, Aussparung*. Dans: Richard Salis, *Motive*. Tübingen, Basel 1971, p. 78-81 et Karl Krolow, *Über das Lakonische in der modernen Lyrik*. Dans: K. K., *Schattengefächte*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1964, p. 85-113.

⁴²² Chez Krolow, nous trouvons deux occurrences d'une inversion (« Wir legen sie ins Grab dir », v. 10 et « Ein Flüstern noch », v. 19. C'est nous qui soulignons), justifiée ici par la volonté de marquer le respect devant le mort et de souligner le chuchotement qui harmonise l'ensemble dans une image de la nature (cf. v. 20). Néanmoins, le contenu du poème fonctionnerait aussi sans cette première inversion qui s'avère être, en fin de compte, plutôt une rupture de ton.

thématique, de la manière de l'introduire et de la développer. L'aboutissement, la vision de Catulle reste pourtant très proche, ce qui permet à nouveau d'affirmer la filiation entre les deux poètes.

Que cette dernière se poursuive même jusque dans les positions sur la poésie contemporaine, sur son impact et sa teneur, est mis en évidence à travers les différents positionnements dans les comptes rendus. En effet, nous pouvons constater, dans bon nombre de cas, que les réflexions de Fritz sur Krolow et réciproquement se correspondent, et ce parfois même jusque dans les termes employés.

Ainsi Krolow insiste-t-il dans son compte rendu de *Gesammelte Gedichte* (1979) sur l'attention que Fritz porte aux choses :

Dieser Dichter hält sich die Hand vor den Mund, ehe er schreibt. Er stockt vor lauter Aufmerksamkeit und Gerechtigkeit gegenüber dem zu Schreibenden und später Geschriebenen.⁴²³

De plus, cette vigilance s'explique par la perception du monde qui laisse l'observateur souvent sans voix, hébété, voire effrayé.

Auf der Rückseite des Schweigens lebt hier genügend Ratlosigkeit und Erschrockenheit, wie Hoffnung lebt und diese scheue Vision von der « neuen », der ganz anderen Rückseite der alten Wörter, die sich scheu zurückgezogen zu haben scheinen.⁴²⁴

Effet, Krolow renvoie à un renouveau qu'implique cette vision de Fritz, un renouvellement qui concerne d'une part les mots et leur contenu (cf. « von der « neuen », der ganz anderen Rückseite der alten Wörter »), d'autre part la forme. Rappelons que Krolow suggère une écriture laconique. La tendance au silence de la

⁴²³ Karl Krolow, *Damit die Worte zu Orangen werden* (zu Walter Helmut Fritz, *Gesammelte Gedichte*). Dans: Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel-Verlag, Lebach 1989, p. 104.

⁴²⁴ Karl Krolow, *Da werden Worte zu Orangen* (zu Walter Helmut Fritz, *Wunschtraum, Alptraum*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, 19/11/1981. Cette approche fascine particulièrement comme le montre aussi les citations suivantes: « Lebenstrauer und eine feine Zuversicht angesichts des heute noch « Möglichen » scheinen einander abzuwechseln: [...] » Karl Krolow, *Damit die Worte zu Orangen werden* (zu Walter Helmut Fritz, *Gesammelte Gedichte*). Dans: Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel-Verlag, Lebach 1989, p. 103. Ou encore Karl Krolow, *Wortlose Einsicht*. (zu Walter Helmut Fritz, *Sehnsucht*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, 03/11/1978 : « Aber in Fritzens Einfachheit ist Misere, Trauer, Bescheidwissen versteckt, Angst so gut wie die Freude an Landschaften und der Liebesumgang mit nahen Menschen. » Ces exemples montrent en plus que l'appréciation de Fritz se maintient durant des années voire des décennies dans la position de Krolow. Cela nous permet alors de le considérer comme un intime connaisseur de l'œuvre de Walter Helmut Fritz qui a, dès le départ, su pointer quelques implications essentielles de ces textes.

poésie moderne est ici réinvestie, non dans le but de recréer un autre lyrisme hermétique, mais au contraire, pour rendre au poème toute sa force sensible.

Der Lesende bekommt, indem er ein Stück eigene Umgebung, eine ihm vertraute Tätigkeit im Gedicht wiederfindet, möglicherweise einen geschärften Blick für die Dinge, für das, was er selber tut. Gedicht und Leben stehen in osmotischer Verbindung miteinander.⁴²⁵

Par ailleurs, le motif de l'effroi devant les phénomènes de la réalité actuelle qui doit se traduire dans le langage poétique, ponctue les commentaires des deux poètes. L'un des aspects les plus remarquables de cette filiation réside alors dans le fait que Walter Helmut Fritz rend compte de l'œuvre de Karl Krolow en employant des termes très proches pour décrire un univers voisin.

Es ist das Ineinander von menschlicher Unmittelbarkeit und künstlerischer Erfindung, von Rückhaltlosigkeit der Mitteilung und Formwillen, von Erkenntnis-Erschütterung und poetischem Gelingen, das diesen Gedichten ihren Rang, ihre Dichte, ihren Ernst gibt und damit das Persönlichste zugleich zu etwas werden läßt, was allgemeine Gültigkeit hat [...].⁴²⁶

Finalement, c'est même Walter Helmut Fritz qui constate dans le lyrisme de Krolow ce qu'il a toujours revendiqué pour ses propres poèmes : la présence des paradoxes, indissociables de la réalité vécue :

Aus den größten Widersprüchen entfalten sich Augenblicke des größten Zaubers und des größten Schreckens. [...]⁴²⁷

Karl Krolow emploie même le terme de « paradoxies »⁴²⁸ pour cerner cette approche de Fritz. Ceci n'est pas sans impliquer une perception spécifique particulièrement visible

⁴²⁵ Walter Helmut Fritz, *Lakonie im Gedicht*. Dans: Wolfgang Rothe (éd.), *Schnittlinien*. Für Hap Grieshaber, Classen, Düsseldorf 1979, p. 156. Cf. aussi le commentaire de Krolow qui insiste davantage sur l'épurement de la langue poétique par le moyen du laconisme : « Der Lakonismus ist nicht mehr ausschließlich ein Mittel, um in der Poesie die Poesie loszuwerden. Er ist eine >Reizung< unter anderen, freilich mit dem Unterschied, daß der lakonische Unterton als Reinigungselement des zeitgenössischen Gedichts nach wie vor seine Bedeutung behält. » Karl Krolow, *Über das Lakonische in der modernen Lyrik*. *Op. cit.*, p. 109.

⁴²⁶ Walter Helmut Fritz, *Unzuverlässige Worte* (zu Karl Krolow, *Als es soweit war*). Dans: Die Rheinpfalz, 19/11/1988. Ou encore Walter Helmut Fritz, *Was ist los, was ist vorbei?* (zu Karl Krolow, *Der Einfachheit halber*). Dans: Stuttgarter Zeitung, 08/06/1977: « Die Lautlosigkeit des Schreckens ist es, die den Gedichten ihre Lakonie, ihren Ernst gibt. »

⁴²⁷ *Ibid.*.

⁴²⁸ « Die Sprache von Fritz treibt ihren Charakter so weit, daß sie ihre Impulse zeigt, um sie am liebsten zurückzunehmen: « Was für eine Tat, es zu nichts zu bringen. » Die Paradoxie ist nur scheinbar. Im

dans une conception ouverte du poème. Dès le compte rendu sur *Aus der Nähe*, recueil publié en 1972, Krolow lie les deux aspects :

Er ist gelassen beteiligt. Von daher kommt die Genauigkeit seiner Anschauungskraft, sein « Aus der Nähe »-Sehen, das Anschauen von Realität, von Wirklichkeit, die sich « desto mehr entzieht, je genauer wir sie beobachten », wie er festgestellt hat. [...] Er ist lakonisch, klar, umrißfest, ohne doch in dem, was es auszusagen gilt, handfest und dingfest werden zu müssen. [...] Solche Dinglichkeit hat nichts Krudes, sondern ist Produkt von verfeinerter sinnlicher Wahrnehmung.⁴²⁹

Tout autant que l'idée du poème ouvert porte les analyses de Krolow, Walter Helmut Fritz applique la même notion sur les textes de Krolow.⁴³⁰ Sans doute faut-il voir dans cette démarche aussi la reconnaissance de cette affinité. Si nous admettons alors qu'il s'agit d'une filiation réciproque, il n'est pas étonnant de voir que notre poète rassemble dans son compte rendu de *Der Einfachheit halber* la plupart des aspects évoqués ici.

Denn so sehr sich Krolows Gedichte auch zuletzt dem unmittelbaren Verständnis offenhalten, so deutlich sind sie Nachrichten von

Grunde wird hier für Fritz Selbstverständliches auf die einfachste Formel gebracht, auf diese diskrete, doch unablässige Dialektik, die über vielen Gedichten liegt und ihr stilles Leben ausmacht und garantiert. » Karl Krolow, *Überraschend wie Jericho-Rosen* (zu Walter Helmut Fritz, *Werkzeuge der Freiheit*). Dans: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, 14/10/1983.

⁴²⁹ Karl Krolow, *Mit wenigen Worten* (zu Walter Helmut Fritz, *Aus der Nähe*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 22/04/1972. Un peu plus tard, il emploie pour la première fois le terme d'« ouverture » pour définir cette forme du lyrisme : « Kaum jemand anderer unter den vielen Gedichtschreibern der Gegenwart könnte dies so klar und so sparsam, so definitiv und gleichwohl das Definitive als Befürchtung ‚offen‘ haltend, zum Ausdruck bringen wie Walter Helmut Fritz. [...] » Karl Krolow, *Wortlose Einsicht*. (zu Walter Helmut Fritz, *Sehnsucht*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, 03/11/1978. Cf. aussi Karl Krolow, *Zweierlei Lyrik* (zu Walter Helmut Fritz, *Sehnsucht*). Dans: *Der Tagesspiegel*, 17/12/1978. « Die Andeutung genügt oft. Sie gibt Sinn und Hintersinn zugleich. Fritz hat von jeher wenige Worte gemacht, wenn es ihm ernst war. Man kann sogar sagen, daß er um so wortkarger wurde, je wichtiger es war, sich zu artikulieren. » ou encore « Die Gedichte von Walter Helmut Fritz sind stets geistig-sinnliche Produkte gewesen, Entwürfe von Meditation und augenblicklichem Erkennen (und Wiederverlieren) zugleich. » Karl Krolow, *Überraschend wie Jericho-Rosen* (zu Walter Helmut Fritz, *Werkzeuge der Freiheit*). Dans: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, 14/10/1983.

⁴³⁰ Cf. Karl Krolow, *Damit die Worte zu Orangen werden* (zu Walter Helmut Fritz, *Gesammelte Gedichte*). Dans: Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel-Verlag, Lebach 1989, p. 102 : « Die Gedichte von Fritz waren im Verlaufe der Zeit immer beweglich offener geworden. » Le terme du « poème ouvert » sera d'ailleurs repris par Rolf Paulus dans son étude consacrée au lyrisme de ce poète : Rolf Paulus, *Lyrik und Poetik Karl Krolows 1940-1970*, Produktionsästhetische, poetologische und interpretatorische Hauptaspekte seines « offenen Gedichts », Bouvier, Bonn 1980. Cette notion semble bien cerner l'œuvre de Krolow à partir des années 50. Rappelons, de plus, que la remarque de Fritz date de 1977, ce qui la place à un moment clé de sa création. En effet, il publie son dernier roman *Bevor uns Hören und Sehen vergeht*, d'ailleurs à forte teneur autobiographique, en 1975 ; en 1976 sort le recueil de poésies *Schwierige Überfahrt* avant la parution, en 1978, d'un premier recueil qui regroupe des poèmes et des poèmes en prose (*Sehnsucht*), forme qui deviendra une forme de prédilection. Il semble alors se situer dans une phase où il est à la recherche d'une nouvelle forme d'écriture, à la fois réflexive et suffisamment ouverte.

erschöpftem, verzweifeltm Leben geworden, von Ratlosigkeit, Desorientiertheit von Leben, das entsetzt auf die Bedingungen blickt, unter denen es sich vollzieht. [...] Geblieben ist die vollkommene Durchsichtigkeit von Krolows Gedichten. [...].⁴³¹

Il est possible d'aller plus loin en étudiant d'une manière plus approfondie la « transparence » de ces poésies, caractéristique évoquée par Walter Helmut Fritz. En effet, cette notion tente de circonscrire l'ouverture fondamentale du texte qui permet un accès spontané et immédiat à sa dimension profonde. En ce sens, cette transparence est constitutive des poèmes des deux auteurs. Elle se traduit aussi bien dans la façon d'aborder une thématique que dans des choix formels comme celui du poème en prose.⁴³²

La forme est alors reliée par un contenu spécifique : la réflexion se rapproche de l'imagination ; d'où la nécessité d'une forme proche du poème, davantage tournée vers l'image, plus poétique en somme. De plus, Fritz n'oublie jamais l'importance essentielle de montrer les deux côtés de la vie, le bonheur et les irritations. Ce n'est qu'à ce prix, que le poète peut développer une nouvelle stratégie de perception :

Voraussetzung für die [...] Prosastücke des Bandes [...] ist eine aufs äußerste gesteigerte Aufmerksamkeit. Eine intensive Wahrnehmung [...].⁴³³

Et il précise dans le compte rendu de *Im Gehen*:

⁴³¹ Walter Helmut Fritz, *Was ist los, was ist vorbei?* (zu Karl Krolow, *Der Einfachheit halber*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 08/06/1977.

⁴³² Cf. notre chapitre sur la poésie en prose et ces remarques de Walter Helmut Fritz sur le rapprochement entre la prose et les poèmes : « Daneben wand ich mich Aufzeichnungen zu, die stellenweise in die Nähe des Gedichts reichen, in denen ich versuchte, Gedanklichkeit als Erscheinungsform des Sinnhaften, als Vorgang innerhalb der Imagination zu verstehen [...]. » Walter Helmut Fritz, *Skepsis, Lakonie und Aussparung*. Dans : Richard Salis (éd.), *Motive. Deutsche Autoren zur Frage : Warum schreiben Sie ?* Horst Erdmann Verlag, Tübingen et Bâle 1971, p. 79.

⁴³³ Walter Helmut Fritz, *In Kupfer gestochene Bilder* (zu Karl Krolow, *In Kupfer gestochen*). Dans : *Badische Neueste Nachrichten*, 08/04/1987. La même chose semble d'ailleurs valoir pour les textes en prose de Krolow, une proximité entre les implications des poésies et des œuvres narratives que les deux auteurs partagent également. Citons comme preuve les commentaires suivants : « [...] Prosa, in der er eine Möglichkeit literarischen Sprechens zwischen Tagebuch und Essay realisiert, Prosa mit rasch wechselndem Blickwinkel, geistiger Spannung, Intimität der Mitteilung, Nähe zum Gedicht, Ineinander von Imagination und Reflexion. [...] Krolow konzentriert sich mit sicherem Blick, mit sicherer Hand auf anschauliche, einprägsame Details und vor allem auf die inneren Vorgänge. », écrit Walter Helmut Fritz sur Karl Krolow (Walter Helmut Fritz, *Die ständige Unordnung der Welt* (zu Karl Krolows Erzählung *Das andere Leben*). Dans: *Mannheimer Morgen*, 17 et 18/03/1979). Et vice versa: « Dieses so vieles Aussparende, Unberedete und doch alles Aussprechende wird bei einem solchen Gedichttyp [Prosagedicht] besonders wirksam und einleuchtend. » Karl Krolow, *Da werden Worte zu Orangen*, op. cit..

Es wird in den Arbeiten eine « Unruhe » erkennbar, die es nicht genug sein läßt, mit der Wiedergabe von Dingen und Verhaltensweisen, sondern die auch die innere Anspannung, das Irritiertsein, das Erschrecken in die Zeilen bringt [...].⁴³⁴

Nous comprenons mieux alors pourquoi et en quel sens le lyrisme possède la capacité de renouveler le regard sur le monde et de pousser nos capacités perceptives plus loin. En effet, la poésie permet de nous réconcilier avec les apparences paradoxales de notre vie, d'accepter que les choses ne soient pas pleinement déchiffrables ou saisissables ; il y demeure toujours une énigme, une incertitude.⁴³⁵

So eignet Krolows Arbeiten nichts Abschließendes, nichts, was Gewißheiten irgendwelcher Art suggeriert. Dabei ist es gerade das Unaufhörliche der Erinnerung an gelebte Gemeinsamkeit, das nicht nur den Blick für die Umrisse des Gewesenen schärft, sondern auch die verblüffende Tatsache, daß man sich « weiter täuscht » [...].⁴³⁶

Par conséquent, nous pouvons conclure avec Walter Helmut Fritz à une influence prédominante de Krolow pour l'évolution du lyrisme après 1945, et à une affinité particulière entre Fritz et Krolow, de seize ans son aîné.

Viele, die in den vergangenen Jahrzehnten Gedicht[e] schrieben, verdanken Karl Krolow Entscheidendes.⁴³⁷

Pour aboutir à la constatation suivante:

Sinnfällig wird, daß, wer schreibt, dies nicht im Leeren tut, sondern in einem empfindlichen Zusammenhang steht, sich in einem Miteinander von Stimmen bewegt; daß Stichworte weitergegeben werden,

⁴³⁴ Walter Helmut Fritz, *Von weither lieben, helfen, trösten* (zu Karl Krolow, *Im Gehen*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 25/04/1981. C'est ainsi qu'il mobilise d'ailleurs des forces intérieures capables de surmonter ces irritations : « Dennoch hat die Erzählung auch ermutigenden Charakter. Sie verdeutlicht die Erfahrung, daß schwierige Bedingungen [...] in uns auch eine Gegen-Kraft mobilisieren [...]. » Walter Helmut Fritz, *op. cit.*.

⁴³⁵ Rappelons dans ce contexte que Walter Helmut Fritz publie en 1966 déjà un recueil intitulé *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*, titre, qui résonne comme un manifeste.

⁴³⁶ Walter Helmut Fritz, *Vom Abersinn des Lebens* (zu Karl Krolow, *Die andere Seite der Welt*). Dans: *Der Tagesspiegel*, 06/03/1988. Cf. aussi *Fassungslosigkeit in vielen Nuancen*. Das Leben als Flucht und Zuflucht – Zum Tod des Dichters Karl Krolow. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 23/06/1999: « Nichtigkeiten können alles in eine andere Richtung bringen. Wenn man Dinge anschaut, können sie zugleich erscheinen und verschwinden [...]. » ou encore dans une autre formulation qui date de 1970, ce qui montre que l'approche n'a guère changé tout au long des années, signe d'une grande constance. « Krolow spricht so, daß das Ich von innen und außen erkennbar wird. » Walter Helmut Fritz, *Seinen Fluchtversuchen zusehen* (zu Karl Krolow, *Nichts weiter als Leben*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 12/12/1970.

⁴³⁷ Walter Helmut Fritz, *Fassungslosigkeit in vielen Nuancen*. Das Leben als Flucht und Zuflucht – Zum Tod des Dichters Karl Krolow. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 23/06/1999.

Hinweise, Vermutungen, Beobachtungen, die auf neue Wege führen.⁴³⁸

Néanmoins, nous n'insisterons jamais assez sur le fait que les deux poètes restent des individualités fortes, malgré toutes les affinités qui peuvent les lier. En confrontant quelques poèmes de Fritz et de Krolow, on trouve une parfaite illustration de ce mouvement qui décline toutes les formes de rapprochement et d'éloignement.⁴³⁹ Ainsi, le poème *Landschaft nach meinem Herzen* de Karl Krolow termine sur la constatation que c'est le hasard qui guide de plus en plus son écriture.

Landschaft nach meinem Herzen

[...]
Meine Schreibweise
wird täglich zufälliger.

(GesGe, Bd. 4, p. 15 –16, v. 44 et 45)

Ce texte paraît en 1988 dans le recueil intitulé *Als es soweit war*. Presque à la même époque, Walter Helmut Fritz écrit dans le volume en prose *Zeit des Sehens* (1989) :⁴⁴⁰

Du hattest keinen Plan, weder was dein Leben noch was dein Schreiben betraf. Langweilig ist es nie, sagst du, weil man mit dem, was Wirklichkeit genannt wird, nicht fertig wird. [...] Das Schreiben ist dir ein Raum, in dem du – weil alles meistens Spitz auf Knopf steht – atmen kannst. Ordnung, weißt du, ist eine Illusion und die Auflösung, das Chaotische das, was gilt.
(Hermann –, ZdS, p. 55 –56)

Ce qui étonne effectivement, c'est que Walter Helmut Fritz développe cette problématique dès la première phase de son œuvre : comment le mot surgit-il et comment devient-il écriture poétique ? Dans le recueil *Veränderte Jahre* (1963), nous trouvons, par exemple, le poème *Rauchschrift* qui ne sera pas repris dans les *Gesammelte Gedichte*.

⁴³⁸ Walter Helmut Fritz, *In Kupfer gestochene Bilder* (zu Karl Krolow, In Kupfer gestochen). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, 08/04/1987.

⁴³⁹ Il est évident que nous ne pouvons ici que pointer quelques-unes des multiples correspondances. Néanmoins, la comparaison montre immédiatement la parenté des deux poètes. Il serait certes extrêmement intéressant et même nécessaire d'approfondir ce travail ultérieurement.

⁴⁴⁰ Le fait que c'est aussi bien la prose que le lyrisme de Walter Helmut Fritz – autre que cet extrait en prose, nous allons citer quelques poèmes – montre la pertinence et la durabilité des échanges entre Krolow et Fritz.

Rauchschrift

Sie entsteht zögernd
und versucht,
dem Zutrauen zu begegnen.

Im Sichtbaren,
im Exil.

Sie zerstört sich bereits wieder,
spurenweis.
Aus welcher Unsicherheit? (VJ, 37)

Walter Helmut Fritz insiste particulièrement sur l'incertitude des mots. Cette idée affleure à plusieurs reprises dans son œuvre et nous montre que la perspective, par rapport à Krolow, est inverse : tandis que ce dernier part du point de vue de l'écrivain qui produit de la littérature, Fritz se met plutôt dans une position d'attente. Le hasard ainsi que les choses et les événements eux-mêmes vont faire surgir les mots en lui et provoquer leur mise en forme poétique.⁴⁴¹

Le poète propose quelques variantes de cette thématique dans les recueils plus tardifs.⁴⁴² L'interrogation est donc quasi permanente. La différence avec Krolow est ici importante : Celui-ci semble formuler plus rarement sa situation poétologique à travers ses poèmes. Cependant, d'autres sources témoignent de son intérêt pour ce questionnement.

Krolow laisse parler les personnages de ses proses à sa place : ils profèrent ses idées poétologiques dans des réflexions consacrées à la vie en général. Ainsi dans *Etwas brennt* (1984) :

Nichts war folgerichtig. Was alles geschah nacheinander und gleichzeitig bis zum zwanzigsten Lebensjahr mit ihm? Durch ihn geschah nichts, meinte der Mann, den sein Nacht-Leben wach hielt, um sich Leben als eine Folge bestimmter Art vorstellen zu können: allenfalls das zufällige Zusammentreffen von diesem und jenem. Was keines Wortes wert schien, hatte Konsequenz.⁴⁴³

⁴⁴¹ Ce positionnement en tant qu'observateur se voit déjà dans le poème *Das kennst du*, également tiré de *Veränderte Jahre* : « Das kennst du./Bewegungslosigkeit,/wenn du die gewesenen Tage/über die Ebene verstreut siehst/da/dort/und siehst Silben daraus werden. » (VJ, 91; GG I, 46).

⁴⁴² Nous pouvons penser aux poèmes *Auch ein Satz* (GG II, 161) et *Verweht es, stirbt es* (GG II, 161) de *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987) ou à *Wie kam es* de *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992).

⁴⁴³ Karl Krolow, *Etwas brennt* (1984). Dans: Karl Krolow, *Etwas brennt*, Gesammelte Prosa, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994, p. 344. Et un peu plus loin, il renchérit : « Aber was konnte richtig sein? Für ein Kind von fünf Jahren sicherlich etwas anderes als für den Jungen von zehn, den Schüler von fünfzehn.

Le poète revient sur le rôle éminent du hasard. Ainsi voit-il l'homme plutôt comme un spectateur. Le poète en tant qu'observateur particulièrement sensible doit alors conférer un sens à cette réalité ou au moins montrer comment accueillir l'événement dans le processus vital. Par conséquent, la poésie et les mots qu'elle choisit traduisent un certain humanisme :

[...] einfachere Worte: Sie sind so angenehm anfällig, so angenehm ... nicht unumstößlich ...

[...]

Ich möchte aber nicht den Auftritt, ich möchte nicht die Szene, ich möchte nicht Applaus oder das Gegenteil, sein Gegenteil, sondern einfach nur widerrufbar da sein, in Zeilen, in Worten, im Schweigen oder auch im Sprechen, im Gespräch, wenn es möglich ist, einander nicht mißzuverstehen. In unauffälligen Worten ist etwas ... Menschliches.⁴⁴⁴

Ce sont ces phénomènes – le hasard, l'intensité de l'observation, la simplicité du mot, le fait que la parole poétique surgit du silence – qui déterminent la position poétologique de Krolow. Cette approche théorique est commune aux deux auteurs : chez Fritz elle se traduit plus fortement dans un certain nombre de poèmes ; chez Krolow, elle est indirectement présente dans les textes, mais surtout visible dans les commentaires sur la poésie.⁴⁴⁵

On trouve une parfaite illustration de cette affinité dans deux poèmes qui traitent, chacun à sa manière, de l'étonnement, de l'expérience de la naissance du mot poétique:

Staunen

Da staunt man,
kriegt den Mund nicht zu.
Es war so gut,
bestimmt für kurze Dauer –
Menschenstimmen überm Fluß.
Sie sangen, weil es schön war,

Wichtig blieb wohl das Augenblickliche wie das Absichtslose, das, was man Zufall nennt. » *Op. cit.*, p. 354.

⁴⁴⁴ Vera B. Profit, *Menschlich*, Gespräche mit Karl Krolow, Peter Lang, Frankfurt/Main, Berlin, Bern, 1996, p. 109.

⁴⁴⁵ En guise d'exemple, citons cet extrait de *Schattengefecht* : « Unsere Gedichte schweigen. Sie und ich haben ihnen alles beigebracht, unsere Zufälle und Unfälle, Fug und Unfug, vieles, für das wir nichts können, und manches, für das wir viel können. Darüber freilich geben die Gedichte Auskunft, wenn ein so starkes Wort hier zulässig ist. Davon verschweigen sie nichts. Aber das ist bei allen Gedichten so, zum mindesten bei jenen Gedichten, die man sich nicht aussuchen kann, wie es hieß. » Karl Krolow, *Schattengefecht*. Dans: Karl Krolow, *Schattengefecht*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1964, p. 124 s..

so zu leben in diesem Augenblick
und überhaupt wenn Wind geht,
ohne die Erfahrung
von Zeit, gedankenlos
zieht alles nun vorbei.
Ein Spiel ist es nicht,
eine ernste Sache,
die Rückkehr von etwas, das blüht.
Kein geschriebenes Wort
wiegt es auf. Man raucht schweigend,
hört es sich an,
geht still davon.

(GesGe, Bd. 3, 1985, *Der Einfachheit halber*, 1977)

Lange unmerklicher Zustrom

bis der Fruchtbecher,
mit dünnen Stacheln besetzt

aufspringt

und die Kastanie
unversehens am Ziel

beredt

mit ihrem Nabelfleck
vor dir auf der Erde liegt. (ZiL, 61)

Le poème de Krolow, qui a d'ailleurs un titre beaucoup plus emblématique, évoque la difficulté de surmonter l'étonnement pour trouver l'expression lyrique. C'est la surprise qui est clairement identifiée en tant que déclencheur de la réflexion poétique (cf. v. 12-14). De plus, il faut également relever le paradoxe que, dans le poème, l'instance narrative ne réussit pas à mettre des mots sur son expérience (cf. v. 15-18). Le poème de Walter Helmut Fritz, au contraire, montre et représente l'étonnement dans une situation concrète. Remarquons, de plus, le choix d'un modèle inanimé, la châtaigne, qui s'anime sous les yeux étonnés du spectateur. En ce sens, le poème de Fritz parle en même temps de l'étonnement qu'il montre une possibilité de le traduire en poésie : en réduisant, en effet, les éléments descriptifs et en donnant à ces vers le rythme

de l'événement⁴⁴⁶ et par conséquent, le souffle nouveau qui permet de l'extraire de l'événementiel.

D'autres poèmes, plus poétologiques, soulignent la confiance que Fritz met en cette approche. Pour consolider notre lecture comparée, mentionnons en particulier le poème *Damit* (ZiL, 53), également tiré du recueil *Zugelassen im Leben*.⁴⁴⁷

Pour souligner encore l'ampleur de la filiation entre Krolow et Fritz, nous mentionnons quelques autres textes qui traitent de thèmes aussi variés que la vieillesse, le souvenir, la ville, les éléments de la nature, l'amour et les combinent partiellement avec l'allusion à l'une des implications poétologiques comme le renouveau du mot poétique par l'étonnement ou la force perceptive de la poésie. En guise d'exemple, évoquons le poème *Nicht nur bei Goya* (GG II, 66) du recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983). Ce texte décrit un monde déchaîné, effrayant, infernal en reprenant les impressions laissées par les tableaux du peintre dont les paysages sont souvent noirs et alarmants. Fritz reprend la thématique de l'affolement et de l'effroi, l'expose en tant que modèle négatif et le détourne pour montrer la nécessité de garder les yeux ouverts et la perception sensible, malgré les heurts quotidiens.

Krolow aboutit à une constatation semblable dans le poème *Was war, was ist* (*Als es soweit war*, 1988). Il observe le processus du vieillissement et formule à partir de là l'exigence de rester troublé voire de s'alarmer.

Was war, was ist

Was war, was ist:
es bleibt uns die Frist,
die uns gesetzt.
Nicht eine Spur –
wir wissen nur,
was bis zuletzt

uns eigen war.
Doch Haut und Haar
erbleichen jetzt.
Es fällt noch Licht
auf ein Gesicht,

⁴⁴⁶ Comme par exemple l'alternance des strophes à deux vers et de vers-mots isolés pour montrer la soudaineté des enchaînements.

⁴⁴⁷ D'évidence, nous pouvons également penser à *Auf der Schreibtisch* (ZiL, 73) ou à la variante proposée par *Auch das* (GG II, 77) qui inverse les perspectives et énumère tout ce qui peut valoir l'étonnement : « *Auch das* // Ratlosigkeit ist gut. / Verlieren ist gut. / Versäumnis ist gut. / Verkehrte Wege wählen ist gut. / Nicht weiter wissen ist gut. / Sich leer fühlen ist gut. / Auch das ist ein sinnvolles Leben. »

das Abschied netzt:

im Lichte feucht.
Die Hand: sie scheucht,
was uns verletzt,
was fassungslos
uns macht und bloß
noch uns entsetzt.

(GesGe, Bd. IV, p. 52)

Ce poème crée, par conséquent, une double allusion : d'une part, il renvoie au poème de Fritz, écrit quelques années auparavant. D'autre part, il transpose le problème dans la sphère privée, à savoir l'effroi devant le vieillissement du corps et devant les signes avant-coureurs de la mort. Le « nous » lyrique évoque le poète et l'homme qu'est Karl Krolow, mais s'ouvre aussi à la dimension plus universelle, fortement présente dans le poème de Fritz. Force est de constater que les deux textes se correspondent sans pour autant poursuivre exactement la même direction. De plus, la reprise du mot « fassungslos » (« décontenancé ») indique une parenté formelle que nous pouvons également repérer dans l'exploitation du rythme.

En revanche, une grande différence s'observe dans l'emploi de la rime : chez Krolow, les vers rimés soutiennent le ton ironique, presque sarcastique du poème. Le recours à la rime crée, en effet, une forte dissonance entre la forme, régulière en apparence, et l'effroi ressenti par le « nous » lyrique. (cf. v. 14 ss.). Par conséquent, nous pouvons constater que les deux poèmes se répondent tant dans leur thématique que dans des aspects formels. Sans doute peut-on voir ici le signe d'une filiation qui se manifeste dans un dialogue poétique constant.

S'il est évident, dans le contexte de notre étude, que nous ne pouvons qu'effleurer l'intensité de l'affinité entre les deux poètes, il est temps de remarquer que les travaux sur la poésie de Krolow exposent souvent des points d'analyse qui sont également pertinents pour l'œuvre de Fritz. En ce sens, le motif de l'influence déterminante de la poésie française ponctue la recherche en même temps qu'il est présent dans les auto-commentaires de Krolow :

Ich fand oft eine Empfänglichkeit für geistige, musische, literarische Anregungen in einer Tradition, in einer Folgerichtigkeit über Jahrhunderte, wie es selbst so große und alte Kulturländer, wie Spanien, Portugal oder auch England nicht haben. [...]

Französische Literatur ist für mich einfach spannender, sie ist menschlicher, freizügiger, sie ist offener [...].⁴⁴⁸

Il nous semble intéressant de souligner que Krolow insiste surtout sur deux points : d'une part, il se dit particulièrement sensible à une tradition autre que celle présente en Allemagne. Indirectement, il exprime ici le besoin de la littérature allemande après 1945 de se renouveler ; de rallier la tradition – allemande, européenne et mondiale – et de rompre en même temps avec un traditionalisme trop fort, ce qui montre également le désir d'ouverture après le régime national-socialiste. D'autre part, Krolow caractérise la littérature française par des adjectifs significatifs : elle est plus intéressante, plus humaine, plus libre et plus ouverte. Dans son essai *Überlegungen zu einer Beschäftigung*, il précise cette différence entre les deux littératures :

Ich aber suchte mich zu erleichtern. Ich suchte das abzustreifen. Ich fand bei einigen Autoren Gedichte, die mich ermutigten. Nicht unter deutschen Autoren. Deutsche Gedichte – auch neue und neueste – *wollen* immer zuviel, wenn ich so sagen soll. Sie kommen mit ihrer Bedeutung daher, die mir zu deutlich ist, zu grob oder zu artifiziell und jedenfalls *mir* zu wenig diskret.⁴⁴⁹

Ce qui intéresse le poète est donc une certaine retenue de la langue française, une teneur poétique originale qui peut amener à une sensibilité plus fraîche, inhabituelle et inusitée. Le reproche fondamental que Krolow adresse aux auteurs allemands, c'est d'alourdir les textes par une envie trop perceptible d'inciter à une prise de position, de créer une impulsion. Ainsi, leurs poésies ne gardent plus guère d'ouverture interprétative et leurs images se fanent aussitôt. Plus loin, Krolow explique en effet que cet *autre* regard l'a poussé à changer sa manière d'écrire. C'est ici qu'il faut situer l'origine des poèmes plus elliptiques et plus laconiques de Krolow comme également de Fritz.⁴⁵⁰

De même, nous pouvons lire chez Bruno Hillebrand ces remarques sur la relation entre Krolow, Wilhelm Lehmann et Oskar Loerke, qui d'ailleurs révèlent aussi la filiation entre ses trois poètes :

Ihn [Krolow] faszinierte der lyrische Objektivierungsprozeß, den beide Dichter [Lehmann et Loerke] durchlaufen hatten, die Eliminierung des persönlichen Temperaments, die Zurückdrängung

⁴⁴⁸ Vera B. Profit, *Menschlich*, op. cit., p. 67.

⁴⁴⁹ Karl Krolow, *Nichts weiter als Gedichte*, *Überlegungen zu einer Beschäftigung*. Dans: Karl Krolow, *Gedichte und poetologische Texte*, Phillip Reclam, Stuttgart 1985, p. 40.

⁴⁵⁰ Cf. *ibid.*, p. 41.

der Gegenständlichkeit im Sinne anthropologischer Fakten [...], insgesamt wohl der konzise lyrische Habitus; die spröde Äußerungsweise Lehmanns hebt er besonders hervor. Tendenzen zur späteren lakonischen Sprachbehandlung zeigen sich hier schon an, Reduktionsvorgänge im Stofflichen und Metaphorischen, Zurückdrängung von Aufwand, von Geste, zur gegebenen Zeit die Streichung des Reims.⁴⁵¹

L'intensité de cette double filiation, celle entre Krolow et Fritz, et celle qui lie les deux poètes à la littérature étrangère, et plus particulièrement à la poésie française, se confirme également dans l'activité du traducteur. Rappelons que c'est Karl Krolow qui œuvre à faire connaître en Allemagne des littératures étrangères, notamment la littérature latino-américaine, et que c'est Walter Helmut Fritz qui propose dans les années 60 les premières traductions de Follain, de Bosquet, de Jaccottet.⁴⁵²

II.3.1.2 Walter Helmut Fritz et Hans-Jürgen Heise, Annemarie Zornack et Heinz Piontek : affinités électives dans la différence

Hans-Jürgen Heise partage avec Krolow et Fritz cette même sensibilité pour les littératures étrangères. En effet, il publie également des traductions et des recueils qui participeront à la diffusion de cette *autre* poésie.

Ainsi Heise insiste-t-il sur la nécessité de s'ouvrir à la littérature étrangère⁴⁵³ et bon nombre de commentaires sur son œuvre soulignent cette forte affinité avec les poésies venues d'ailleurs. Rafael Sevilla va jusqu'à employer le terme d'*affinités électives* pour cerner cet intérêt pour les autres poésies :

⁴⁵¹ Bruno Hillebrand, *Vernunft ist etwas Sinnliches*, Karl Krolow, Poesie und Person. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH, Stuttgart 1985, p. 10. Cf. aussi Eberhard Horst, *Ein diskreter Revolutionär*, Karl Krolow. Dans: Eberhard Horst, *Geh ein Wort weiter*. Aufsätze zur Literatur, Claassen, Düsseldorf 1983, p. 34.

⁴⁵² Rappelons à ce propos la constatation de Teresa Delgado qui tente d'expliquer la maigre résonance de la littérature hispanique jusque dans les années 80 : « Der geringe kulturelle Austausch zwischen Spanien und Deutschland während des Frankismus hat eine Verzögerung in der Rezeption spanischer Lyrik verursacht, die – von wenigen löblichen Ausnahmen abgesehen – bis in die letzten Jahre wirksam ist. » Teresa Delgado (éd.), *Zas: Schnitte durch die spanische Lyrik: 1945-1990*. P. Kirchheim, München 1994, p. 7. De plus, l'auteur insiste sur le fait que pendant longtemps existaient des idées reçues fortement répandues concernant la littérature hispanique (cf. *ibid.*, p. 8).

⁴⁵³ Hans-Jürgen Heise, *Lyrik zwischen Selbst- und Fremdbestimmung*, Die deutsche Dichtung nach 1945. Dans: Hans-Jürgen Heise, *Einen Galgen für den Dichter*, Stichworte zur Lyrik, Neuer Malik Verlag, Kiel 1990, p. 160 : « [Es ist] dringend notwendig, ausländische Lyrik breiter zu rezipieren. »

Nie standen sprachliche oder literarische Interessen im Vordergrund bei Heises Hinwendung zur Romania, stets ging es einzig um seelische Übereinstimmungen, « Wahlverwandtschaften ».⁴⁵⁴

De même, Walter Helmut Fritz constate ces affinités dans ses comptes rendus sur la poésie de Heise. Il s'interroge également sur les raisons de cette attirance et souligne d'une part, la possibilité d'ouverture donnée ainsi à la littérature de retrouver une spontanéité et de tendre, en ce sens, vers l'originel et l'essentiel ; d'autre part, ce qui est étranger fait, selon Fritz, toujours écho au connu : on se tourne vers d'autres pays et paysages pour mieux cerner ses origines et ses racines.⁴⁵⁵

Rappelons également que Heise soutient ce vif intérêt pour l'étranger en voyageant beaucoup. Ainsi se rend-il, accompagné de sa deuxième épouse Annemarie Zornack, elle-même écrivain, à plusieurs reprises en Espagne et en Amérique latine.⁴⁵⁶ Sous ses divers aspects, le thème du voyage et de la confrontation à l'autre est alors toujours considéré dans ces œuvres et les lie à celle de Walter Helmut Fritz, grand voyageur lui aussi, qui affirme la valeur essentielle de cet échange entre les cultures :

Gern reise ich, doch noch lieber komme ich wieder zu Hause an. Dann hat die Abwesenheit meinen Blick erfrischt, und das Alltägliche ist anders, neu geworden. Wo zuvor im Fremden Vertrautes war, ist nun im Vertrauten Fremdes.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Rafael Sevilla, *Artikel zu Hans-Jürgen Heise*. Dans: *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, p. 3. Cf. aussi ce commentaire d'Eberhard Horst: « Sie [die Lyrik und die Essays] verweisen auf die eigene Lyrik oder decken Wahlverwandtschaften auf in der Hinwendung zum Mittelmeerischen, zu Andalusien, vor allem zu Federico Garcia Lorca und zur modernen spanischen, aber auch lateinamerikanischen Dichtung. » Eberhard Horst, *Gegenwelt der Phantasie*, Hans-Jürgen Heise. Dans: Eberhard Horst, *Geh ein Wort weiter*, Claasen Verlag, Düsseldorf 1983, p. 75.

⁴⁵⁵ « Heise sucht gern und häufig fremde Welten auf – nicht zuletzt deshalb, weil er dort (das ist nur scheinbar paradox) auch etwas von seiner pommerschen Heimat wiederfindet. » Walter Helmut Fritz, *Die unwillkürliche Frische der Emotion*. Dans: *Mannheimer Morgen*, 30/04 et 01/05/1980. Ou encore, en accentuant l'affinité avec la littérature espagnole et latino-américaine: « Von besonderer Bedeutung für Heises Arbeit sind seit langem spanische Landschaft, spanische Literatur. Vor allem in der andalusischen Dichtung entdeckte er Spontaneität und Geistigkeit. » Walter Helmut Fritz, *Die Stärke der Vorstellungskraft*. Dans: *Der Tagesspiegel*, 11/12/1983. Ceci n'est pas sans rappeler la remarque de Michael Makropoulos. L'auteur souligne en effet le rôle prédominant de l'étranger pour délimiter ce qui est familier : « Vertrautes ist ohne Fremdes, gegen das es sich abgrenzen könnte, nicht zu haben, so wie es nichts Eigenes geben kann, wenn es nicht von Anderem unterschieden werden könnte. » Michael Makropoulos, *Über das Fremde und das Andere*. Dans: *L 80*, Zeitschrift für Literatur und Politik, Heft 43, 1987, p. 5.

⁴⁵⁶ « Zwischen 1968 und 1986 waren Annemarie Zornack und Hans-Jürgen Heise immer wieder unterwegs. Die Schwerpunkte des Erfahrens lagen dabei in der Erkundung der hispanischen Welt diesseits und jenseits des Atlantiks. » Tobias Burghardt, *Mythen des Alltags*, Die Dichtung von Annemarie Zornack. Dans: *Die Horen* 37, 1992, Heft 168, p. 41.

⁴⁵⁷ Annemarie Zornack, *Gegen die Vergänglichkeit anschreiben*. Dans : Guiseppa de Siaty/Thies Ziemke (éd.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, p. 277.

Si nous prenons alors en considération que c'est seulement dans les années 60 qu'Annemarie Zornack publie ses premiers poèmes (elle est née en 1932), il nous semble juste qu'elle constitue de fait le maillon entre les deux types de poètes : les uns appartiennent à une même génération et poursuivent une évolution parallèle à celle de Walter Helmut Fritz, les autres sont des auteurs plus jeunes comme Ludwig Steinherr. Par conséquent, les parentés se perçoivent dans trois dimensions temporelles : le passé, le présent et le futur. Ceci n'est pas sans impliquer des difficultés de repérage car les relations peuvent se multiplier et atteindre une extension impressionnante. Pour définir, en revanche, une véritable filiation, les traces doivent en être perceptibles dans plusieurs champs d'investigation.

Il convient d'aller plus loin dans la description de la relation poétique de Heise et de Fritz. En juxtaposant leurs textes, nous observons immédiatement ce même intérêt qui tend vers l'autre, le positionne dans le champ du regard, le met en perspective. Ceci est particulièrement manifeste dans les poèmes qui traitent de voyages et décrivent les lieux et les personnes rencontrés.⁴⁵⁸ De plus, le motif du Sud, l'attraction pour les contrées de l'Italie surtout pour Fritz, l'intérêt pour l'Espagne et plus précisément pour l'Andalousie pour Heise, revient fréquemment dans les textes. Nous trouvons l'illustration de cet aspect dans quelques poèmes consacrés à ces lieux de prédilection. Pensons, par exemple, à *Arezzo* (GG I, 36), à *Ostia* (GG I, 38), à *Fregene* (GG I, 39) ou encore à *Rom, Campo dei Fiori* (GG I, 38) que nous avons interprété dans le cadre des poèmes de la nature. Rappelons que ce court poème frappe par la justesse avec laquelle il cerne l'atmosphère de Rome, et au-delà, de la vie méridionale : les gens vivent dehors, la chaleur se sent jusque dans les heures tardives du soir, le melon promet le rafraîchissement représente à la fois le délice du fruit goûteux et la sensualité. De plus, l'intimité est réduite : les vies semblent s'entrelacer et s'imbriquer.

⁴⁵⁸ En étudiant quelques poèmes d'Annemarie Zornack (cf. ci-dessous) ou de Heinz Piontek (p. ex. *Dorfstraße in der Bretagne* (Heinz Piontek, *Früh im September*, Die Gedichte, Gedichte aus fremden Sprachen, Schneekluth, München 1982, p. 316), nous pouvons, en outre, affirmer que, par rapport à cette thématique précise, les auteurs précités entrent tous dans une lignée de filiation. Bien entendu, chacun aborde la question selon ses propres convictions, mais nous remarquons une sensibilité au détail et une tonalité poétique proches. Cf. par exemple le poème d'Annemarie Zornack qui évoque une ville du Sud sous un angle plus sceptique et lie cette description davantage au présent vécu dans le poème : « *alhama de murcia//ich war nie in alhama de murcia/nur im vorbeifahren sah ich/das rosa bahnhofsgebäude/die maurischen fensterbögen//nie werde ich nach alhama de murcia/reisen niemals möchte ich/sehen was sich hinter dem namen/alhama de murcia/verbirgt//alhama de murcia/ein telegrafmast/der ein schattenkreuz wirft/ein vogel der neben/dem zugfenster herfliegt//und einige mariendisteln* ».

Ce même mouvement se produit en observant les habitants du Sud, souvent d'ailleurs des gens simples, ordinaires, dépeints dans leurs activités quotidiennes. Ainsi, le poème *Auf dem Markt in Ljubljana* (GG I, 195) nous conduit en ex-Yougoslavie pour dresser le portrait d'un fermier qui vend ses prunes, avec *Lebenslauf* (GG II 175) nous observons une jeune femme de Milan qui devient l'exemple typique d'une existence où le respect de la tradition et la famille contrastent avec le souhait d'épanouissement personnel.

Lebenslauf

Mit achtzehn hat sie geheiratet,
eine Tochter geboren mit neunzehn,
mit zwanzig die Scheidung verlangt.
Arbeit als Konturistin,
Schauspiel erlernt, eigene Lieder.
Schlag auf Schlag, so hab ich's gewollt.
Nein, ich bin nicht nachsichtig,
sagt sie zu ihrem Mann.
Es geht eben nicht auf,
das ist alles, wozu viele Worte.
Auf violetter Vespa
fährt sie durch Mailand,
das im Morgenlicht rot anläuft. (GG II, 175)

Nous ne saurions discuter de la pertinence de cet intérêt pour le Sud dans l'œuvre de Fritz sans remarquer son extension dans le temps. Les poèmes *Arezzo*, *Ostia*, *Fregene* et *Rom*, *Campo dei Fiori* font tous partie d'un petit cycle de poèmes de voyage qui se trouve dans le recueil *Veränderte Jahre* (1963) tandis que *Lebenslauf* date de la période entre 1987 et 1991, regroupant des textes qui paraîtront l'année suivante dans *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992).

D'évidence, une évolution a eu lieu entre la parution des deux recueils. Le neuvième vers de *Lebenslauf* résume bien l'essentiel de ce changement de ton. L'accent est mis alors sur la perte de l'exubérance : on s'est trompé dans ses calculs. Néanmoins, le constat et, jusqu'à un certain point, l'acceptation de l'échec semblent presque aller de soi.⁴⁵⁹

Nous pouvons observer la même évolution chez Hans-Jürgen Heise et il convient d'apprécier l'intensité avec laquelle cette expérience est visible dans un poème comme

⁴⁵⁹ Il nous faut d'autant plus insister sur cette différence puisqu'elle se retrouve également dans les poèmes qui dressent, par exemple, le portrait d'un lieu visité comme c'est le cas dans *Samos* (GG II, 187),

Baeza ist Bublitz. Le poète y compare et met en parallèle le lieu de sa naissance, Bublitz en Poméranie et le village de Baeza en Andalousie. Les deux lieux ne font qu'un à travers l'image de la grand-mère, une vieille femme vêtue de noir. Elle est, en fait, le vecteur du souvenir, étonnamment présente même après des années de séparation de sa terre⁴⁶⁰, et permet l'expérience de l'universalité.

Baeza ist Bublitz

Eine alte Frau
in schwarzen Kleidern
kommt die Gasse entlang / das Herz
tritt zur Seite ich sehe
für eine Sekunde
meine Großmutter
das Gefühl
hat seine eigene Grammatik

Baeza ist Bublitz

Und in dem weitverzweigten
Baum vor der Kirche
feilen Zikaden
die Stille an

damit die Ewigkeit
zu diesem einen
Augenblick konvertiert⁴⁶¹

Ce qui intéresse, en fait, le poète, est sans doute cet enchevêtrement total de l'expérience personnelle et de celle de l'étranger. Ainsi peut-il qualifier en ces termes la signification du Sud dans le lyrisme allemand :

Der Süden somit als Repertoire vieler Gestaltungsmuster, als schier unerschöpfliches Arsenal immer neuer Ausdrucksmittel, die ihren Weg über die Alpen oder die Pyrenäen antraten. [...] Das Mittelmeer war und ist Ausgangspunkt oder auch Ziel ständiger Offerten, formaler, geistiger Möglichkeiten. Aber es ist zugleich auch etwas anderes: konkrete Landschaft und Erlebnisraum für Alltägliches. So haben sich denn auch einige deutsche Lyriker dem Mittelmeer vor

Es ist Russo (ZiL, 27), *Er zeigt uns die Retortenstadt* (ZiL, 64) ou encore dans *Am lakonischen Golf* (MZ, 24).

⁴⁶⁰ Rappelons que Hans-Jürgen Heise vit à Kiel, en Allemagne du Nord, autre lieu d'ailleurs très présent dans ses textes.

⁴⁶¹ Hans-Jürgen Heise, *Gedichte und Prosagedichte*, 1949-2001, Wallstein Verlag, Kiel 2002, p. 298, que nous citerons par la suite sous Hans-Jürgen Heise, GuP.

allem empirisch genähert. Sie haben, ohne immer gleich das Land der Griechen (oder der Italiener und Spanier) mit der Seele zu suchen, einfach die Augen aufgetan und sich wachen Sinnes umgesehen. Da wären die Gedichte von Walter Helmut Fritz hervorzuheben, die mit Liebe zum Detail und mit Respekt vor der Existenz einfacher Leute immer wieder das am Weg liegende Unscheinbare festhalten: ein Mädchen, das Aale zerschneidet oder: « ein Feld mit Kürbissen, / kleinen, milden Sonnen ».⁴⁶²

Ces remarques valent aussi bien pour l'expérience du Sud que pour l'intégration en général des éléments étrangers dans ses propres poésies comme l'atteste la confusion des niveaux temporels et spatiaux dans *Baeza ist Bublitz*. Ceci n'est évidemment qu'un seul exemple d'assimilation d'éléments différents, mais il est particulièrement pertinent puisqu'il tient compte du rôle essentiel de l'enracinement dans la terre natale afin d'intégrer l'étranger.⁴⁶³ Par conséquent, on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre cette position de Heise et sa traduction dans ses poèmes et plusieurs textes de Walter Helmut Fritz. Ces derniers évoquent la ville de Karlsruhe ou la région de la Forêt noire, donc les racines spatiales de notre poète⁴⁶⁴. Par ailleurs, ils renvoient, tout comme *Baeza ist Bublitz*, à l'éternel retour sur soi-même qui se cache également derrière les voyages les plus lointains.

⁴⁶² Hans-Jürgen Heise, *Das Halkyonische, das Heitere*, Der Süden als Utopie des Nordländers. Dans: Hans-Jürgen Heise, *Einen Galgen für den Dichter*, Stichworte zur Lyrik, Neuer Malik Verlag, Kiel 1990, p. 109 s.. Ou encore *ibid.*, p. 104 : « Der Süden, weil er gleichermaßen ein Lockziel der Seele und ein Problem des Geistes ist, hat sich bis heute als ein unerschöpfliches Thema deutscher Poesie erwiesen. Da sind, neben den magischen Texten Ingeborg Bachmanns, die Gedichte von Marie Luise Kaschnitz, die, wie Krolow festgestellt hat, unauffällig an klassischer Maßsetzung orientiert sind. ». Juste avant, Heise avait d'ailleurs défini ce rôle du Sud par l'image de la rose des vents, image qui nous semble très pertinente : « Die Welt des Mittelmeers also: eine Windrose, weisend in alle Richtungen und jedwede Zeit. » *Ibid.*, p. 98.

⁴⁶³ Dans son essai *Mangel an sinnlicher Vorstellungskraft*, Heise insiste sur la nécessité de tenir compte de ses racines en évoquant l'exemple de William Carlos Williams qu'il admire pour ne jamais avoir quitté sa contrée natale : « Wie der Lyriker William Carlos Williams, der bescheidene Arzt aus Rutherford, New Jersey, spürten einige dieser einzelgängerischen Gestalten, daß alle Kunst lokale Wurzeln haben muß, weil unsere Sinne nur im vertrauten Grund Nahrung finden können. » Hans-Jürgen Heise, *Mangel an sinnlicher Vorstellungskraft*, Im Würgegriff der Technik. Dans: Hans-Jürgen, *Einen Galgen für den Dichter*, Stichworte zur Lyrik, Neuer Malik Verlag, Kiel 1990, p. 17.

⁴⁶⁴ Pensons, par exemple, à *Was ich kenne* (GG I, 83), *In Karlsruhe* (GG I, 154), *Am Kaiserstuhl* (GG II, 12), *Beim Erwachen merkte ich* (GG II, 85), *Die Tage schauen noch einmal her* (GG II, 189 ss.) ou *Die Fische entschwinden* (ZiL, 16). Nous devons néanmoins constater que l'allusion au connu semble s'estomper petit à petit. Elle se résume de plus en plus à mentionner, par ci par là, un trait du paysage natal qui s'intégrera, par la suite, complètement dans un texte traitant notamment de l'autre et du lointain. C'est le cas de la femme de *In Eschenbach* (MZ, 84) qui habite, par hasard, dans un village du Wurtemberg, mais ce le lieu en soi n'apporte rien au contenu.

Kein Widerspruch

Wir reisen von einem
Ende der Welt zum andern,
sehen das kritische Licht
einer afrikanischen Wüste

oder die nördlichen Nächte,
in denen die Sonne
fast immer auf Urlaub ist,
den Indischen Ozean

der die vorüberfahrenden Schiffe
mit großer Ruhe betrachtet,
oder die Bibliothek von Babel
in Buenos Aires

und leben dabei in Baden
oder in Hamburg,
in Straßen, mit Nachbarn,
die uns seit langem vertraut sind. (GG II, 106)

Comme pour Heise dans *Baeza ist Bublitz*, le détail sensuel est de la plus grande importance dans cette appréciation des lieux et dans la tentative de cerner leur convergence. Ici c'est la lumière spécifique, fascinante du désert ou des nuits de l'été boréal (*Kein Widerspruch*, v. 3-8), là c'est le silence rompu par le chant ensorcelant des cigales ayant le pouvoir de changer l'instant en éternité (*Baeza ist Bublitz*, v. 12-16). Les remarques des deux poètes concernant le regard porté sur les choses ainsi que sa traduction en images poétiques confirment qu'il s'agit là d'un parallèle frappant entre les deux œuvres. On peut alors appliquer à sa propre création, ce que Walter Helmut Fritz dit des travaux de Heise :

Sie [die Arbeiten des Buches] führen weit weg von den Sehgewohnheiten, von Klischees aller Art; schärfen Aufmerksamkeit, Bewußtsein, Neugier für den raschen Wechsel der Perspektiven; für die « intuitiven Zwischenrufe und bildhaften Einwände » gegen begriffliches Reden (so Heises eigene Formulierung); für das verwegene In- und Nebeneinander von Nähe und Ferne, Kleinheit und Größe [...].

Was Heise gefangennimmt, sind Eindrücke und Erlebnisse in « zurückgebliebenen Provinzen der Welt », sind der Sommer, die Tropen, die Augenblicke « entgrenzender Mittagsstunden ... Zeitpausen, in denen lediglich eine Fliege die Stille durchsummt ».⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Walter Helmut Fritz, « *Der Globus ist ein Einkaufsnetz* ». Dans: *Der Tagesspiegel*, 11/10/1989. Cf. aussi » Walter Helmut Fritz, *Epigramm auf die Kriechspur*. Dans: *Der Tagesspiegel*, 07/02/1988 : « So

Si nous suivons les commentaires des différents recueils de Heise dans le temps, nous sommes amenés à constater qu'il travaille avec une intensité étonnante au développement d'une nouvelle symbolique de l'image. Contrairement à Walter Helmut Fritz, c'est au surréalisme qu'il est étroitement attaché. Ainsi, Heise consacre plusieurs essais à la littérature surréaliste et Fritz, comme d'autres critiques, constate que le poète assimile quelques éléments surréalistes pour développer son œuvre. Tandis qu'en 1973 Fritz exprime ce rapprochement dans des termes qui lui sont familiers et pourraient également décrire ses propres travaux⁴⁶⁶, un an plus tard, il identifie la démarche de Heise comme un héritage du surréalisme :

Seine Gedichte, seine « Röntgenaufnahmen des Absurden », wie er sie selber gelegentlich nannte, hat Hans-Jürgen Heise in den vergangenen Jahren häufig von surrealistischen Vorstellungen aus angelegt. Er hat sich viel mit surrealistischer Malerei beschäftigt, hat von ihr Anregungen für die eigene Arbeit aufgenommen.⁴⁶⁷

A cet égard, la différence avec l'œuvre de Fritz est d'importance comme en témoignent certains poèmes de Heise qui illustrent cette recherche sur l'image poétique. La

wie hier erkennt Heise – in alltäglichen Umgebungen – immer wieder „Schriften“ [...]. Er nimmt Unauffälliges, Unbeachtetes, Weggeworfenes in die Strophen: [...] ». Et d'autres voix corroborent ce constat. Heinz Piontek, qui est, par ailleurs, un autre poète dans cette ligne de filiation, dit de Walter Helmut Fritz : « Die einfachen Wahrheiten sind Fritzens Stärke. Nicht, daß er die Dinge simplifiziert. Er schaut sie so genau, so lange an, bis sie ihre reine Grundstruktur zu erkennen geben. » Heinz Piontek, „Die Zuverlässigkeit der Unruhe“. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 09/03/1967. Cf. aussi Heinz Piontek, *Ein Hauch von Heiterkeit*. Dans: *Rheinischer Merkur*, 21/03/1972: « Nur das neue Sehen, der neue Blickwinkel wird hervorgehoben: [...] »

⁴⁶⁶ « Hans-Jürgen Heise hat sich in vielen seiner neuen Gedichte weit entfernt von Vertrautem, ist hinausgegangen auf ein Feld, das er mit stiller Leidenschaft zu vermessen im Begriff ist. [...] Man kann als Leser das, was man in den Zeilen findet, oft kaum mehr vergleichen mit dem, was man erfahren hat. Die Arbeiten sind hinausgerückt in eine Ferne, in der man sie neugierig, verwundert aufsucht, ansieht, prüft. [...] Oft wirken die Gedichte auch wie Stenogramme von Träumen. » Walter Helmut Fritz, *Röntgenaufnahmen des Absurden*. Dans: *Der Tagesspiegel*, 01/04/1973.

⁴⁶⁷ Walter Helmut Fritz, *Nachdenken über den Surrealismus*. Dans: *Der Tagesspiegel*, 17/03/1974. Par la suite, cette filiation semble être un fait établi pour le lyrisme de Hans-Jürgen Heise: « Wobei vor allem das Absurde mittlerweile zu einem besonders deutlichen Kennzeichen der Lyrik Heises geworden ist. » Walter Helmut Fritz, *Mit einer Wolke als Mantel*. Dans: *Die Tat*, 25/07/1975. Ou quelques années plus tard dans des termes plus directs encore: « Man denkt bei der Lektüre von Heises Prosagedichten oft an Bilder surrealistischer Malerei. Eines gilt Dali – der Maler dreht mit einer selbstgemalten Mühle Kaffeebohnen durch; [...] » Walter Helmut Fritz, « *Der Globus ist ein Einkaufsnetz* ». Dans : *Der Tagesspiegel*, 11/10/1989. Cf. aussi Walter Helmut Fritz, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*. Dans : *Mannheimer Morgen*, 05/11/1981.

Néanmoins, il faut tenir compte du fait que Heise lui-même ne considère pas la comparaison au surréalisme comme vraiment appropriée pour décrire son œuvre. Ainsi dit-il en 1966 : « Meine lyrische Absicht (die ich gelegentlich mit dem unzureichenden und, wegen seiner geschichtlichen Festlegung, auch irreführenden Terminus Surrealismus zu umreißen suchte) läuft auf die Entwicklung und die Verfeinerung eines kritischen Intensivismus hinaus [...]. » Hans-Jürgen Heise, *Worte aus der Zentrifuge*, cité d'après Guiseppe Siat/Thies Ziemke (éds.), *Innehalten ohne zu verweilen*, Hans-Jürgen Heises Werk im Spiegel der Kritik, Neuer Malik Verlag, Kiel 1995, p. 75.

direction prise est, en effet, assez éloignée de la démarche de Fritz visant à raviver un faisceau d'images plutôt traditionnelles.⁴⁶⁸

Il est clair d'ailleurs que c'est Heise qui repère aisément les quelques assonances surréalistes dans les poèmes de Walter Helmut Fritz.

Gewöhnlich erschließt Fritz das Sinnliche vom Geistigen her. Doch bisweilen entwickelt er es auch aus der reinen Anschauung, als eine Art szenischer Meditation, bei der sich Eindrücke auf der Netzhaut zu Bildern verdichten, die Botschaften von nahezu surrealer Dinglichkeit ans Gehirn weitermelden: [...].⁴⁶⁹

Néanmoins, il convient de souligner que c'est le regard et l'attention porté au détail qui restent au premier plan. La filiation au surréalisme n'est donc pas la plus pertinente pour l'œuvre de Fritz. Plusieurs exemples cependant illustrent l'approche de Fritz des techniques surréalistes – nous pensons surtout à l'enchevêtrement des niveaux temporels et aux images surprenantes et inattendues qui détournent l'attention perceptive des chemins habituels – mais elle renvoie plutôt à une sensibilité hors pair à l'affût d'illustrations nouvelles.⁴⁷⁰

⁴⁶⁸ On trouve une parfaite illustration de ce choix dans des poèmes comme *Preisnachlaß*, *Remember* ou encore *Traveller's Rest* pour rester dans le domaine du voyage : « *Traveller's Rest*//Die Tage sind leer/wie die Schubladen/im Hotelzimmer/Das zweite Hemd/liegt im Koffer und/die Hose/ist eine Landkarte/mit den Flecken/anderer Länder//Ich hätte gern/einen Hund/an meiner Seite/doch es folgt mir nur/dieser schlurfende/Priester/mit dem Register/meiner Sünden/in der Hand » (Hans-Jürgen Heise, GuP, 127); « *Preisnachlaß*//Der Globus ist ein Einkaufsnetz/geknüpft aus Längen-/und Breitengraden/das trägt/gefüllt mit Sonderangeboten/ein Supermarktkunde/in die Kälte/des Universum hinaus » (Hans-Jürgen Heise, GUP, 121) ; « *Remember*//Damals waren die Wolken/noch nicht/ durch Düsenstreifen/ersetzt/ Slash/ www.remember.de/ (Damals)/Als der Sonntag/Bügefalten trug/Keine Fernbedienung/Keine Computermaus/ Die Wirklichkeit/ klinkte sich/ ganz von selbst/bei uns ein » (Hans-Jürgen Heise, GuP, 223).

Cependant, Walter Helmut Fritz ne fixe pas Heise dans la succession du surréalisme, mais tente aussi de préciser cet autre apport. Ce n'est alors pas un hasard si nous lisons à propos du poème *Beglaubigungsurkunde* qui mentionne, entre autres, le poète Oswald von Wolkenstein : « Wie seit jeher überrascht in seinen Arbeiten die intensive, oft verwegene Bildlichkeit. [...] Das ist keine Idylle, keine Genrebild [...], sondern eher eine Groteske. Sie zeigt, daß das Element des Übermütigen, Verblüffenden, Ironischen deutlich zu Heises literarischen Mitteln gehört. » Walter Helmut Fritz, *Epigramm auf die Kriechspur*. Dans: *Der Tagesspiegel*, 07/02/1988.

⁴⁶⁹ Hans-Jürgen Heise, *Lyriker als Prosadichter*. Jeder Mensch eine Universalgeschichte. Dans: *Die Zeit*, 29/03/1985.

⁴⁷⁰ Ainsi, par exemple, dans *Wie damals* (GG II, 158) qui fait revivre la femme aimée, pour permettre, par le souvenir de quelques détails de leur vie commune, de la sentir tout proche : « *Wie damals*//Auf diesem Parkplatz/der letzte Abschied./Es schneite./Dein warmes Gesicht./Deine roten Strümpfe./ Heute sah ich/-Jahrzehnte später – /den Platz wieder/und hörte dich sagen : /küß mich/wie damals,/ als ich noch lebte. » Soulignons le retournement de situation des derniers trois vers : les niveaux temporels s'entremêlent, le souvenir devient une nouvelle forme de réalité. A raison, cette démarche rappelle un élément majeur de l'approche sur-réaliste.

Ainsi convient-il de nuancer le propos de Heise comme il l'entreprend d'ailleurs dans d'autres commentaires de l'œuvre de Fritz.⁴⁷¹ Malgré leurs différences, les deux approches sont extrêmement semblables au fond. Dans le poème *Weißt du noch*, Heise dresse un inventaire – ici de quelques effets personnels dans l'appartement commun – qui renvoie à la vie partagée avec sa première femme Elfi qui décéda en 1960. Ce sont ces détails qui rendent le souvenir si vivant et palpable, mouvement qui s'accroît dans la deuxième partie du poème avec l'image de la fenêtre, lien entre ciel et terre, royaume des vivants et des morts. Ce qui était déjà une échappatoire du vivant de sa femme, devient une porte qui ouvre la voie à une nouvelle et autre communication, surréelle si l'on veut la désigner ainsi.

Weißt du noch
für Elfi: 21. Nov. 1929 – 29. Sept. 1960

Weißt du noch
wir hatten ein Feldbett
einen Liegestuhl
und zum Schluß nur noch drei Bücher
die standen auf dem Bügelbrett
von ihnen
trennten wir uns nicht

Am schönsten aber
war das Fenster
es ersparte uns
die Ladenstraße unten

In die schräge Dachwand eingelassen
führte es
direkt in den Himmel (Hans-Jürgen Heise, GuP, 71)

Par conséquent, le commentaire suivant de Fritz sur les poèmes de Heise peut être considéré en partie comme un auto-commentaire :

Es ist ihm vor allem um das Bild, die Metapher im Gedicht zu tun, an einem Gedicht, mit dem er vor allem Affekte zum Ausdruck bringen möchte. [...] Neben der Metapher ist es auch der Einfall, der eine entscheidene Rolle bei Heise spielt. Er vertraut der Phantasie, dem durch sie möglichen Spiel. [...] Es ist charakteristisch für die Arbeiten

⁴⁷¹ « Die Wirklichkeit, wie sie sich den Sinnen darbietet, wird von einem elegischen Gefühl eingefärbt und von einem wachen Geist interpretiert. Wahrnehmungübergänge und Bewußtseinsentgrenzungen intensivieren die Texte. » Hans-Jürgen Heise, *Das Beispielhafte des Alltäglichen*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 10 et 11/10/1981. Cf. aussi Hans-Jürgen Heise, *Lyriker als Prosadichter. Op. cit.*

Heises, daß sie sich ganz auf sinnliche Details konzentrieren: daß Gefühl und Gedanke nicht direkt formuliert werden, sondern im Bild bleiben.⁴⁷²

Cependant, Walter Helmut Fritz insiste à juste titre sur le rôle du jeu dans les poèmes de Heise.⁴⁷³ Les textes précités *Preisnachlaß*, *Remember* et *Traveller's Rest*, montrent que Heise est souvent attiré par les possibilités de la langue de créer une relation nouvelle entre les divers éléments, sortant de fait des perceptions habituelles. Parfois, ce jeu dépasse d'ailleurs son auteur, ce qui peut aller à l'encontre du contenu.⁴⁷⁴

⁴⁷² Walter Helmut Fritz, *Der „Originalton pommerscher Feldgrillen“*. Dans : *Mannheimer Morgen*, 10/10/1979.

⁴⁷³ De plus, il s'agit là d'un aspect qui lie ces deux œuvres à celle d'Annemarie Zornack. Comme nous l'observons aisément dans un poème comme *schattengedicht*, d'ailleurs un texte qui se consacre aussi à une relation amoureuse, la poétesse joue à la fois avec la situation, très concrète, et les mots qui se transforment, sous son impulsion, en un tendre baiser : « *schattengedicht/ich habe die lampe/so hingestellt/daß die türkische teekanne/einen türkenkannen/schatten/wirft/daraus gieße ich/tee ein/aromatischen türken/kannenschatten/tee noch etwas zucker?/noch ein wenig schatten?/ich liebe deine/wange an der wand/und geb dir einen zarten/schattenkuß* ». Annemarie Zornack, *strömungsgefahr, Gedichte 1961-1998*, eremiten-Verlag, Düsseldorf 1999, p. 191. Cependant, le poème montre une relation amoureuse qui ne satisfait pas l'interlocuteur. En effet, les deux vers en italique renvoient, à partir du jeu de mots, à l'hypocrisie qui semble sous-tendre cette conversation. Ainsi, la vision de l'amour de Zornack s'avère être plus contradictoire et, au final, moins heureuse que celle proposée par Walter Helmut Fritz (cf. chapitre II. 2 de notre étude, consacré à la poésie amoureuse).

⁴⁷⁴ Même si chez Walter Helmut Fritz le point de départ est similaire, il laisse rarement aller sa plume sans contenir l'image poétique par une idée forte. Quelques exemples de ce jeu avec la langue se trouvent néanmoins parmi ses textes. Ne citons que *Vermutung* du recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1981) : « Wenn er unbeobachtet ist,/glaubt dieser Stein/(er wandert dann wahrscheinlich umher)/eine Schildkröte zu sein. » (GG II, 55). Ou encore *Geblieden war ein Fenster* du même recueil : « Als wir gestern zurückkamen, war unser Haus nicht/mehr da./Nicht mehr da?/Nicht mehr da. Später entdeckten wir es als Wolke,/die davontrieb. Geblieden war ein Fenster. » (GG II, 37)

Ce poème reprend d'ailleurs la thématique de la fenêtre qui se prêtait aussi dans le texte de Heise à révéler une réalité autre. Elle est également présente dans le poème *Die Wolke* de Fritz qui date de la période comprise entre 1976 et 1978. Dans ce texte, nous voyons sans peine que certaines images semblent contenir un potentiel plus élevé pour être exploitées dans ce sens, sans pour autant se charger dans tous les cas d'une symbolique surréaliste : « Wir saßen bei Schafskäse,/Oliven, Tomatensalat./als wir die Wolke sahen,/die ihren Schatten/über einige Häuser des Dorfs legte,/dann über den Hügel,/dann ihre Fahrt/verlangsamte,/anhielt,/und in der leuchtenden Luft/Wurzeln schlug. » (GG I, 263).

De ce fait, un commentaire de Heinz Piontek, qui se contente de constater la sensibilité de ce lyrisme et sa tendance forte à la réflexion, semble mieux cerner l'approche de Walter Helmut Fritz : « Das Reflektieren hat bei Fritz mit den Jahren zugenommen. Doch alles Nachdenken kommt aus konkreten Bezügen, jedes Gedicht fußt auf sinnlicher Wahrnehmung oder umkreist einen berührbaren Gegenstand. » Heinz Piontek, *Irrtum zum Weiterkommen*. Dans : *Stuttgarter Zeitung*, 31/07/1976.

Il nous faut, de plus, évoquer la récurrence de la thématique de la fenêtre dans le lyrisme contemporain. Il n'est pas exclu que nous sommes là en présence d'un exemple de filiation plus large, filiation plus thématique qui permet aux différents auteurs de s'échanger en retravaillant un même sujet. L'anthologie *Der Augenblick des Fensters* proposé par Gerhard C. Krischker montre l'ampleur du phénomène (Gerhard C. Krischker (éd.), *„Der Augenblick des Fensters“*, 55 Fenster-Gedichte, gesammelt von Karl Holz, mit einem Rückblick von Wulf Segebrecht, Kleebaum Verlag, Bamberg 1994). La fenêtre peut alors s'ouvrir et se refermer, elle symbolise l'ouverture et l'enfermement : pour tous ces poètes, elle devient un chiffre pour expliciter leur rapport à la réalité. Wulf Segebrecht tente de cerner ce phénomène en écrivant dans la préface de l'anthologie : « Der Blick führt zum Rückblick. Das Gedicht kehrt gleichsam in potenziert Form, aufgeladen mit Polyperspektivik, am Ende zu sich selbst zurück; [...] » Wulf Segebrecht, *Am Fenster*, ein Rückblick. Dans : Gerhard C. Krischker (éd.), *op. cit.*, p. 93. Comme

De plus, la forte tendance au laconisme partagée par les deux poètes doit être soulignée. A notre sens, c'est ce choix d'écriture qui explique d'ailleurs en grande partie les confusions entre approches héritées du surréalisme et réduction de la langue pour la rendre de plus en plus sensible et sensorielle en lui redonnant une simplicité tout originelle. Nous trouvons les meilleures illustrations de ce phénomène dans un certain nombre de poèmes consacrés aux diverses approches de la nature. D'autres points communs entre les poésies de Fritz et de Heise, se retrouvent dans leur intérêt partagé pour ce domaine. A la fin des années 80, les deux auteurs constatent mutuellement leur engagement pour la préservation de la nature.

Fritz mußte nicht auf das Stichwort Ökologie warten, um ein grüner Dichter zu werden. Dieser Lyriker war immer schon eingestimmt auf den pantheistischen Grundakkord des Seins, der allem – auch dem Historischen, dem Gesellschaftlichen (und dem Linguistischen) – zugrunde liegt.⁴⁷⁵

Früh schon war er [Heise] Anwalt der Natur, immer im Zusammenhang mit der bei ihm so ausgeprägten Phantasie, mit der er das Irreale im Alltäglichen sichtbar machte. Seine Sätze haben nicht selten « Elektrizität ».⁴⁷⁶

Il n'est pas non plus étonnant de voir les deux poètes relier l'intérêt pour la nature à d'autres éléments essentiels de leur lyrisme. Ainsi Fritz insiste-t-il à nouveau sur l'imagination de Heise et sa faculté de repérer le particulier dans le quotidien. Heise souligne l'unité de l'œuvre de Fritz, un « panthéisme » présent dans l'ensemble de ses poèmes.⁴⁷⁷

Malgré les différences, les poèmes des deux auteurs montrent qu'il s'agit là d'une filiation qui va au-delà d'un simple intérêt commun.

référence commune de tous ces poèmes, Wulf Segebrecht cite d'ailleurs le poème *Sehnsucht* de Joseph von Eichendorff.

Quelques exemples suffisent ici pour établir, une nouvelle fois, le lien entre Walter Helmut Fritz et un certain nombre d'autres auteurs. Pensons à *Jemand* (Karl Krolow, 1965), à *Diese Sekunde* (Heinz Piontek, 1952/1953), à *Wo ich wohne* (Günter Eich), à *Das Fenster* (Rainer Malkowski). Cf. les poèmes reproduits dans l'annexe.

⁴⁷⁵ Hans-Jürgen Heise, « *Immer einfacher, immer schwieriger* ». Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 18-20/04/1987.

⁴⁷⁶ Walter Helmut Fritz, « *Der Globus ist ein Einkaufsnetz* ». Dans: *Der Tagesspiegel*, 11/10/1989.

⁴⁷⁷ A ce propos, nos observations sur les poèmes de la nature, les poésies amoureuses ainsi que sur les poèmes-portraits peuvent être cités en guise d'exemples et d'illustrations. L'analyse des textes confirme alors le constat de Heise que Fritz se fait ici « avocat de la nature ». Naturellement, Heise est forcé de rester un peu vague à cause de l'espace réduit offert par le compte rendu.

Augenblick im Winter

Noch ist die Landschaft
von Eis versiegelt,
träumt sie schweigend
in den Kristallen.

Morgen ist sichtbar,
wie sie sich wandelt in Feuer:
durch Blüten, zahllos,
wird sich der Raum entzünden.

(WHF, GG II, 162)

Lage der Dinge

Schneezungen lecken
bis in das kalte
Herz dieses Sommers

Und die Störche
Kundschafter von altersher
kamen nicht zurück
aus ihrem südlichen Exil

(Hans-Jürgen Heise, GuP, 108)

En rapprochant ces deux poèmes, nous pouvons souligner aisément un certain nombre de traits communs entre les deux œuvres. Les deux textes sont de longueur presque identique, respectivement huit et sept vers, donc des poèmes courts qui se divisent en deux strophes ; les vers ne riment pas, le plus long ne dépasse pas huit syllabes. Il est permis de se demander si ces aspects formels communs suffisent pour établir une filiation entre les deux poètes. D'évidence, il faut qu'ils soient associés à d'autres éléments. Dans le cas de *Augenblick im Winter* et de *Lage der Dinge*, c'est le symbolisme de la neige et de la glace qui lie plus en profondeur les deux poèmes. Néanmoins, le rapprochement qui s'impose consiste surtout en une proximité du ton puisque les deux textes expriment, malgré l'emploi d'un champ lexical proche dans la première strophe – *Eis, versiegelt, schweigend, Schneezungen, kalt* – un contenu assez différent. Le contraste devient manifeste dans la deuxième partie. Tandis que le poème de Fritz loue le changement soudain qu'apportent les premières floraisons du printemps, chez Heise les saisons n'ont plus cours et le paysage se fige. Par conséquent, les deux poèmes représentent aussi les positions respectives des deux poètes : Walter Helmut

Fritz se fait plus confiant, Hans-Jürgen Heise reste plus ironique et sceptique. Même les titres des deux poèmes sont révélateurs de cette différence. *Augenblick im Winter* fixe un instant, *Lage der Dinge* tente de cerner une condition générale de la vie actuelle. Ainsi, les deux textes se répondent ; c'est pourquoi nous pouvons les considérer comme un échange poétique qui révèle la filiation entre Fritz et Heise.

Force est de constater que les marques de cette parenté se perçoivent dans sa double dimension de proximité et de différence comme c'était également le cas entre Krolow et Fritz. Cependant, il ne faudrait pas négliger le détachement qui s'opère parallèlement dans la relation entre ces deux œuvres : les deux poètes se rapprochent, en vérité, dans une filiation commune qui les lie à Karl Krolow, filiation certes encore plus fortement perceptible dans les textes de Walter Helmut Fritz. Si nous suivons d'ailleurs la lignée de filiation jusqu'à Annemarie Zornack, le constat se confirme. Dans le poème *die wege versanden*⁴⁷⁸, la thématique de la nature, par exemple, est intimement liée à l'introspection. Néanmoins, cela n'empêche pas l'emploi d'un terme comme « schneetag » (v. 12), vocable que nous pouvons rapprocher du champ lexical présent dans *Augenblick im Winter* et *Die Lage der Dinge*.

die wege versanden

die wege versanden
die umgebung wird beziehungsloser

mein gehen ist nach innen gerichtet
nicht ins selbst
ins ungeborenssein

nur selten noch
aber heftiger
das gefühl zu leben

banalitäten lösen es aus:
auf wiedersehen mein kind

worte einer fremden
an einem schneetag

Dans ce poème, les éléments de la nature forment le cadre d'une méditation préoccupée à cerner la perception du moi et son état psychique. Cette intériorité est surtout définie par le sentiment d'être vivant (cf. v. 7 et 8). Ce qui intéresse, en fait, la poétesse, est de

montrer comment surgit cette intimité : laconiquement, elle constate alors que son point de départ réside toujours dans un événement banal (« banalitäten lösen es aus », v. 9) et renvoie souvent à un souvenir lointain, ici de l'enfance. Enfin, les derniers vers du poème confrontent cet événement intérieur à l'élément naturel de la neige. Il s'agit là d'une affirmation axiomatique qui confirme parfaitement l'influence forte du style laconique dans ce texte. En même temps, cette fin de poème permet de distinguer le ton d'Annemarie Zornack, plus ardent, plus grinçant, de la vision souvent plus positive et lumineuse de Walter Helmut Fritz. Ainsi soutient-elle une position qui se situe à la suite des travaux de son mari Hans-Jürgen Heise, sans nier pour autant la parenté qui la lie aux auteurs comme Krolow et Fritz.⁴⁷⁹

Nous avons pu cerner ici surtout une correspondance de ton poétique. Concernant la relation entre Heise et Fritz, quelques poèmes, tous assez courts, montrent cette même parenté. Au départ, leur expérience sensible tend vers un ton poétique proche ; ensuite, chacun l'exploite à sa manière, avec une tendance plus ou moins forte au scepticisme, à l'ironie, à l'humour. En guise d'exemple, citons le poème *Leichten Fußes* de Heise et renvoyons à quelques correspondances dans l'œuvre de Fritz.

Leichten Fußes

Jemand vergaß seine Schuhe
am Strand
Das Meer
schlüpfte hinein

Und ging leichten Fußes
an eine unbekannte Küste (Hans-Jürgen Heise, GuP, 151)⁴⁸⁰

D'une part, nous remarquons immédiatement que Heise privilégie de montrer le côté insolite des objets. *Leichten Fußes* de Heise met en perspective une mer personnifiée, à

⁴⁷⁸ Annemarie Zornack, *strömungsgefahr*, op. cit., p. 18.

⁴⁷⁹ Annemarie Zornack elle-même est d'ailleurs consciente de ces filiations multiples qu'elle déclare précisément être une nécessité pour un auteur : « Man darf ja überhaupt nicht nur ein einziges Vorbild haben, sondern braucht möglichst viele, um zu einem eigenen Ton zu gelangen. » Annemarie Zornack, *Die Form kommt mit dem Inhalt*, NDR, 01/03/1979. Dans: Guiseppa de Siat/Thies Ziemke (éds.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, l&f, Kiel 1996, p. 267.

⁴⁸⁰ Les poèmes *Versprechen* et *Schläfrigkeit* de Heise qui évoquent respectivement un moi lyrique qui veut cultiver la mauvaise herbe, donc protéger même ce qui d'habitude ne semble pas valoir grand chose et un chat endormi comparable dans ses attitudes au chat décrit par Fritz dans *Die Katze* (GG II, 238). « *Versprechen*//Unkraut/ich will dein Gärtner sein/in diesen Zeiten/da alle/die Rosen hätscheln » (Hans-Jürgen Heise, GuP, 31); *Schläfrigkeit*//Die Trägheit der Katze/ist der Schutzpatron/der Amsel die//nur einen Krallenhieb weit//auf einem Kiefernweig/wippt » (Hans-Jürgen Heise, GuP, 197).

la recherche de nouveaux horizons. Ces vers renvoient alors indirectement à la force inépuisable des puissances de la nature et montrent en même temps le côté joueur des éléments. D'autre part, c'est le ton laconique et la densité du poème qui permettent cette mise en perspective inattendue.⁴⁸¹

Plusieurs poèmes de Walter Helmut Fritz traitant de la nature ou des éléments naturels témoignent d'une écriture semblable. En guise d'exemple, nous pouvons citer *Regentag am Strand* (GG I, 28), *Wüste* (GG I, 68), *Eine Insel* (GG I, 196), *Er nicht* (GG II, 22), *Wellen* (GG II, 159) ou encore *Quellgebiet* (GG II, 159). Il est important de remarquer que le poète poursuit cette recherche tout au long de son œuvre. De fait, la tendance au laconisme, plus accentuée d'ailleurs par périodes⁴⁸², s'avère être un moyen stylistique prisé pour rompre avec les attentes que l'on a généralement envers le lyrisme : le ton se fait plus léger, le quotidien a son espace dans le texte, le langage poétique tente de reproduire le flux de la parole orale, de renoncer à tout artifice. C'est dans ces circonstances que le laconisme permet paradoxalement d'inaugurer un nouveau lyrisme en modifiant notamment les perspectives, plus soudaines et surprenantes, et en montrant

⁴⁸¹ Fritz souligne d'ailleurs le rôle essentiel du laconisme qui participe directement à la force du lyrisme de Heise : « Heises Texte sind dabei – bis zu den neuesten Texten aus dem vergangenen Jahr – eher knapp, sehr bündig, feststellend, reimlos, nehmen vorsichtig Prosaelemente auf, bleiben Gedichte in erster Linie dank ihrer Imagination des gegebenen Welt-Ausschnitts, der Art, wie die Bilder neben- und gegeneinander stehen, auseinander hervorgehen. Unverkennbar ist das Bestreben, die Gedichte nicht zu sehr zu „belasten“. » Walter Helmut Fritz, *Der « Originalton pommerscher Feldgrillen »*. Dans: *Mannheimer Morgen*, 10/10/1979. Cf. aussi Walter Helmut Fritz, *Mit einer Wolke als Mantel*. Dans: *Die Tat*, 25/07/1975. De même, Heise applique ce critère au lyrisme de Fritz: « Das Lakonische, dessen sich der Autor bedient, ist die genaue formale Entsprechung seiner Sensibilität und seines Naturells. Die tägliche Existenz stellt für Fritz eine Aufgabe dar, die nur durch die genaue Exegese gelöst werden kann. » Hans-Jürgen Heise, *Ein Wort wird verteidigt*. Dans: *Die Welt*, 09/09/1978. « Mit zunehmender Reife wurde die Lyrik Walter Helmut Fritz' spröder. Die Metaphern, anfangs leuchtend, entsinnlichten sich; sie wurden mehr zu geistigen Bildern. » Hans-Jürgen Heise, *Widerstand gegen die Vergänglichkeit*. Dans: *Die Tat*, 07/01/1967. Cf. aussi Hans-Jürgen Heise, *Karg stilisiert und widerständig*. Dans: *Deutsche Zeitung*, 30 et 31/03/1963. De même, Heinz Piontek dit de Fritz: « Die aus den Jahren 1967 bis 1971 stammenden Gedichte besitzen die Vorzüge, die man von den Arbeiten dieses Autors her gewohnt ist: Schlichtheit, Reinheit, Lakonie. » Heinz Piontek, *Schwerwiegende Worte, heiter gesagt*. Dans: *Schwäbische Zeitung*, 12/05/1972.

⁴⁸² Certains recueils présentent effectivement très peu de poèmes qui dépassent les dix vers. Nous pensons surtout à *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966), *Schwierige Überfahrt* (1976), certaines parties de *Werkzeuge der Freiheit* (1983) et de *Zugelassen im Leben* (1999). *Maskenzug* (2003), le dernier recueil de Walter Helmut Fritz, montre à nouveau une tendance plus narrative, avec un cycle central consacré à une exposition de masques africains, et plus descriptive avec des poèmes-portraits comme *Alexandra* (MZ, 18 et 19), *Pietro* (MZ, 81 et 82), *Zur Seite geneigt* (MZ, 21), *Halblaut* (MZ, 25 et 26) ou *Zeuge* (MZ, 71). Cette accumulation de textes courts est une des manifestations possibles du laconisme. Dans les phases les plus enclines à ce style, nous observons également que le poète ne réduit pas le corps de son texte, mais pose les idées en leur laissant une multitude de liens entre eux ; ceci se voit même dans les poèmes en prose qui tendent vers un style énumératif. Cf., par exemple, *Schichtungseinbruch* (GG I, 101), *Vermittlung* (GG I, 105), *Grenze* (GG I, 110), *Ein Antlitz auch des Leibes* (GG I, 116) et *Gleichung* (GG I, 119) du cycle *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969) inspiré par des titres de peintures et de dessins de Paul Klee, *Wo ?* (GG II, 36) de *Wunschtraum, Alptraum* (1981) ou encore *Mit vierzehn* (GG II, 145), *Sie*

la réalité sous un angle insolite.⁴⁸³ La concision qui s'opère alors par le style laconique redynamise le texte en lui conférant, comme d'ailleurs dans bon nombre de poèmes de Hans-Jürgen Heise ou encore de Heinz Piontek, une dimension humoristique.⁴⁸⁴

Que l'évolution de cette écriture se produise à partir d'une multitude d'influences que chaque auteur modifie et adapte à sa propre personnalité, ne pourrait étonner. Walter Helmut Fritz y fait allusion dans un de ses commentaires de l'œuvre de Heise :

Ein Gedicht solle knistern wie das Fell einer Katze, meinte er einmal. Anregungen, Anstöße hat er vor allem aus der spanischen und lateinamerikanischen, auch türkischen Lyrik aufgenommen, dazu von Autoren wie Ezra Pound (mit seiner Imagismus-Theorie) und Saint-John Perse (mit seiner « Tropenblütenfülle »). All das ist verwandelt, eingeschmolzen in Heises eigener poetischer Welt.⁴⁸⁵

A en croire les occurrences, cela vaut également pour les poèmes de Fritz. Il ne saura pas étonner de voir apparaître cette technique dans les textes les plus divers. Aussi se décèle-t-elle dans des textes comme *Bei der Rückkehr in die Wohnung* (GG I, 186) qui décrit le retour dans un lieu connu après une période d'absence, *Reise* (GG II, 68) qui se

nimmt Platz im Abteil (GG II, 147) et *Die Frau, klein und lebendig* (GG II, 151) du cycle *Erfahrungshunger, Wissensdurst de Immer einfacher, immer schwieriger* (1987).

⁴⁸³ Sans doute faut-il voir dans cette approche un autre point commun qui rapproche les œuvres de Heise, de Zornack et de Piontek à celle de Fritz. Annemarie Zornack souligne à plusieurs reprises qu'elle tente d'illuminer l'insignifiance du quotidien : « Es geht mir um die Illumination des Alltäglichen. » Annemarie Zornack dans la postface de *stolperherz*, cité d'après Inka Bohl, *Es liest: AZ*. Dans: Guiseppa de Siat/Thies Ziemke (éd.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, l&f, Kiel 1996, p. 66. Cf. aussi Annemarie Zornack, Nachwort zu *stolperherz*. Ausgewählte Gedichte, Eremiten-Presse, Düsseldorf 1988. Dans: Guiseppa de Siat/Thies Ziemke (éd.), *op. cit.*, p. 283; Annemarie Zornack, *Schreiben als Schwebezustand*, Nachwort zu *das meer unter meinem kopfkissen*, Gedichte, Neuer Malik Verlag, Kiel 1995. Dans: Guiseppa de Siat/Thies Ziemke (éd.), *op. cit.*, p. 288 ou Tobias Burghardt, *Mythen des Alltags*, Die Dichtung von Annemarie Zornack. Dans: *Die Horen* 37, 1992, Heft 168, p. 43.

De même, Walter Helmut Fritz dit de Heinz Piontek : « Wahrscheinlich macht er keinen eigentlichen Unterschied zwischen Arbeit und Entspannung. Ich vermute, daß er unablässig eingestellt ist auf mögliche Ergebnisse, mögliche Sätze, daß er auch im halb träumerischen Zustand, der zugleich äußerste Wachheit sein kann, die Eindrücke aufnimmt auf das, was daraus werden könnte. » Walter Helmut Fritz, *Lesen und schreiben – eine Art zu leben*. Dans: Heinz Piontek. *Leben mit Wörtern*. R. S. Schulz, Percha am Starnberger See, 1975, p. 156.

⁴⁸⁴ Cependant, il s'agit souvent d'un humour bien noir. En guise d'exemple, souvenons-nous de *Preisnachlaß* de Heise. Une remarque analogue s'impose pour l'appréciation de l'œuvre d'Annemarie Zornack : « Gern arbeite ich mit Ironie, Untertreibung und leicht surrealen Spureneinstellungen. » Annemarie Zornack, postface de *die langbeinige zikade* (1985), cité d'après Hans-Jürgen Heise, *Mit lachenden Halstuchzipfeln*, Zur Person und zum Werk Annemarie Zornacks, Nachwort zu *Eingeholte Jahreszeit*; Gesammelte Gedichte und Prosa, Neuer Malik Verlag, Kiel 1991. Dans: Guiseppa de Siat/Thies Ziemke (éd.), *op. cit.*, p. 19.

⁴⁸⁵ Walter Helmut Fritz, « *Der Globus ist ein Einkaufsnetz* ». Dans: *Der Tagesspiegel*, 11/10/1989.

détourne, en effet du poème de la nature traditionnel ou comme *Eis* (GG II, 131) qui met au centre un désir effréné, ici du rafraîchissement et de la gourmandise.

Eis

Wenn ich mir einige Dinge
zuviel kaufe, sagst du,
fühle ich mich elend,
aber dieses Eis muß ich
haben. Eis! Eis!
Das kann mir keiner nehmen,
auch nicht die Hitze,
der schon Hände wachsen. (GG II, 131)

Deux remarques s'imposent alors. D'une part, le laconisme est une recherche qui s'étend sur une longue période, les poètes tentent de trouver leur véritable style laconique. De ce fait, l'évolution ne comporte pas vraiment de rupture, mais se poursuit continûment. D'autre part, le laconisme ne se limite pas à un seul sujet abordé, il touche, au contraire, l'ensemble des poèmes et textes écrits. Ses traces sont manifestes aussi bien dans le lyrisme que dans la prose des différents auteurs.⁴⁸⁶ Ainsi participe-t-il à l'élaboration d'une vision du monde, certes un peu distante, mais en même temps ouverte par sa capacité d'intégrer les liens fluctuants qui s'établissent entre les éléments d'un monde plus instable. Le laconisme permet alors de s'arrêter un instant sur une perspective peut-être surprenante ou inaccoutumée. De fait, dans une interview avec Martin Gregor-Dellin, Heinz Piontek constate à juste titre :

Einen Bruch? Nein. Eine Verknappung und Verschärfung des Tons?
Ja. Ich habe zwar, wie Sie sagen, mit Naturgedichten begonnen, aber
mich keineswegs ausschließlich an diese Form gehalten.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ L'on serait tenté de croire que les auteurs aient une confiance quasi absolue dans cette approche en lisant chez Heinz Piontek les lignes suivantes: « Der Lyriker und Erzähler in meiner Person sind nicht streng zu trennen – das ist richtig. Beide arbeiten gewissermaßen Hand in Hand. Meine Vorliebe für das Lakonische, Kurzangebundene im Gedicht hat in der Prosa seine Entsprechung. Die „Minima“ sind aphoristische Erzählungen. » Martin Gregor-Dellin, *Interview mit Heinz Piontek*. Dans: Heinz Piontek. *Leben mit Wörtern. Op. cit.*, 1975, p. 173. En revanche, Annemarie Zornack voit plutôt le lyrisme comme son domaine, malgré quelques essais en prose qui se rapprocheraient d'ailleurs des poèmes en prose et des proses courtes de Hans-Jürgen Heise (cf. Tobias Burghardt, *Mythen des Alltags, Die Dichtung von Annemarie Zornack. Op. cit.*, p. 42). Annemarie Zornack insiste elle-même sur cette différence: « Es ist aber richtig: überwiegend bin ich Lyrikerin. Prosa, auch wenn man sie noch so sehr verdichtet, enthält mehr Redundantes als Poesie. [...] Das Gedicht hingegen gibt mir die Möglichkeit, direkt auszudrücken, was ich ausdrücken will: intensive Stimmungen, Tagträume, gewissen Überlegungen.» Annemarie Zornack, *Heimat als Utopie*, Doppelinterview der Zeitschrift Türk Edebiyatı, Istanbul, Februar 1987 (mit Hans-Jürgen Heise). Dans: Giuseppe de Sisti/Thies Ziemke (éd.), *op. cit.*, p. 279.

⁴⁸⁷ Martin Gregor-Dellin, *Interview mit Heinz Piontek, op. cit.*, p. 165.

N'oublions pas non plus que le poème laconique a déjà une histoire avec les poésies de Bertolt Brecht et de Günter Eich qui sont considérés, en littérature allemande, comme les pères de cette forme. Ainsi Walter Helmut Fritz écrit-il dans son article sur le laconisme :

Wo tritt im deutschsprachigen Gedicht das lakonische Sprechen zum erstenmal unübersehbar hervor? Beim späteren Brecht, das heißt etwa eine halbe Generation nach William Carlos Williams.⁴⁸⁸

Dans une variante antérieure parue dans les *Schweizer Monatshefte* de 1979, Fritz établit pleinement la lignée de filiation qui mène du Brecht tardif en passant par Günter Eich à des poètes comme Karl Krolow, Hans-Jürgen Heise, Günter Kunert ou encore le Suisse Dieter Fringeli qui appartiennent tous, à l'exception de Krolow, à la génération de Fritz.

Auch bei *Günter Kunert* Verzicht auf Politur. Paradoxie als Ausdrucksmittel. Scheinbare Beiläufigkeit, zugleich Rückhaltlosigkeit des Sprechens, Illusionslosigkeit. [...]. *Karl Krolows* Gedichte sind häufig zu Nachrichten von erschöpftem Leben geworden. [...]. *Hans-Jürgen Heise* erinnert daran, dass Lyrik das Gegenteil von Redekunst ist. [...] *Dieter Fringeli* verfolgt weiter intensiv die Spur des meist ganz knappen, sehr kontrollierten Gedichts, das sich manchmal dem Aphorismus nähert, zuweilen tagebuchartigen Charakter hat [...].⁴⁸⁹

De même, la lecture des poèmes de Brecht et d'Eich confirme ce constat sur l'apport du laconisme.⁴⁹⁰ Ce qui s'annonce, en effet, dans leurs textes, est repris, accentué et précisé par des poètes comme Heise, Fritz ou Piontek. D'autres,

⁴⁸⁸ Walter Helmut Fritz, *Das Problem der Lakonie im zeitgenössischen Gedicht*. Dans: Lothar Jordan, Axel Marquardt, Winfried Woesler, *Lyrik - von allen Seiten*. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster, S. Fischer, Frankfurt/Main 1981, p. 261.

⁴⁸⁹ Walter Helmut Fritz, *Die Lakonie des zeitgenössischen Gedichts*. Dans: *Schweizer Monatshefte* 59 (1979), p. 476 s. De même, Fritz considère les poèmes de Erich Fried sous cet angle: « Manches von dem, was für die Gedichte von Erich Fried kennzeichnend ist, läßt sich an diesen Sätzen ablesen: Einfachheit, Dringlichkeit, sprachliche Bewußtheit. In vielen seiner Strophen spricht dieser Autor von Erlebnissen, die ganz persönlicher und zugleich von allgemeiner Bedeutung sind. » Walter Helmut Fritz, *Liebe und Tod*, Gedichte von Erich Fried. Dans : *Badische Neueste Nachrichten*, 13/06/1987.

⁴⁹⁰ Citons, par exemple, les poèmes suivants : *Tafel*, *Zeitungslesen beim Teekochen*, *Gestern Nacht sah ich die große Vettel*, *Rätsel*, *Kalenderlied 1 et 2*, *Du scheinst dich* (cf. Bertolt Brecht, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 12, Gedichte 2, p. 22, p. 123, p. 199, p. 220, p. 266, p. 284), *Weg zum Bahnhof*, *Papierzeit*, *Schiffahrt* ou *Karthographien* (tous dans : Günter Eich, *Gesammelte Werke*, p. 91, p. 174, p. 283, p. 288). Walter Helmut Fritz commente ce lyrisme en disant : « Gedichte ganz ohne Ballast, Stenogramme, Querschnitte, zuweilen aphoristisch sich zuspitzende Notizen. Man spürt den Willen, nur das Notwendigste zu sagen, nur das, was durch das eigene Erlebnis gesichert ist. Von unübertrefflicher Prägnanz ist etwa dies : Anfänge von grauem Star,/die

notamment Wolfgang Hilbig, Uwe Kolbe, Gregor Laschen et Jürgen Theobaldy, peuvent être considérés comme appartenant à la même lignée. Par conséquent, une filiation formelle s'établit au fil des générations.

II.3.2 ... dans la succession de Walter Helmut Fritz

Etant donné la forte évolution du laconisme dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz, il est permis de s'interroger sur cet aspect formel de la réflexion poétique chez d'autres poètes. Il pourrait traduire une parenté encore plus considérable. Observons les exemples de Rainer Malkowski et de Ludwig Steinherr ; le premier étant un poète de la génération de Walter Helmut Fritz, l'autre plus jeune. Outre les correspondances thématiques qui permettent d'associer ces deux auteurs aux filiations déjà établies entre Fritz, Krolow, Heise, Piontek et Zornack, l'étude de deux poèmes poétologiques montre également une forte parenté formelle et des choix thématiques étrangement proches.

Die Dinge

Liebe ich vielleicht
die Dinge mehr
als die Menschen?

Das stimmt nicht, das ist wahr.

Der kleine Zug in der Ferne,
die schwere Glocke, der Stein –
damit kann ich etwas anfangen.

Ich bin nicht auf Worte aus.
Was bei sich selber ist,
liebe ich.

Das stimmt nicht, das ist wahr:
das hält
mich am Leben.

(Rainer Malkowski, *Gedichte*, p.102)⁴⁹¹

Schöpfung/nah vor der Lesebrille./Ich höre wenig:/Die Gänge im Motor./Hilfe-rufe, wenn niemand ruft. »
Walter Helmut Fritz, *Zur Lyrik Günter Eichs*. Dans: *Text + Kritik*, H. 5, 1971, p. 31.

⁴⁹¹ Rainer Malkowski, *Gedichte*, Eine Auswahl. Suhrkamp, Frankfurt 1989.

Ars poetica

Ausmerzen
Stück um Stück
was dir an den Worten
zu gehören scheint –

wie man einen
Stapel alter
Liebesbriefe zerreißt
um einander neu
in die Augen
zu sehen.

(Ludwig Steinherr, *Erste Blicke, letzte Blicke*, p. 34)⁴⁹²

Il est tout à fait singulier de noter que ces deux poèmes insistent fortement sur un paradoxe du langage poétique : d'une part, la vérité se cache derrière quelque chose que nous tenons souvent pour faux (cf. *Die Dinge*, v. 4 et 11) ; d'autre part, il faut recréer le rapport aux mots afin d'atteindre leur signification originelle. Le poème de Steinherr accentue davantage la nécessité de ce renouveau en comparant le poème à l'effort constant exigé par une relation amoureuse : le souvenir ne doit en aucun cas voiler le regard et empêcher l'actualisation de chaque instant. Ce processus peut s'accomplir dans la violence et la douleur (cf. *Ars Poetica*, v. 1 et 2: « Ausmerzen/Stück um Stück ») ; selon le caractère personnel de chaque poète, l'un ou l'autre aspect est souligné. Néanmoins, Rainer Malkowski relève à son tour la valeur existentielle de ce travail sur les mots : c'est cela qui le fait vivre (cf. v. 12 et 13). De plus, cette quête l'oblige, non sans interrogations (cf. v. 1-3), à se tourner vers les choses simples. Cette approche rappelle fortement les propos des autres poètes, défenseurs d'une poésie laconique. C'est d'ailleurs ce laconisme qui était particulièrement remarqué par le jury du prix « Leonce et Lena » que Ludwig Steinherr reçut en 1993 :

Steinherrs Gedichte gehen sparsam um mit Wörtern und Satzzeichen. Es sind unerbittliche und zugleich zarte Sprach-Landschaften, in denen sogar « ein Schweigen/zuviel » sein kann (« Zurückgenommener Blick »). Für dieses unspektakuläre, nicht auf rasche Effekte bedachte Sprechen, das in der Ruhe das Unheimliche ahnbar macht, ist Ludwig Steinherr in diesem Frühling mit dem

⁴⁹² Ludwig Steinherr, *Erste Blicke, letzte Blicke*, Heiderhoff, Eisingen 1996.

« Förderpreis zum Leonce-und-Lena-Preis 1993 » ausgezeichnet worden.⁴⁹³

Les choses simples étant moins chargées de significations secondaires, il semble effectivement plus aisé d’approcher leur sens originel. En outre, nos remarques sur la fonction poétique du langage se trouvent réconfortées par les idées énoncées par Steinherr et Malkowski. Si nous conjugons les deux démarches, nous remarquons que les poètes redécouvrent des mots tels que la pierre, l’eau ou, chez Malkowski, le train qui passe au loin (cf. v. 5), mots qui renvoient, pour la plupart, aux éléments premiers de la nature. De plus, Ludwig Steinherr suggère une comparaison intéressante : le renouveau du mot exige de renoncer à une relation possessive envers les éléments naturels.

Ausmerzen
Stück um Stück
was dir an den Worten
zu gehören scheint – *(Ars Poetica, v. 1-4)*

Sans peine, nous pouvons donc affirmer que la filiation se réalise dans les deux sens : l’œuvre de Walter Helmut Fritz s’inspire de certains autres poètes et inspire également d’autres auteurs pour perpétuer ainsi les idées qui en sont le fondement. L’ampleur de cette filiation entre Fritz et les deux poètes se traduit d’une part par le fait que cette parenté est présente à travers bon nombre de champs thématiques traités par les trois auteurs et, d’autre part, que Fritz estime que Malkowski et Steinherr sont en quelque sorte des disciples de son art.⁴⁹⁴ Par ailleurs, les commentaires des uns et des autres reflètent l’estime mutuelle. Ainsi Malkowski dit-il à propos du poème *Eine Geranie* de Walter Helmut Fritz :

Daß Leben eine Sensation ist, Sekunde für Sekunde, auch wenn gar nichts Besonderes zu geschehen scheint. Und wenn wir das fühlen,

⁴⁹³ Charitas Jenny-Ebeling, „Sekundenlang“, Neue Gedichte von Ludwig Steinherr. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 230 (Fernausgabe), 05/10/1993, p. 16. Cf. aussi Matthias Bischoff, *Erinnere an Eichen dich und Bergeshöhn*. Munter den lyrischen Fundus geplündert: Der Leonce-und-Lena-Wettbewerb in Darmstadt. Dans: *FAZ*, n° 76, 31/03/1993, p. 36: « Die Jury würdigte seine [Steinherrs] „überzeugende Lakonie“ mit dem zweiten Förderpreis, 7500 Mark. », Erich W. Skwara, *Lyrik kurz und kritisch*. Dans: *Die Welt*, 06/11/1993, p. G 5: « Was an Büchner besticht, die lakonische Kürze, das mit jedem beiläufigen Satz In-der-Mitte-der-Geheimnisse-Sein, ohne deshalb aus der dinglichen Welt zu fallen, eben das finden wir, wengleich gemildert, weniger leiderfahren, unserer flachen Zeit entsprechender, in Steinherrs Gedichten. » ou encore Thomas Blume, *Tagesnahrung*, Erbaulich, anrührend und von bemerkenswerter Gedankenschärfe: Der Lyriker Ludwig Steinherr erhält den Evangelischen Buchpreis. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 20, 14/05/1999, p. 31: « Diese Gedichte faszinieren durch ihre präzise Sprache und die Kunst des Auslassens, [...] »

⁴⁹⁴ Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 07/04/2003.

wie bei diesem Text, immer die gleiche Erfahrung: daß Trauer sich einmischt in unsere Betroffenheit, in unseren Enthusiasmus.⁴⁹⁵

Ce constat traduit l'appréciation de l'œuvre de Fritz : Malkowski souligne en particulier la faculté de ce lyrisme de cerner la vie à travers le quotidien, le banal, à travers tous les événements qui nous paraissent, de prime abord, insignifiants. De surcroît, l'auteur établit un lien entre l'évocation poétique de l'expérience et le ressenti simultanément de l'enthousiasme et d'une certaine affliction. Ainsi Malkowski insiste-t-il sur un point fort du lyrisme de Fritz que Krolow et Heise avaient également repéré comme étant essentiel pour cette écriture. De même – et cela confirme l'hypothèse d'une filiation directe – ce constat peut se transposer aux textes de Malkowski lui-même, comme nous le montre cet extrait d'un article de Cornelia Blasbach:

Wo die Alltagslyriker jedoch auf der kruden Stofflichkeit, der rettungslosen Verfallenheit ihrer Objekte an den gesellschaftlichen Entfremdungszusammenhang beharren, macht Malkowski an ihnen eine Art metaphysischen Rest, „vom Rätsel ein Stück“, eine private Sinn- und Glücksmöglichkeit aus.

Malkowskis Raisonement über die Dinge als Medien ist zugleich Reflexion über die dichterische Sprache: Sie ist Materie, opak und diaphan, gefügig und widerspenstig.⁴⁹⁶

Cornelia Blasbach différencie, en effet, les poèmes de Malkowski des textes d'un autre groupe d'auteurs qui exploitent, eux aussi, les événements de la vie quotidienne.⁴⁹⁷ Elle définit l'approche de Malkowski par sa capacité de constituer un monde qui a du sens. Nous y reconnaissons l'idée que tout événement devrait être considéré comme porteur de sensations fortes. Le lien que l'auteur établit ensuite entre ce raisonnement et la conception du langage poétique ne peut que relever d'une évidence.⁴⁹⁸ Dans l'œuvre de Fritz ce processus de prise de conscience est apparu également comme un motif récurrent. Pour aboutir à cette perception du monde, le regard s'est révélé comme une notion clé. Elle permet aussi de comprendre l'écriture de Malkowski. De même que nous avons pu montrer la valeur essentielle de l'étonnement présente dans les poèmes

⁴⁹⁵ Rainer Malkowski, Kommentar zum Gedicht *Eine Geranie*. Dans : Walter Helmut Fritz, *Ausgewählte Gedichte und Prosa*, Autoren sehen einen Autor. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Mainz 1999, p. 110.

⁴⁹⁶ Cornelia Blasbach, *Das Medium ist nicht die Botschaft*. Zu Rainer Malkowskis Gedicht *Das Fenster*. Dans: Walter Hinck (éd.), *Gedichte und Interpretationen*, vol. 7, RUB, Stuttgart 1997, p. 294 s..

⁴⁹⁷ Cf. ci-dessus : les dits « Alltagslyriker ».

⁴⁹⁸ Par ailleurs, Malkowski précise lui-même cette faculté de la poésie : « Gedichte sind jene Art von Genauigkeit, die die Ungenauigkeit, mit und in der wir leben, bewußt macht. Sie zielen auf Erkenntnis durch Vergegenwärtigung. » Rainer Malkowski, *Lyrik – Bemerkungen über eine exotische Gattung*. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaft und der Literatur Mainz*, 47, 1996, p. 149.

de Krolow, de Heise, de Piontek et de Fritz, nous observons chez Rainer Malkowki, et peut-être d'une manière plus accentuée encore chez Ludwig Steinherr, l'omniprésence d'un œil attentif et observateur.⁴⁹⁹ De fait, le regard est intimement lié à la méditation des choses, leur perception devient connaissance et reconnaissance du monde. Le poème *Schon viel* en apporte la preuve tout en admettant l'apparente insuffisance de l'outil langagier. Ce disant, Malkowski démontre à quel point la parole poétique a sa place dans l'acquisition d'une connaissance.

Schon Viel

Den Kirschbaum untersucht.
 Den weißen Holunder am Weg:
 fünf Stengel, fünf Blütenblätter,
 fünf Staubgefäße.
 Schöne Genauigkeit, Schwester –
 ich lege den Arm um dich.
 Einmal am Tag
 wirklich sehen.
 Im Ungefähren
 ist das schon viel. (Gedichte, 39)

Ce poème est cité dans bon nombre de commentaires sur l'œuvre de Malkowski : il est, en effet, à considérer comme une pierre angulaire de ses conceptions poétologiques⁵⁰⁰. Il convient d'apprécier l'originalité avec laquelle le texte souligne la fonction poétique en constatant parallèlement l'éventualité d'un échec. L'entreprise poétique évolue comme sur le fil du rasoir⁵⁰¹ : dès que l'on a le sentiment de saisir l'expérience, elle se

⁴⁹⁹ En guise d'exemple, nous pouvons citer le poème *Hilfloses Auge* de Ludwig Steinherr (*Erste Blicke, letzte Blicke*, Heiderhoff, Eisingen 1996, p. 35) ainsi que plusieurs textes consacrés à la peinture et aux peintres comme *Pittura metafisica* (Ludwig Steinherr, *Fluganweisung*, Schneekluth, München 1985, p. 56), *In den Augen der Maler* (Rainer Malkowski, *Gedichte*, Eine Auswahl. Suhrkamp, Frankfurt p. 145) ou encore *Mein Freund, der Maler* (Rainer Malkowski, *ibid.*, p. 47 s.) qui se termine sur les vers suivants : « Und was müssen wir uns alles/vor Augen führen,/um das Wenige, was uns zukommt/aus dem unerschöpflichen/Vorrat an Formen,/sagen wir einen Kreis,/einen Kegel,/richtig/zu sehen. »

⁵⁰⁰ Cf. par exemple Heinz Piontek, *Denken und Güte* (zu Rainer Malkowski, *Einladung ins Freie*). Dans: *Zeitwende* 48 (1977), p. 183-184: « Auf genaues Sehen legt Malkowski, wie jeder gute Lyriker, Wert. „Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre“, lautet ein berühmter Satz aus Rilkes „Malte“. Malkowski variiert ihn so: „Einmal am Tag/wirklich sehen./Im Ungefähren/ist das schon viel.“ Das klingt nicht nur bescheidener, es verweist auch auf die „Macht“ des Ungefähren, gegen die nur Konzentration und Beherrztheit etwas ausrichten können. Genaues Sehen ist selbständiges Sehen. Dies ist für Malkowski charakteristisch; Erstaunen und Innwerden gehen in Nachdenklichkeit über. Sehen ist für ihn Anlaß zum Denken. »

⁵⁰¹ A ce propos, nous rappelons deux poèmes de Heinz Piontek qui montrent avec une insistance toute particulière l'impact vital de ce paradoxe de l'écriture pour l'écrivain : « *Schreiben//Gedachte Linien:/Flugschneisen.//Wörter als Leitton/in der Ohrmuschel.//Möglichkeiten./die Häfen zu erreichen. //Man setzt sein Leben/aufs Spiel.* » Heinz Piontek, *Werke in sechs Bänden*, vol. 1: *Früh im September*. Die Gedichte. Gedichte aus fremden Sprachen, Schneekluth, München 1980, p. 175.

dérobe. Dans l'optique d'une filiation établie entre Malkowski et Walter Helmut Fritz, on ne saurait s'étonner, par conséquent, que ce constat sous-tend un ensemble de thématiques poétiques dont traitent les deux œuvres. Ainsi remarque-t-on des poèmes d'amour qui perçoivent l'être aimé justement quand l'observation n'est ni consciente ni volontaire. Prenons, par exemple, les poèmes *Windungen der Dunkelheit* (GG I, 56), *Schritte Lichts* (GG I, 61), *Könige* (ZiL, 26) ou encore *Du lehnst über die Brüstung* (MZ, 79) de Walter Helmut Fritz où la simple présence de la femme aimée la rend particulièrement proche, saisissable en apparence, mais toujours pleine d'énigmes. Rainer Malkowski décline cette même thématique dans le poème *Wahrnehmungen*⁵⁰². Ludwig Steinherr, poète plus jeune, propose une variante plus lumineuse sur ce même sujet :

Urbild

Am Ende dieses
zerrissenen Tages
sitzt du allein
am Tisch
zeichnest für mich
dein Gesicht:
so
wie du immer
aussehen
wolltest⁵⁰³

Plusieurs notions se rejoignent dans ces poèmes. D'une part, nous retrouvons le rôle éminent accordé au regard. Ce n'est, du reste, pas un hasard si les images gardent toujours les traces du visuel. D'autre part, l'observation, souvent laconique, empreinte de simplicité, renvoie, au-delà de la situation évoquée, à une voie poétique d'accéder à la connaissance. Cependant, les poètes insistent sur la nécessité d'accepter que cette

« *Buchstabierend*//Mit einer Stimme,/die stockt – //Mit einer Rechnung,/die nicht aufgeht – //Nur von einigen/tapferen Selbstlauten //nicht hinters Licht/geführt. » (cité d'après Eberhard Horst, *Rede auf den Preisträger des Georg-Büchner-Preises 1976*. Dans: Eberhard Horst, *Geh ein Wort weiter*. Aufsätze zur Literatur, Claassen, Düsseldorf 1983, p. 39).

⁵⁰² « *Wahrnehmungen*//Die Tasche voll bekritzelter Zettel – /als lebte ich von ihnen./Ein Mundvorrat an rasch/verzehrten Eindrücken./Ohne Bedeutung wie das Wahlplakat,/das plötzlich/lächelnd aufs Gesicht fällt./Oder der häkelnde Neger, nachts,/im Münchner Bahnrestaurat./Noch die nebensächlichste Wahrnehmung/ein oder zwei/maßlos verwunderte/Zeilen wert./Nur über Dich/auf keinem Zettel/eine Notiz./Nichts notiert/über die Luft,/die ich atme. » Rainer Malkowski, *Gedichte, op. cit.*, p. 91.

⁵⁰³ Ludwig Steinherr, *Unsre Gespräche bis in den Morgen*, Gedichte, Heiderhoff Verlag, Eisingen 1991, p. 18.

connaissance restera partielle. Sans doute faut-il voir alors dans cette acceptation un signe de sagesse.⁵⁰⁴

Si nous insistons sur cette sagesse qui reconnaît la faillibilité de notre perception – le regard que nous jetons sur le monde reste partiel et la connaissance qui en résulte sera toujours fragmentaire – c’est bien parce qu’elle constitue le fondement de cette approche poétique commune aux trois poètes. Les critiques reconnaissent cette parenté.

In seinem siebten Lyrikband versammelt der 1962 in München geborene Ludwig Steinherr Augenblicke gesteigerter Wahrnehmung. Tatsächlich ist es oft Visuelles, von dem der lyrische Impuls ausgeht: [...] So dringt der Blick des Dichters unter die „stille Oberfläche der Welt“ und eröffnet uns dort Einsichten, die zwischen kindlichem Erstaunen und jähem Erschrecken schwanken und gewisse Nähe zur Gedankenlyrik verraten: [...]⁵⁰⁵

Deux remarques s’imposent dès à présent : les commentaires sur les œuvres de Malkowski et de Steinherr rejoignent précisément ceux sur les textes de Walter Helmut Fritz. Ainsi, une filiation s’établit montrant la visée commune des trois poètes : percevoir dans toutes les apparences du monde leur appartenance à une entité qui reste néanmoins énigmatique et paradoxale pour les hommes. Accepter ce fait et en faire une impulsion de vie, c’est l’une des intentions de ces poésies. Rappelons que chez Walter Helmut Fritz, c’est souvent un événement insignifiant, en léger décalage seulement par

⁵⁰⁴ Par conséquent, Ludwig Steinherr peut constater que la stupéfaction et le saisissement que nous éprouvons devant une compréhension soudaine est une étape nécessaire à notre prise de conscience. Cf. son poème *Gedichte 2* : « Jene Art/der Erkenntnis,/die auf Täuschung/beruht,//einer Luftdruck-/schwankung,//dem plötzlich/veränderten Licht,//die leicht/widerlegbar scheint/auf den zweiten Blick,//auf den ersten aber/verstummen läßt. » Ludwig Steinherr, *Fluganweisung*, Schneekluth, München 1985, p. 41. Plusieurs autres poèmes confirment qu’il s’agit là d’un concept majeur du lyrisme de Steinherr. Citons, par exemple, une variante sur la relation amoureuse dans *Herbst* (*Fluganweisung*, *op. cit.*, p. 26) ou *Hilfloses Auge* (*Erste Blicke, letzte Blicke*, *op. cit.*, p. 35) qui interroge la valeur du regard poétique.

⁵⁰⁵ Heribert Hoven, *Vermeers Musik*, Lyrik von Ludwig Steinherr. Dans : *Süddeutsche Zeitung*, n° 110, 15/05/1999, p. IV. Cf. aussi Walter Neumann, *In der Tiefe*, Gedichte von Ludwig Steinherr. Dans : *Stuttgarter Zeitung*, n° 29, 05/02/1999, p. 32 : « Sehen und Licht sind in vielen – auch ihr Gegenteil benennenden – Variationen Schlüsselbegriffe dieser Verse, die sich wie beiläufig, und darum um so mehr Aufmerksamkeit fordernd, den Zwiespältigkeiten des Lebens stellen. » D’autres critiques insistent davantage sur l’intégration de la connaissance dans un cadre temporel : notre connaissance du monde est dépendante de notre propre caducité et fonctionne, par conséquent, comme des flashes de lumière. De ce fait, la connaissance perce en particulier dans des moments de dysfonctionnement perceptif. Cf. notamment Charitas Jenny-Ebeling, *Lichtsekunden*, Neue Gedichte von Ludwig Steinherr. Dans : *Neue Zürcher Zeitung*, n° 199, 28/08/1996, p. 34 : « Schon im Titel kündigt sich eine „Ars poetica“ an, deren erstes Prinzip das genaue Hinsehen ist. Ein Prinzip, das von Gedicht zu Gedicht bestätigt, zugleich aber auch in Frage gestellt wird. Denn dem Durst nach Erkenntnis (Steinherr ist promovierter Philosoph) ist das Wissen beigegeben, „dass auch die Lichtsekunden/der Einsicht/ihre Zerfallzeit haben – “. Umgekehrt kann gerade ein „Augenfehler“, „eine minimale Störung“ dazu führen, dass das „Wunder“ des Augenblicks eintritt. [...] So tritt der Wunsch nach klarem und eindeutigen „Erfassen“ immer wieder beiseite zugunsten des Nicht-Benennbaren und Geheimnisvollen. »

rapport aux habitudes perceptives, qui retient d'abord l'attention comme dans *Auf dem jüdischen Friedhof in Worms* (GG I, 31), *Schalterhalle der Post am Sonntagvormittag* (GG I, 70), *Eine der ungezählten Sprachen* (GG II, 102) ou *Auf der Schreibtafel* (ZiL, 73). Ces quelques exemples attestent que cette approche relève d'un choix d'écriture. Comme la parenté entre Fritz, Malkowski et Steinherr se lit aussi bien dans une utilisation similaire du langage poétique⁵⁰⁶ que dans l'approche des thématiques qui leur sont à la fois communes et qu'ils évoquent avec la même ouverture sur l'apparence paradoxale du monde, cette filiation est plus intense qu'entre Fritz et les poètes comme Krolow, Heise, Piontek ou Zornack.

Néanmoins, les deux types de filiations – de Fritz vers ses 'disciples' et de Krolow vers la génération de Heise, Piontek et Fritz – jouent leur rôle comme le mettent en évidence les vers suivants du poème *Stadtkirche am Vormittag* de Rainer Malkowski :

Stadtkirche am Vormittag

[...]

Das Haus des Lebendigen –

erhell
 durch eine Orange,
 die in der Dämmerung allmählich
 aus dem Einkaufsnetz der Frau
 zu leuchten beginnt.

(Rainer Malkowski, *Gedichte*, p. 69, v. 8-13)

Le poème décrit une église, lieu de silence où la porte, en se fermant, produit un bruit comme un coup de fusil.⁵⁰⁷ Ainsi le huitième vers qui renvoie à l'église comme étant la maison de Dieu (« Das Haus des Lebendigen ») met en relief le contraste entre l'attente

⁵⁰⁶ Force est de constater que certains poèmes de Malkowski et surtout de Ludwig Steinherr auraient pu être écrits par Walter Helmut Fritz. Nous remarquons une écriture laconique similaire mais aussi des images et des renvois récurrents et ressemblants comme la métaphore de la neige, du chemin, l'évocation du souvenir et de l'oubli, les choix formels comme le poème court et la manière de repartir et de couper les vers. Beaucoup de textes permettent d'illustrer ce rapprochement qui ne peut être considéré comme véritablement involontaire. Cf. les poèmes *Wie damals* (GG II, 158) de Walter Helmut Fritz et *Zuletzt* de Ludwig Steinherr : « ZULETZT//Würde ich/unsere Küsse/(flüchtige heftige und/im Halbschlaf/ getauschte):/würde ich sie/nach und nach/alle vergessen –//zuletzt wäre es/der/den ich dir damals/auf dem Absatz/der Treppe/zu geben/nicht wagte. » Ludwig, Steinherr, *Buchstäbliches Blau*, Gedichte. Edition Attila Maria, München 1994, p. 11.

⁵⁰⁷ Le poème s'ouvre sur les vers suivants : « Wer die Tür nicht festhält,/löst einen Schuß aus : ». L'image est extrêmement dense et significative : l'église, d'habitude associée à un lieu de paix, ne remplit plus son

de l'homme qui entre dans ce lieu et la réalité déconcertante, car plutôt sombre, de ce même lieu. Dans la deuxième partie, la seule lueur capable d'illuminer la scène émane d'une orange. Ce fruit cher à Karl Krolow, qui parlait des mots qui devraient devenir des oranges, symbolise la chaleur et l'espoir qui sont transmis par les choses simples et naturelles ; en même temps, il pointe la faiblesse et peut-être l'insuffisance de cette lumière.⁵⁰⁸

C'est en ce sens que le lyrisme de Malkowski contient des aspects philosophiques. L'époque contemporaine met constamment à l'épreuve les facultés perceptives de l'homme : la rapidité avec laquelle défilent les images des publicités, la déformation de l'information par les médias, l'impact du sensationnel qui a remplacé la recherche d'une sensation vraie et authentique. De fait, les poètes s'interrogent sur la validité de leur perception tout en tentant d'évoquer les mêmes émotions chez leurs lecteurs. Ainsi, ils perçoivent à nouveau la réalité, révèlent et communiquent une autre qualité perceptive qui renvoie au besoin profond de chaque humain de se rassurer sur l'ordre de son univers. Par conséquent, leur rôle n'est plus exclusivement esthétique mais aussi philosophique puisqu'il prend à la fois de la distance par rapport aux faits et les intègre en les ordonnant et en rappelant leur valeur intrinsèque. Ce discours poétique s'assimile alors à un discours éthique : ces poètes défendent, en effet, une nouvelle philosophie de la vie.⁵⁰⁹

Pour démontrer que l'hypothèse d'un lyrisme énoncé par un poète-philosophe touche l'ensemble de cette lignée de filiation entre Fritz et ses 'disciples', rappelons les poèmes *Gedichte 2 et Lösungen* de Ludwig Steinherr :

rôle. L'apaisement ne réside plus dans ce lieu particulier, mais dans la singularité d'un objet quotidien, l'orange (cf. v. 10).

⁵⁰⁸ Remarquons que cette orange commence seulement à éclaircir l'obscurité (cf. v. 11-13).

⁵⁰⁹ En même temps, cela modifie le statut du poète, fait dont les critiques comme les auteurs sont conscients. Cf. Walter Helmut Fritz, *Antrittsrede*, Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, 1965, p. 79 : « Entscheidend ist [...] der Versuch, die genaue verbale Entsprechung zu dem Stück Welt, zu dem Stück Leben zu finden, dem man sich gegenüber sieht und das desto unerkennbarer wird, je mehr man es beobachtet. [...] Man kann in dieser Ungewißheit [...] versuchen, sich mit Hilfe des Geschriebenen zurechtzufinden. Dabei wird man spüren, daß die Wirklichkeit sich in sich zurückzieht, sobald man sich ihr nähert, sobald man ihrer habhaft werden will. Man entdeckt, daß es keine Antwort gibt als die, die man lebt. Insofern hat es Literatur mit der „praktischen Wahrheit“ zu tun, von der der französische Dichter PAUL ELUARD gesprochen hat. Und insofern ist Literatur ein Erkenntnisvorgang. » Le poète Rainer Malkowski s'exprime d'une manière plus personnelle : « Wenn ich Gedichte schreibe, fühle ich mich deutlicher am Leben. Ich vergewissere mich der Wirklichkeit, indem ich sie zur Sprache bringe. Das gelingt nie ein für allemal. Und es gelingt stets nur in Annäherungen. Was wir die Wirklichkeit nennen, steckt zu einem erheblichen Teil in den Worten, aber es tritt nur dann mit hinlänglicher Leuchtkraft in Erscheinung, wenn die Worte in einer bestimmten Ordnung zusammengefügt werden. » Rainer Malkowski, *Lyrik – Bemerkungen über eine exotische Gattung*. Op. cit., p. 148.

Lösungen

Während wir
noch unruhig
mit unseren Schritten
das Laub aufwühlen
Nüsse zertreten

Lösungen suchen
Notizen sammeln

liegt schon in
der Luft die wir
gedankenlos atmen

der erste Schnee

(Ludwig Steinherr, *Unsre Gespräche bis in den Morgen*,
1991, p. 82)

Force est de constater que le poète se contente, pour l'instant du moins, d'exprimer cette envie effrénée de vivre, la forme poétique lui permettant de lui conférer une autre réalité. Les critiques cependant affirment très clairement retrouver cette idée dans les textes de Steinherr:

[Ludwig Steinherr] schafft mit seiner Lyrik, was nur sehr wenigen gelingt: seine Leser vom ersten Gedicht an zu rühren, ihnen so etwas wie einen modern gesagt, Kick zu geben, der sie dann antreibt, intensiver zu leben. [...] In nahezu jedem seiner Gedichte steckt ein philosophischer Gedanke, in jeder seiner Metaphern Reflexion.⁵¹⁰

Selon Thomas Blume, il convient même d'aller plus loin puisque ce lyrisme reconforte et fortifie le lecteur en s'assimilant à une sorte de nourriture spirituelle. Nous comprenons mieux alors pourquoi la visée de cette poésie révèle la volonté des poètes d'œuvrer pour le renouveau du statut du poème en tant que parole révélatrice de vie dont l'impact pourrait être non négligeable.⁵¹¹

Néanmoins, il est permis de se demander si cette définition perçoit avec précision l'intention de Steinherr. Il nous semble, en effet, que Blume ne tient pas suffisamment compte du fait que cette poétique renvoie sans cesse au domaine concret de

⁵¹⁰ Thomas Blume, *Tagesnahrung, Erbaulich, anrührend und von bemerkenswerter Gedankenschärfe: Der Lyriker Ludwig Steinherr erhält den Evangelischen Buchpreis*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 20, 14/05/1999, p. 31.

⁵¹¹ Blume n'hésite d'ailleurs pas à caractériser Steinherr de la manière suivante : « [Ludwig Steinherr] ist ein transzendentaler und zugleich verführerischer, aber dabei leicht lesbarer Berater in allen Lebenslagen. » *Ibid.*, p. 31.

l'expérience. Celle-ci constitue non seulement le cadre dans lequel la parole poétique prend vie et évolue, mais la forme également en admettant ses deux versants, l'un vital, l'autre néfaste et destructeur. Que ces deux aspects constituent le fondement de cette poésie de la vie, accentue pourtant sa véracité : elle n'écarte pas l'un des deux aspects au détriment de l'autre, ils forment une unité fondamentale et originelle. Avec Albert von Schirnding nous pouvons donc affirmer :

Die Katastrophe im Rücken, ist er [Ludwig Steinherr] zu neuen Aufbrüchen, weniger verwegenen, dafür chancenreicheren fähig. Junge Lyriker von heute scheinen wieder eher ins Gelingen täglichen Lebens verliebt zu sein.⁵¹²

S'il est besoin encore de souligner l'importance du pouvoir du poème permettant de visualiser une nouvelle perception du monde – celle qui l'aide à s'orienter –, citons le poème *Sich orientieren* de Ludwig Steinherr que nous comparerons, par la suite, à plusieurs textes de Walter Helmut Fritz pour préciser la parenté de leurs approches.

Sich orientieren

Die Bilder und
die Bilder der Bilder:

Orientierung für
einige Schritte –
doch in welchem Raum?

Die alten Kartographen
wußten es:
ohne die Ungeheuer
am äußersten Rand
die alles zu

⁵¹² Albert von Schirnding, *Sie fliegen wieder, Gedichtbände von Ulla Hahn, Doris Runge, Ludwig Steinherr*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 41, 19/02/1986, p. 14. En ce qui concerne le renvoi à l'expérience concrète, cf. aussi Matthias Buth, *Verstummter Morgen*, Ludwig Steinherr, *Gedichte*. Dans: *Rheinischer Merkur*, n° 48, 29/11/1996, p. 23: « Steinherr chiffriert nicht, sondern denkt beobachtend nach, häufig sind seine lyrischen Gebilde auf den Schluß hin pointiert. Dabei gelingen ihm ganz unangestrengte und deshalb zwingende Notate. Am stärksten sind die Texte dort, wo sie aus einer authentischen Erfahrung erwachsen, [...]. Steinherrs Verse eröffnen einen Mikrokosmos, in dem man sich wiederfindet. » Et Erich W. Skwara, *Lyrik kurz und kritisch*. Dans: *Die Welt*, 06/11/1993, p. G 5: « Diese formfreie Lyrik bleibt immer sangbar, besteht auf das Melodisch-Elegische, und verläßt dennoch nie den festen Boden der Erfahrungen. »

verschlingen drohen
ist jede Karte
unvollständig

(Ludwig Steinherr, *Erste Blicke, letzte Blicke*, 1996, p. 51)

Ce poème insiste sur la nécessité absolue de reconnaître la constitution du monde par le bien et par le mal. Le savoir des cartographes s'identifie à la connaissance universelle des pouvoirs destructeurs. Leur donner une place dans l'ordre de l'univers revient à structurer ce lieu vital. Comme il s'agit, de plus, d'images, le lien avec le langage métaphorique nous semble évident.

Plusieurs poèmes de Walter Helmut Fritz évoquent la même thématique. Nous remarquons cependant que le poète les traite dans une perspective moins exclusive en admettant également notre incapacité de cerner et de distinguer ces deux versants complémentaires.

Heute

[...]

Mit Trugbildern auskommen,
meintest du,
sei manchmal wichtig.

Man hat weiter gesucht
nach der Arche Noah.

Die Schlangenplage in Triest
dauert schon Tage.

Dieses Gesicht vergeht, das andere
beginnt zu atmen.

Der Abend horcht weit hinaus.
Ist er oder ist er gewesen? (GG I, 212, v. 7-17)

Ce poème du recueil *Schwierige Überfahrt* (1976) évoque une multiplicité d'images ou d'événements disparates. Le septième vers dévoile que nous ne pouvons savoir s'ils décrivent ou non la réalité. De même, la fin du texte évite soigneusement de déterminer un ancrage dans l'espace temporel : le soir en question, est-il encore présent ou déjà passé ? Ce qui importe au poète, en fait, est sans doute de maintenir le poème dans l'entre-deux. Il n'est pas exclu de penser que, par ce biais, le texte tente de cerner deux

expériences parfaitement humaines : d'une part, l'homme est sans cesse confronté à sa petitesse et à son impuissance ; d'autre part, il doit composer avec l'inconnu, surpasser sa crainte de faire des erreurs pour continuer à vivre et à avancer.⁵¹³

Par conséquent, il ne saurait étonner que Walter Helmut Fritz définisse l'univers de l'homme, qui est le lieu de cette recherche tâtonnante, par l'image du labyrinthe. Ce dernier ne rassure guère, mais la volonté de poursuivre son chemin et de trouver une issue le rattache à la vie :

Labyrinth

Man kann darin weitergehen
und den Blick
auf die Dunkelheit einstellen.

Man kann die Wände abtasten,
um etwas zu tun.

Man kann rufen, auch wenn
man nicht weiß wozu.

Man kann sich verlieren,
sich finden.

Man kann also
darin leben.

(GG I, 72)⁵¹⁴

L'évocation de la nécessité d'ordonner l'espace vital et son contexte temporel, tout en rendant compte de notre incapacité d'en arriver au bout renvoie du reste, au nouveau rôle du poète. D'observer chez Ludwig Steinherr et chez Rainer Malkowski ce même

⁵¹³ Afin d'étayer notre argumentation, citons le poème en prose *Der Schritt* (GG I, 109) du recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969). Trois remarques s'imposent alors : Walter Helmut Fritz traite de la même problématique dans un texte en prose et dans un poème. Cela montre la valeur universelle qu'il y accorde. De surcroît, ce thème reste récurrent tout au long de l'évolution de l'œuvre ; les recueils cités, par exemple, paraissent en 1969 et en 1976. De plus, *Der Schritt* insiste encore davantage sur la nécessité de l'insécurité inhérente à chaque décision : à la croisée des chemins, il faut choisir une direction. Nous ne pouvons savoir si la décision est la bonne et nous en gardons l'impression d'une scission du moi : « Ein Schritt, das sind viele Schritte. Eine Antwort, eine Handlung, ein Leben, warum multiplizieren sie sich ? Ein Schritt. Wie weiter. Die alte Frage. [...] Ein fröstelnder Tag, der ihn zurücktreibt. Einen Teil von ihm zurücktreibt. Ein anderer Teil ist längst woanders. » (*Der Schritt*, GG I, 109, l. 1-3 et l. 8-10). Ce n'est, du reste, pas un hasard si le poème en prose propose, en fin de compte, une réflexion plus approfondie. Pour ce faire, *Der Schritt* conjugue la thématique et une idée formelle : le contenu se précise au fur et à mesure que de nouveaux éléments s'ajoutent au sein de la phrase. Ainsi, le poème en prose reproduit par son écriture le tâtonnement dont il est question.

⁵¹⁴ N'oublions pas non plus que le même thème peut être traité sous plusieurs angles : selon la période de l'œuvre, c'est une variante plus lumineuse ou plus sombre qui sera présentée. Cf. par exemple, les deux poèmes plus tardifs *Welche Treibjagd* (GG II, 45) et *Notbehelf* (GG II, 244) pour une vision plutôt pessimiste et les poèmes *Teilstrecken* (GG I, 76) et *Zerstörung und Hoffnung* (GG I, 103) qui se veulent plus confiants.

souci, nous confirme la filiation entre ces trois auteurs. Cependant, si l'on tient que Malkowski propose une variante plus pessimiste de cette thématique dans le poème *Im Paradies*⁵¹⁵, notons que l'approche de Fritz et de Steinherr accentue, dans l'ensemble, davantage l'espérance et lutte contre le désarroi.

Concernant la poésie de Malkowski, il convient néanmoins, de nuancer notre propos. A travers l'image d'une nouvelle lumière perçant à travers une fenêtre et présente également dans le poème *Im Paradies*, le poète insiste en effet sur l'importance majeure du sens visuel. Comme pour Fritz et Steinherr, le rôle accordé au poète fait écho avec une réflexion intense sur la relation entre l'art scriptural et l'art pictural. De très nombreux poèmes en témoignent, tant en dressant le portrait d'un peintre, tant en suivant le regard de l'artiste. Nous comprenons mieux alors pourquoi Malkowski commente l'art de Walter Helmut Fritz en ces termes :

Wie Wirklichkeit entsteht, wenn man der Phantasie ein Stichwort gibt
– zeichnend, schreibend, lesend. Und dazu dieses wunderbare Detail:
die Brombeerranke im Fell.⁵¹⁶

Force est de constater que les trois verbes cités – dessiner, écrire et lire – reflètent l'expérience parallèle des trois poètes : le dessin, la peinture sont des sources d'inspiration, et cela vaut autant pour les artistes que pour leurs œuvres. Le fait que le poète évoque alors la fascination qu'il éprouve face à cet art, lie intimement les deux formes d'expression. En dernier lieu, nous savons combien Walter Helmut Fritz est un grand lecteur. Ces lectures représentent, elles aussi, une source. En effet, elles élargissent l'horizon, favorisent la comparaison et tendent vers un échange qui signifie, à nouveau, le rôle essentiel de l'autre dans le processus créatif. Le constat de Malkowski renvoie également à cette altérité fondatrice : c'est elle qui permet de cerner la réalité.

On ne saurait étudier ce rapport spécifique et fondamental à l'autre sans prendre en compte qu'il pousse Walter Helmut Fritz à développer une forme poétique particulière : le poème-portrait. Ces textes sont consacrés tantôt à des personnes

⁵¹⁵ Nous pouvons y lire notamment les vers suivants qui terminent le poème : « Augen treffen Augen/das Ohr hört den Atem./die Hand knipst das Licht aus./Es ist dunkel im Paradies,/oder es ist hell – /wenn das Licht wiederkommt/durch ein Fenster. » Rainer Malkowski, *Gedichte*, p. 109.

⁵¹⁶ Rainer Malkowski, *Walter Helmut Fritz: „Einen Hund zeichnend“*. Dans : Walter Helmut Fritz, *Ausgewählte Gedichte und Prosa*, Autoren sehen einen Autor. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Mainz 1999, p. 107 : « *Einen Hund zeichnend*//Er nahm einen Stift/und zeichnete einen Hund./Gleich lief der Hund über die Wiese./eine Brombeerranke im Fell./Lag auf dem Boden der Küche./schlürfte Wasser aus einer Schüssel./Suchte Schutz bei uns/während des Gewitters./Schlief, bewegte im Traum die Beine./lief träumend über die Wiese. » (Walter Helmut Fritz, GG I, 243).

connues tantôt à des anonymes mais tous ont pour but d'illustrer des thématiques et approches chères à notre poète. Soulignons que ce sont notamment les quêtes scripturales et picturales des autres qui intéressent Walter Helmut Fritz car, à travers elles, il peut affiner et délimiter ses convictions. C'est pourquoi les portraits d'écrivains et de peintres méritent une attention particulière.

II.3.3 Walter Helmut Fritz, le poète portraitiste

D'emblée, l'observation du corpus permet de constater que le poème-portrait constitue une forme très fréquente chez Walter Helmut Fritz. On ne saurait étudier les raisons de cette apparence récurrente sans prendre en compte leur ancrage thématique dans l'œuvre de notre poète. Parmi les sujets évoqués, nous reconnaissons en effet le thème du souvenir et de la nostalgie du temps perdu, de la finitude et de l'instant présent mais éphémère ; de même la vie est montrée dans sa dualité avec la mort, les portraits évoquant une multitude de facettes, des réussites comme des échecs.

Le fait que les poèmes-portraits des anonymes sont au moins aussi nombreux que ceux des personnes nommées montre que cette forme sert avant tout à mettre en avant une certaine démarche, une manière d'apprécier et d'évaluer les réalités. L'impression s'impose même que c'est intentionnellement que le poète ne lève pas l'anonymat du personnage. Ainsi l'éventail des portraits anonymes va de l'homme simple rencontré par hasard au fil du chemin jusqu'aux personnes en marge de la société, en passant par l'enfant et le vieillard. Le regard du poète se pose alors sur eux parce qu'un détail de leur comportement ou de leur attitude retient son attention. Ce qui l'intéresse, en fait, est sans doute d'illustrer la grande diversité des prises de positions, symbolisées par les différents personnages et traduisant autant de possibilités pour réagir face à la vie.⁵¹⁷ En cela, toutes ces existences rejoignent les interrogations de nombre d'écrivains et de peintres. Par conséquent, il n'est pas étonnant de voir que, dans le groupe des portraits de personnes nommées, le choix du poète se porte en particulier sur

⁵¹⁷ Cf., par exemple, *Der Schuster* (GG I, 131), *Unterwegs II* (GG I, 156), *Der Mann vor seinem Regal* (GG I, 187), *Bei einem Uhrmacher in Basel* (GG I, 199), *Mann aus der Nachbarschaft* (GG I, 228), *Aber eben meine Geschichte* (GG I, 154), *Das Kind sieht den Kreisen nach* (GG I, 270), *Wunschtraum, Alptraum II* (GG II, 44), *Erfahrungshunger, Wissensdurst VII* (GG II, 149), *Erfahrungshunger, Wissensdurst X* (GG II, 151), *Bäuerin* (GG II, 152), *Die Eiskunstläuferin* (GG II, 209), *Länger ?* (GG II, 214), *Aber wie* (GG II, 220), *Der Lastträger* (GG II, 232), *Nicht auszumünzen VIII* (ZiL, 42), *Nicht auszumünzen XII* (ZiL, 46), *Große Augen II* (ZiL, 72), *Wetterhart* (OF, 10), *Bis zum Ende des Fadens*

eux ainsi que sur des philosophes et des personnalités hors du commun que nous pouvons considérer comme des génies universels. De fait, la plupart de ces poèmes traduisent aussi l'admiration de sorte que certains de ces textes peuvent être rapprochés à des épitaphes.

II.3.3.1 Portraits d'écrivains et de poètes

Avant d'étudier plus en avant la relation entre Walter Helmut Fritz, un certain nombre de peintres et de leurs peintures, nous consacrons une première analyse aux portraits d'écrivains. Ce faisant, nous poursuivons le double but d'illustrer, d'une part, les choix de Fritz et d'en circonscrire les implications et les motivations, et de poursuivre, d'autre part, l'étude des filiations qui sous-tendent cette œuvre.

En effet, mentionner une personne au sein de son œuvre, revient aussi à s'interroger sur cet autre, à lui rendre hommage, à dévoiler en quoi il a été fascinant et ce que nous avons retenu de lui. Dresser le portrait d'un tel personnage, s'apparente alors à l'intégrer dans ses propres références. Il devient, pour ainsi dire, une figure d'inspiration. De fait, Hans-Jürgen Heise affirme-t-il :

Berühmtheiten der Geistesgeschichte [werden] zu Stichwort-
gebern.⁵¹⁸

Mais revenons un instant sur la définition du portrait littéraire en général. Il convient d'ailleurs de s'interroger sur la portée de ce genre étant donné qu'il appartient avant tout à l'art pictural. Si nous suivons les explications de Christiane Lauvergnat-Gagnière qui donne une définition générale du portrait littéraire dans son étude sur *Le portrait dans l'œuvre de Rabelais*, nous devons insister sur l'apparition conjointe de la description physique et morale au sein du genre. De plus, un deuxième critère de reconnaissance s'impose, celui de l'unité du portrait : il faut pouvoir le délimiter par rapport au reste du texte – ce qui vaut surtout pour le genre narratif – et il doit constituer « un monde clos », une approche « se suffisant à lui-même »⁵¹⁹.

(OF, 16), *Nicht ohne sein Boot* (OF, 22), *Der Geologe* (OF, 41), *Zuerst* (OF, 68), *In seiner Werkstatt* (OF, 76), *Die Vulkane* (MZ, 23), *Wärterin im Museum* (MZ, 77).

⁵¹⁸ Hans-Jürgen Heise, *Lyriker als Prosadichter*. Jeder Mensch eine Universalgeschichte. Dans : *Die Zeit*, n° 14, 29/03/1985.

⁵¹⁹ Yves-Alain Favre, *L'art du portrait dans les romans de Bosco, Chardonnet et Jouhandeau*. Dans : Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse, Jean-Yves Debreuille (éd.), *Le portrait littéraire*, Presses

De Littré à Robert, le sens du mot évolue peu. Au sens propre, le portrait appartient aux arts plastiques. C'est au sens figuré qu'il s'applique à la littérature et désigne, pour nous en tenir à la définition la plus générale, la « description d'une personne physique et morale ». [...] Selon les époques, on privilégie plus ou moins la description morale ou la description physique, celle-ci étant toujours mise en rapport, explicitement ou non, avec celle-là. Le but recherché est toujours le même : définir des personnages, leur donner une individualité, les faire connaître intimement aux lecteurs, en un mot les faire vivre, eux qui ne sont que des êtres de papier et d'encre.⁵²⁰

Ces remarques sont avant tout pertinentes pour les personnages d'un roman ou d'une nouvelle, mais elles valent aussi pour le poème-portrait, en particulier parce qu'il se soucie beaucoup moins de la cohérence au sein d'un ensemble plus vaste. En effet, il « forme une petite œuvre d'art, capable de délecter à elle seule le lecteur »⁵²¹. Ainsi peut-il aspirer à une densité peut-être même plus grande que le portrait d'un personnage de roman⁵²².

Pour finir, insistons sur le rôle primordial de l'émotion suscitée chez le lecteur par le portrait. C'est le fait d'« éprouver »⁵²³ le personnage qui lui donne vie et élève le genre à un niveau que nous pouvons appeler, avec Ryszard Siwek, le niveau « mythique ».⁵²⁴

Dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz, bon nombre de poèmes dressent en ce sens le portrait d'un personnage : le poète nomme ou identifie la personne, fait ensuite

Universitaires de Lyon, Lyon 1988, p. 254. Yves-Alain Favre renvoie à la définition donnée par Charles Baudelaire dans les essais à l'occasion du *Salon de 1946* (cf. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, p. 446-454 (*De quelques coloristes*), p. 458-463 (*De quelques dessinateurs*) et p. 464-467 (*Du portrait*)).

⁵²⁰ Christiane Lauvergnat-Gagnière, *Le portrait dans l'œuvre de Rabelais*. Dans : Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse, Jean-Yves Debreuille (éd.), *op. cit.*, p. 43.

⁵²¹ Yves-Alain Favre, *L'art du portrait dans les romans de Bosco, Chardonne et Jouhandeau*. *Op. cit.*, p. 254.

⁵²² Citons à ce propos quelques remarques de Francine Dugast-Portes : « Ce portrait, comme beaucoup de ceux que j'ai cités, est chargé d'un nombre considérable de métaphores : ainsi échappe-t-il à ses limites humaines, et mille résonances s'y jouent, suscitant, plus qu'un déroulement temporel, une simultanéité d'une exceptionnelle densité. » Francine Dugast-Portes, *Le temps du portrait*. Dans : Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse, Jean-Yves Debreuille (éd.), *op. cit.*, p. 247.

⁵²³ Cf. Ryszard Siwek, *Le portrait mythique*. Dans : Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse, Jean-Yves Debreuille (éd.), *Le portrait littéraire*, *op. cit.*, p. 264 : « Pour aboutir à cette vision, l'auteur doit passer par trois étapes successives et de nature différente ; après avoir éprouvé un sentiment inspirateur, il passe aux opérations dites sémantiques, afin d'atteindre l'étape instrumentale, celle du langage. [...] Et en simplifiant, nous dirions que les verbes qui rendent compte des activités successives du lecteur seraient : lire, penser, éprouver. » A notre avis, on peut même aller plus loin dans le cas de Fritz en prenant en compte que le langage *poétique* n'est justement pas un simple instrument, mais un outil qui apporte une ouverture vers une dimension mythique en enrichissant le langage par une puissance autre du mot et l'appelant ainsi à être la charnière de la fonction poétique.

⁵²⁴ « Après avoir suivi son chemin de l'extérieur à l'intérieur, au-delà de la tricherie des mots, au-delà de la pensée trompeuse et mouvementée, le portrait atteint son statut plein, au sein des sentiments qui seuls sont ici authentiques, donc les plus proches des intentions de l'auteur. [...] C'est à ce niveau mythique

apparaître quelques traits de caractère qui ont retenu son attention. La fin du poème apporte souvent une ouverture vers une valeur universelle dont le personnage se fait le médiateur.

Il est aisé de repérer cette structure fondamentale dans un texte comme *Was führt uns fort, weiter auch in die Irre?* qui est consacré au romancier Hans Erich Nossack. Deux remarques s'imposent dès à présent. Ce poème-portrait paru dans *Zugelassen im Leben* (1999) ne se divise pas en strophes, ce qui lui confère une densité importante qui laisse au lecteur le souci de départager les différents éléments. Sans doute faut-il voir ici la volonté du poète d'imbriquer différentes informations – citations, paroles rapportées, anecdotes – pour complexifier l'image de Nossack. Remarquons que c'est ainsi que Walter Helmut Fritz crée une approche du romancier qui est à l'image de son œuvre : d'après ses propres affirmations, c'est, en effet, le roman *Unmögliche Beweisaufnahme* de Hans Erich Nossack qu'il admire le plus.⁵²⁵ De plus, dès le premier vers, nous percevons à la fois le pessimisme du personnage et son inclinaison au questionnement philosophique qu'il partage avec notre poète. D'emblée, nous entrons donc dans un univers de portrait qui se donne pour vocation plus que tout d'éclairer le caractère de la personne.

Was führt uns fort, weiter auch in die Irre?
Hans Erich Nossack fragte so.
Und blieb klaglos.
Das Wort kam ihm
schwer von den Lippen.
Galasätze hat er gehaßt,
die Leere zwischen den Dingen gefürchtet.
Dem Lauf des gelben Flusses
sei er nicht gefolgt, höre ich ihn.
Wüsten habe er nicht durchquert,

que le général perce vers l'individuel et que l'accidentel accède à l'essentiel, à l'universel. » Ryszard Siwek, *ibid.*, p. 266 s.

⁵²⁵ Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 22/07/2002. Rappelons la thématique de ce roman : un homme est accusé de la disparition de sa femme. Le tribunal qui recueille ses propos souvent déroutants – sa femme a tout simplement disparu, il n'y est pour rien, même si plusieurs indices semblent fonder l'accusation pour meurtre – n'est pas sans rappeler les romans de Kafka. Sans peine, le lecteur arrive, d'ailleurs, à distinguer en ce personnage principal les traits d'une vie sans avenir, l'attente, l'ennui et l'échec se font sentir à travers maintes scènes. Citons, en guise d'exemple, le passage suivant (p. 127): « Möglich, dass er auch einmal aufgestanden und im Zimmer auf und ab gegangen sei, wenn die Unruhe zu gross wurde. Aber niemals lange. – Welche Unruhe? – Die Unruhe des Wartens. – Warten? Warten auf was? – Auf nichts Bestimmtes. Eben nur warten. – Warum er denn nicht einen der gemütlichen Klubsessel zum Sitzen gewählt habe? – Man fühle sich in einem Sessel wie gefangen und könne nicht rasch aufspringen. – „Ach? Sie rechneten also damit, dass Sie rasch aufspringen müssten?“ – „, Ich lebte doch immer wie auf dem Sprung“, sagte der Angeklagte, „und da ist es besser, wenn man am Tisch sitzt.“ »

keine Insel entdeckt, keinen Pol,
Eldorado nicht gekannt.
Dennoch habe sein Leben
aus Expeditionen bestanden.
Was ihn aufbrechen ließ?
Seine Mängel.
Ich sehe ihn auf Lichtbildern in Hamburg. (ZiL, 40)

Malgré sa présentation en une seule strophe, nous pouvons repérer plusieurs étapes dans ce poème. Après l'entrée en matière qui annonce le questionnement, le poète nomme la personne, ce qui permet en même temps d'identifier le premier vers en tant que citation non marquée.⁵²⁶ Les cinq vers suivants commentent le questionnement du départ tout en évoquant la résignation de Nossack et sa réticence devant les mots trop exubérants (cf. v. 6). S'ensuit une triade en climax des manquements qui se fixent ici à travers des lieux géographiques. De fait, il s'agit aussi d'une partie informative qui nous dessine, d'un point de vue négatif, ce qu'a été la vie de Hans Erich Nossack. Il n'a pas visité la Chine, ni le désert, ni découvert un lieu insolite (« keine Insel entdeckt, keinen Pol », v. 11), ni connu l'Eldorado, symbole de terre promise. Dans ce voyage non accompli, nous partons donc du lointain, présent par l'extravagant et le rare, vers le singulier et l'utopique. La quadruple négation maintient, en effet, le caractère hypothétique de cette vie dont il a peut-être rêvé. Ainsi, Nossack se définit lui-même comme un personnage dont l'existence ne cache aucune surprise. Il est comme tout le monde, sa vie étant parfaitement habituelle et commune. De plus, il soutient de n'avoir rien accompli d'extraordinaire ; mais, nous allons le voir, ce n'est qu'une apparence.

Néanmoins, la fin du poème permet d'aller plus loin puisque l'écrivain tire partie de la condition qui avait condamné Nossack à la banalité pour nous donner une des motivations profondes de son écriture : ce sont notamment ces manquements qui l'ont poussé à écrire. C'est pourquoi les expéditions et les départs dont parle le poème constituent des métaphores des voyages imaginaires de l'écrivain. A travers son œuvre, sa vie prend, en effet, la forme d'une pérégrination à multiples facettes, ce qui laisse deviner qu'il se trouve toujours à la recherche de quelque chose pouvant remplir le vide, les insuffisances et les manques.

⁵²⁶ Cette identification procède avant tout par l'emploi de la formule annonciatrice « fragte so » (v. 2) qui est placée ici à la fin de l'énonciation pour garder le plus longtemps possible en suspens l'origine de la citation. Ce procédé rend ce questionnement plus intrigant et appelle dès le premier vers du poème une réponse de la part du lecteur. Ce dernier est alors amené à faire sienne cette interrogation. Il est, pour parler avec Ryszard Siwek, « engagé sensiblement, [il] entre dans l'univers fictif, commence à y vivre effectivement. Il devient complice des personnages et participe aux événements. La réalité du texte devient sa réalité vécue. » Ryszard Siwek, *op. cit.*, p. 266.

Dennoch habe sein Leben
aus Expeditionen bestanden.
Was ihn aufbrechen ließ?
Seine Mängel. (v. 13-15. C'est nous qui soulignons.)

Le roman *Unmögliche Beweisaufnahme*, confirme la pertinence de cette analyse. Le personnage principal, qui reflète au moins en partie la position de Nossack lui-même, y constate :

Wir reden und reden, die Worte kommen nirgendwo an; deshalb
erfrieren sie und fallen endlich als friedlicher Schnee zu Boden. Man
muss das nur sehen können. Sehen Sie es denn nicht, meine Herren?
Es schneit zwischen Menschen, die an einem Tisch sitzen und über
das weisse Tischtuch hin miteinander reden wollen.⁵²⁷

Le poème de Walter Helmut Fritz poursuit et se clôt sur une note laconique. Le moi lyrique rappelle que même ce portrait s'inspire d'une rencontre spirituelle, imaginaire : c'est à l'occasion d'une conférence sur Nossack à partir de diapositives que le souvenir de l'écrivain rejaillit.⁵²⁸

Au regard de plusieurs autres portraits de confrères, cette approche indirecte se révèle être un parti pris. Si l'on constate en effet que Fritz préfère garder le mystère d'un personnage littéraire dont il dresse le portrait, il faut sans doute y voir une tentative de distanciation. En effet, non seulement les personnes décrites bénéficient ainsi d'un regard oblique mais aussi la littérature elle-même. Suivant cette hypothèse, la technique du poème-portrait de Walter Helmut Fritz permet de montrer et le rôle prééminent de l'activité littéraire dans l'appréciation du monde et sa fragilité dès qu'elle avoue cette capacité ; car, ne l'oublions pas, les mots restent toujours facilement manipulables et

⁵²⁷ Hans Erich Nossack, *Unmögliche Beweisaufnahme*, Suhrkamp, Frankfurt 1959, p. 211. Le roman souligne ainsi notre difficulté à communiquer, assignée par le poème au romancier. De plus, Nossack choisit la métaphore de la neige pour caractériser ce processus qui est à la fois une prise de distance et un apaisement comme le montre ces lignes qui terminent le récit : « Sie sehen sich schon längst nicht mehr [...], sie reden weiter in den Schnee hinein, jeder auf seiner Seite, Worte, Worte. Der Schnee will ihnen Einsamkeit schenken, doch sie nehmen das Geschenk nicht an. Bis sie ersticken. – Habe ich den falschen Namen gerufen aus alter Gewohnheit? [...] Habe ich Verrat geübt an meiner einzigen Möglichkeit? Dann müsste man mich Hier bricht das Protokoll ab, mitten auf der Seite und mitten im Satz. » *Ibid.*, p. 212.

⁵²⁸ Rappelons que le recueil de textes en prose *Zeit des Sehens* (1989) propose une sorte de doublet de ce poème. Le court texte narratif intitulé *Nossack* décrit également une rencontre imaginaire avec l'auteur. En se rendant au rendez-vous fictif, le moi lyrique passe en revue les traits de caractère ainsi que certaines idées de Nossack.

sont prétexte aux détournements divers : le sensible est alors concurrencé par le rentable.⁵²⁹

Par conséquent, Fritz propose plusieurs variantes qui montrent des écrivains qui souffrent de leur condition. Ils n'arrivent pas à se décider, à avancer. Fritz présente cette perspective comme une constante et fournit des exemples pris dans toute l'histoire littéraire ; comme le poète antique Archilochos, le classique Lessing ou certains auteurs contemporains comme Rudolf Hartung ou encore Francis Ponge. Plusieurs critères peuvent expliquer cette incertitude de l'existence littéraire. D'une part, le poète ne sent pas en accord avec son temps. C'est le cas d'Archilochos, dont Joachim Latacz confirme la thèse de l'incompréhension durant son époque.⁵³⁰

Unschlüssig, mit wäßrigem Blick,
vielleicht zur Unzeit,
[...]
Zerstreut, wie gefangen
in diesem Augenblick,
sah er kurz her,
es war Archilochos.
Sprunghafter Wind
hat es bezeugt. (ZiL, 44, v. 1 s., v. 10-16)

D'autre part, Fritz renvoie à une situation existentielle d'isolement qui s'avère être caractéristique des existences littéraires, voire leur condition essentielle. Le poème *Lessings Brief* illustre bien cette approche, même s'il ne présente qu'un portrait très partiel de l'auteur. En fait, il s'agit plutôt d'une note, d'une esquisse qui choisit de transmettre la rencontre spirituelle d'une manière médiante en s'appuyant sur la citation de lettre.

Lessings Brief

Ich kann Lessings Brief
vom einunddreißigsten zwölften
siebenundsiebzig
nicht vergessen,
in dem er Eschenbach schreibt,

⁵²⁹ Cf. aussi Hans-Rüdiger Schwab, « *Abstände, ohne die die Worte nicht leben möchten* », Laudatio auf Walter Helmut Fritz. Dans : Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, notamment p. 44.

⁵³⁰ Cf. Joachim Latacz, *Zärtlicher Spötter in der Kriegerrüstung: Archilochos*. Dans: Bernhard Kytzler (éd.), *Klassische Autoren der Antike*. Literarische Porträts von Homer bis Boethius. Insel, Frankfurt/Main et Leipzig 1992, p. 36.

er habe es auch einmal
so gut haben wollen
wie andere Menschen.
Aber das sei ihm
schlecht bekommen.

(GG I, 98)

Ce poème du recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966) évoque Lessing d'une manière exemplaire malgré sa brièveté et le fait de se concentrer sur une seule phrase de l'auteur. Cette dernière nous semble refléter l'une des techniques essentielles du poème-portrait chez Fritz : la personne est évoquée par un détail de sa vie, détail parfois anecdotique, ou un ou plusieurs traits marquants pour le poète sont cités et soulignés. C'est certes un choix partial qui s'opère ainsi mais, en même temps, cette technique permet de provoquer une réaction sensible chez le lecteur. Ce dernier remplit alors les blancs laissés par le poète, tout en étant guidé par la sélection initiale.

Cette technique s'inscrit néanmoins dans un contexte plus large comme l'indique l'analyse de Dieter Hoffmann dans son anthologie *Personen, Lyrische Porträts von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart* :

Hugo von Hofmannsthal läßt Leopold Adrian erstehen – nur durch das
Requisit, die Handschuhe, die dem Freund überreicht werden.⁵³¹

Ainsi, nous pouvons conclure qu'une des spécificités du poème-portrait est la possibilité de cerner une personne par l'évocation d'un ou de plusieurs traits savamment choisis. Cette technique permet de concentrer l'expérience de cette personnalité sans la réduire.⁵³²

Dans le cas du poème *Lessings Brief*, le lecteur garde tout au long du texte l'impression d'une distance qui se traduit, entre autres, par le discours indirect des vers six et neuf qui marque ici clairement l'emprunt. Si l'on tient, en effet, que Walter Helmut Fritz se remémore d'entrée la confusion que ces phrases lui ont causée, il caractérise Lessing d'emblée dans une rencontre distanciée. Le poète, comme le lecteur, en gardent un souvenir amer, une impression d'incompréhension. De plus, le contenu de la phrase laisse, de prime abord, perplexe : l'écrivain est présenté comme celui qui n'a pas droit

⁵³¹ Dieter Hoffmann (éd.), *Personen, Lyrische Porträts von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, Societäts-Verlag, Frankfurt 1966, p. 17.

⁵³² Il semble évident néanmoins, que cette technique n'est pas toujours appropriée et inclut sans cesse le risque d'une trop grande réduction. Dans certains cas, nous préférons alors désigner les textes comme portrait très partiel, ressemblant davantage à une esquisse ou à une notation. Cf. aussi Hans-Jürgen Heise,

au bonheur. Ceci fait certes des écrivains une catégorie à part, puisqu'ils ont un statut. Cette citation éclaire ainsi la difficulté de la littérature à jouer un rôle véritable auprès des hommes et à dire la vérité. Par ailleurs, Fritz manifeste son désaccord avec le point de vue de Lessing : être un écrivain n'exclut pas forcément le bonheur ou même l'aspiration au bonheur. Fritz souligne depuis toujours les merveilles – aussi petites soient-elles – et les aspects heureux de la vie. Par conséquent, le point de vue de Lessing doit lui paraître trop absolu et donc indéfendable sur le fond.

Nous comprenons mieux alors pourquoi les autres portraits de personnages littéraires maintiennent la méfiance du mot, mais nuancent le propos en présentant notamment les possibilités pour apprivoiser ce risque et pour le minimiser. Ce sont ces approches qui rendent les auteurs fascinants pour Fritz. Leur attitude reflète la sienne, celle qu'il souhaite atteindre, qu'il recherche et qu'il a déjà trouvée en partie ; ou ces approches ouvrent de nouvelles perspectives, des voies qui méritent peut-être d'être explorées. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, de trouver une majorité de poèmes-portraits consacrés aux personnages littéraires dans cette rubrique. Si l'on en juge par la liste des occurrences, Fritz apprécie avant tout la prudence dans le maniement des mots préférant leur laisser une part d'indépendance et évitant une interprétation trop hâtive. L'exemple de *Werner Kraft* montre par ailleurs que cette approche n'exclut pas une langue claire et explicite.

Werner Kraft

[...]

Wie achtsam ging er mit Worten um. Die Art, wie er über Gedichte sprach oder schrieb, war nicht nur die des Literaturhistorikers, des Essayisten, sondern zugleich und vor allem die eines Menschen, der im Umgang mit Büchern auch als Dichter, bei aller Beherrschtheit sehr unmittelbar, in einer immer klaren, geprägten Sprache.

Wenn ich an ihn denke, denke ich auch an seinen Satz, dass das, was einmal im Geist gelebt hat, im Geist weiterlebt, selbst wenn niemand mehr wüßte, das es das einmal gegeben hat. (WeG, 57, l. 12-21)

Remarquons que Walter Helmut Fritz choisit l'adjectif « achtsam » (l. 12) pour caractériser cette attitude face au mot. Plus que de prudence, il s'agit alors de respect⁵³³, de retenue et de discernement. Il est possible d'aller plus loin si nous prenons en compte

Lyriker als Prosa-dichter. Op. cit. ou Michael Basse, Artikel zu *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1999, p. 4.

que cette attitude est surtout celle de l'homme Werner Kraft et pas seulement celle du poète. Il convient par ailleurs d'apprécier l'originalité de l'approche. Elle prouve que l'apparent paradoxe du respect des mots et d'une langue immédiate se dissout au moment même de l'énonciation dès que celle-ci est consciente de la nécessité de cette retenue. La citation qui clôt le poème-portrait consacré à Werner Kraft, qui est d'ailleurs non sans raisons écrit en prose pour pouvoir accentuer les implications poétologiques, philosophiques et réflexives⁵³⁴, va dans la même direction. En effet, elle lie l'attitude face aux mots à la faculté du souvenir. Notre esprit préserve les idées, même sans connaître leurs véritables origines. Ce qui est essentiel, c'est que l'homme se constitue un savoir et une expérience collectifs par les mots ; ces derniers, cependant, ne font que traduire les idées. C'est pourquoi l'écrivain est particulièrement sensible et apte à percevoir ce pouvoir universel des mots. Si nous insistons sur cette capacité originelle des poètes, c'est bien parce que cela peut aussi expliquer le grand nombre de poèmes-portraits que Fritz consacre à des confrères : au-delà du frère de plume, c'est leur humanité profonde qui s'y manifeste.

[...] der Autor, der heute Grundmuster zwischenmenschlicher Beziehung besonders innerhalb seiner Gruppe erlebt, nimmt im Kollegen, in der Kollegin Prototypen des Menschen, des Lebens wahr und gestaltet sie. Der Name eines zeitgenössischen Dichters steht oft als Beispiel für den Menschen, jener individualisiert diesen.⁵³⁵

Ce n'est, du reste, pas un hasard si Walter Helmut Fritz tente alors de lier les deux aspects dans le poème en prose *Zu einer Quelle*. Le personnage évoqué – le poète Rudolf Hartung – cherche à se retirer du monde. C'est auprès des livres qu'il se sent en paix et capable d'accomplir son œuvre. De plus, ce même collègue devient un symbole pour illustrer la difficulté de l'homme d'apprécier équitablement le monde. Il nous faut tenter ici de circonscrire en quoi consiste cette appréciation et en quoi elle est peut-être

⁵³³ Cf. le mot allemand « achten » (« respecter »).

⁵³⁴ Rappelons que la forme du poème en prose est souvent plus appropriée à accueillir une réflexion de ce type qu'un poème en vers. Cf. aussi chapitre II. 5 de notre étude.

⁵³⁵ Winfried Woesler, *Literarische Bezugsfiguren in der Lyrik der Gegenwart (1960-1979)*. Dans: Lothar Jordan, Axel Marquardt, Winfried Woesler (éd.), *Lyrik von allen Seiten*. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster, S. Fischer, Frankfurt/Main 1981, p. 291 s.. Une autre citation montre de surcroît qu'il s'agit bien d'un phénomène qui dépasse largement l'aire culturelle allemande. Laurence Campa dit dans une communication sur Apollinaire : « [...] il [Apollinaire] rappelle que le marquage individuel permet à l'artiste d'atteindre l'universel ; il signifie également que la personnalité de l'artiste est à l'œuvre dans le portrait, [...] » Laurence Campa, « *Une ressemblance si frappante et si nouvelle qu'elle a ébloui* ». Dans : Michel Décaudin (éd), *Guillaume Apollinaire 21*, Apollinaire et le portrait, lettres modernes minard, Paris, Caen, p. 227.

problématique. Hartung parle des questions confuses et complexes auxquelles il faut trouver des réponses. Le risque serait alors d'y répondre d'une manière inadéquate, faussement savante.

Zu einer Quelle

Immer sei ihm aufgefallen, sagte Rudolf Hartung, wie eilig und gern er weggegangen sei : aus Sitzungen, Konferenzen, Vorlesungen. Zu einem Buch kehre er wie ein Durstender zu einer Quelle zurück. [...]

Was mir von dem Nachmittag zudem in Erinnerung blieb, war Hartungs anrührender Wunsch, es möge uns für immer erspart bleiben, die verworrenen Fragen der Welt unangemessen zu beantworten.

(WeG, 26, l. 1-4 et l. 12-15)

En suivant Hans-Jürgen Heise, nous pouvons dire alors que les grands intellectuels comme les écrivains ne stimulent pas seulement la réflexion de notre poète, mais qu'ils traduisent aussi l'embarras de l'humanité devant l'enchevêtrement des questions « confuses du monde » (cf. l. 14). D'autres poèmes-portraits confirment ce constat. Ainsi, Francis Ponge apprécie l'éternel inachèvement des choses.

Sein Elixier ist noch immer die stetige Unfertigkeit.

(WeG, 33, l. 7 s.)

A en juger par la liste des occurrences, nous touchons là à l'un des points essentiels qui expliquent la fascination de Walter Helmut Fritz. En outre, il conclut le portrait du poète Zbigniew Herbert sur une parole qui exprime cette même recherche.

[...] der nie schwächer werdende Wunsch, den Dingen gerecht zu werden.

(WeG, 24, l. 12 s.)

De toute évidence, les différentes personnalités littéraires donnent des réponses multiples à ce questionnement. Mais ce qui intéresse, en fait, Walter Helmut Fritz, c'est d'illustrer, à travers ces exemples, une démarche commune. Certes, les tonalités peuvent diverger, chacun ayant fait des expériences uniques et irremplaçables. Il convient de

remarquer que nous pouvons distinguer trois manières de réagir à la problématique qui oscille entre la conscience de la fragilité du mot et la nécessité du dire.

Les réponses les plus déroutantes sont celles qui s'éprouvent dans le paradoxe qu'elles ne savent pas surmonter. Ce motif ponctue les portraits de Horst Janssen⁵³⁶ et de Robert Minder.

Robert Minder

[...]

Er will gehen,
gehen.

[...]

„Den Verstand verlieren
und zu Sinnen kommen.“

[...]

(GG II, 16, v. 6 s., v. 13 s.)

Le personnage évoqué représente une condition générale de l'être humain exposé à la vie. Le poète étant particulièrement sensible à ce qui l'entoure, il perçoit d'autant mieux cette errance humaine dont témoignent nombre de poèmes de Walter Helmut Fritz. Dans le portrait de Robert Minder, il convient d'apprécier l'importance de la forme pour surmonter ce désarroi : la gémée du verbe « gehen » (v. 6 s.) montre l'insistance d'un mouvement vers l'avant. Comme cette répétition se distribue sur deux vers, l'élan semble inhibé. Un obstacle invisible, mais permanent et infranchissable se présente. Le poète souhaite prendre la fuite, ne pas s'exposer à la vie, mais il est retenu sans cesse. Néanmoins, il n'est pas exclu de penser que d'emblée, ce mouvement tend vers un mouvement cyclique. La marche du poète Robert Minder symbolise alors à la fois la tentative d'échapper à son destin et l'inévitable retour sur soi-même du cercle, ce qui se concrétise dans la citation des vers treize et quatorze. Soulignons le paradoxe – qui n'en est un qu'en apparence – qu'il faut traverser la folie pour retrouver tous ses esprits.

⁵³⁶ Le titre de ce portrait est significatif : *Zu Tode erschrocken*. Il expose ensuite le dualisme ressenti par Janssen auquel il ne trouve pas de réponse. La vie est une bataille continue qui épuise et exténue l'homme : « Das Leben ist eine Reise in ein Fieber. Sprunghaft, gehetzt, gierig, verzweifelt („sterben muss ich ja auch noch“), unter Masken, Ordnung nur auf einem Stück Papier findend, wird Janssen den unablässigen Karneval durchhalten, sich suchend und verfehlend [...] » (WeG, 17, l. 5-10).

D'évidence, ce terme désigne ici, au-delà des capacités intellectuelles qui s'aiguiseront par ce processus, les sens en général. En effet, à la fin du poème, le poète a retrouvé une sensibilité originelle, une réceptivité qu'il s'agit de partager alors avec le lecteur à travers la création poétique.

Walter Helmut Fritz propose une variante à cette force de résistance dans le poème *L'Isle-sur-la Sorgue* (GG II, 176), consacré à René Char :

L'Isle-sur-la-Sorgue

Kirschbäume blühen
schwebend über dem Garten.
Der jetzt darin umhergeht,
Geisel seiner Erinnerung, weiß,
daß eines Tages Granit wird,
was wir erlebten.
Er bleibt stehen, er winkt.
Beuge dich nur, um zu lieben.
Ich vergesse seinen Satz nicht.

En rappelant une phrase essentielle de Char (cf. v. 8) qui s'est ancrée dans la mémoire du moi lyrique, ce texte expose une attitude spécifique qui permet de retrouver les forces vitales et de se confronter, par conséquent, au désarroi : c'est l'exigence de rester debout, de persévérer. De surcroît, le poète est montré dans un cadre naturel, dans le jardin de sa maison à L'Isle-sur-la-Sorgue. Il n'est pas exclu de penser que cet environnement participe à l'apaisement qui se dégage de la scène (cf. surtout v. 7). De ce fait, cette variante s'avère être plus confiante. Remarquons, de plus, que dans ce poème, René Char n'est pas nommé explicitement, ce qui porte à croire que Walter Helmut Fritz voit en son attitude un modèle plus universel.⁵³⁷ Néanmoins, le clivage entre un vécu parfois déstabilisant et une attitude bienveillante persiste.

Nous avons déjà souligné l'importance capitale de la formulation paradoxale pour traduire cette expérience sensible. Il est temps, cependant, de remarquer que ce paradoxe n'est pas toujours formulé de manière distante⁵³⁸ ; face à l'horizon de la mort,

⁵³⁷ Un deuxième texte consacré à René Char confirme cette dimension universelle et montre à quel point Walter Helmut Fritz est fasciné par cette attitude. Cf. *Bewohnen wir einen Blitz* (WeG, 44, notamment l. 1-6 et l. 9-11).

⁵³⁸ Pensons, par exemple au poème en prose *So gibt ein Wort das andere* consacré à Hans Arps où nous pouvons lire les lignes suivantes : « [...] Steine sind steinalt, manchmal sind sie wie Kinder, reden so dahin, [...] Dada ist schön wie die Nacht, die einen jungen Tag in ihren Armen wiegt. » (GG II, 120, l. 8 s., l. 12 s.) Il nous semble intéressant de remarquer que ce poème paraît dans le recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987) qui, de par son titre, met en avant le moyen stylistique du paradoxe pour

au contraire, il resurgit avec une véhémence toute particulière. Ainsi Walter Helmut Fritz montre-t-il la poétesse Annette von Droste-Hülshoff au crépuscule de sa vie, malade, épuisée :

Annette

[...]
ehe sie hustend, erschöpft,
hoch über der Meersburg
zurückfindet zu ihren Worten,
bei denen sie ausharrt,
zu ihrer Spiegelei,
[...]

(GG II, 206, v. 7-11)

Selon le poème, les mots sont la seule consolation d'Annette von Droste-Hülshoff (cf. v. 9), ce sont eux qui permettent de survivre, de continuer sa vie et sa création. Apparaît alors dans ce poème un jeu de miroirs montrant le reflet de sa propre situation et sa transposition en littérature.⁵³⁹

En fait, tous ces textes évoquent des poètes à qui le mot permet de se soustraire aux contraintes, à la confusion et à la désunion qui marquent, selon eux, le monde. Mais en même temps, nous avons l'impression qu'il s'agit également d'un retour aux origines, ce qui s'exprime très clairement dans *Annette* par le choix du verbe « zurückfinden » (v. 9). Si nous insistons ainsi sur l'attitude commune de tous ces auteurs, c'est bien parce que ce champ lexical apparaît, avec ses variantes, dans la quasi-totalité des portraits consacrés aux personnages littéraires. Rappelons que Hans Erich Nossack hésite dans ses formulations (« Die Worte kamen ihm schwer von den Lippen ») puis prend un départ et ne s'arrête plus jamais (« was ihn aufbrechen ließ ») ; de même, Werner Kraft est prudent, mais est toujours soucieux du mot (« Wie achtsam ging er mit den Worten um ») ; pour Rudolf Hartung, le lien est très marqué puisque les mots lui sont une source (« Wie ein Durstender zu einer Quelle ») ; chez Francis Ponge et Zbigniew Herbert, ce sont certes les choses à cerner qui sont au premier plan, mais

formuler l'expérience du monde. Aussi pouvons-nous considérer le poème *Mandelstam* (GG II, 212) du recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992) sous le même jour.

⁵³⁹ Le mot « Spiegelei » (v. 11) déprécie l'œuvre en train de naître par le formatif « -ei ». En même temps, l'auteur fait ici allusion au lieu mythique de la Meersburg, sur le lac de Constance, où Annette von Droste-Hülshoff écrivit ses poèmes qui, de plus, sont souvent mésestimés par la critique car ils s'apparentent au courant du Biedermeier qui s'empreigne parfois d'un certain mysticisme et affiche une tendance au repli sur soi-même.

seulement parce qu'ils souhaitent leur donner vie et relief par la parole ; pour Horst Janssen, le mot couché sur le papier est le seul garant de l'ordre (« Ordnung nur auf dem Papier findend »). Robert Minder fuit en avant par l'écriture pour supporter son existence ; de même Annette von Droste-Hülshoff qui ne vit plus que par sa création, Hans Jürgen Fröhlich, qui décrit le côté sombre de la vie pour le distinguer de sa propre existence ; Cyrus Atabay qui laisse le temps à ses mots (« der seinen Worten Zeit ließ ») ou enfin Karl Krolow qui se souvient des paroles et leur permet en même temps de prendre leurs distances pour aboutir à un équilibre harmonieux entre les mots déjà dits et ceux à venir (« auf sich beruhen/zu lassen »).

La relation aux mots s'avère alors être la clé qui suscite l'intérêt de Walter Helmut Fritz pour ses confrères. Remarquons d'ailleurs qu'il s'agit d'une réflexion poétologique que le poète mène dans le dialogue avec les autres auteurs. Si l'on suit l'analyse de Winfried Woesler dans son étude *Literarische Bezugsfiguren in der Lyrik der Gegenwart*, nous devons souligner la portée universelle de cette approche :

Diese Beispiele zeigen, wie Bezugnahmen auf Autoren, insbesondere historische, häufig poetologische Überlegungen zum Anlaß haben. Autoren versuchen, sich so über sich selbst, ihre Funktion als Dichter Klarheit zu verschaffen. Um diesen Selbstfindungsprozeß zu vermitteln, bedient man sich gern des Zitates. Das weist auf die Autor und Publikum gemeinsame Tradition, es legitimiert oder verdeutlicht die eigene Position.⁵⁴⁰

Pécisons que le constat de Woesler s'applique également aux poèmes-portraits dont nous traitons dans ce chapitre. Même s'ils ne se servent pas toujours d'une citation, ils retracent néanmoins les choix et les positions des différents personnages.⁵⁴¹

Cependant, nous pouvons encore pousser plus loin l'analyse des portraits qui s'écrivent face à l'horizon de la mort en étudiant le poème *Hans Jürgen Fröhlichs Begräbnis*. Dès le titre, le texte s'inscrit dans ce contexte : il s'agit d'une épitaphe. Nous pouvons, en effet, constater que la mort d'un ami et collègue apprécié constitue souvent l'occasion

⁵⁴⁰ Winfried Woesler, *Literarische Bezugsfiguren in der Lyrik der Gegenwart (1960-1979)*. *Op. cit.*, p. 295.

⁵⁴¹ Rappelons également que Woesler emploie le terme d'affinité élective (« Wahlverwandschaft ») pour expliquer l'attrait dont peuvent témoigner les portraits. (cf. *op. cit.*, p. 291). Le terme n'est lui-même pas sans renvoyer aux *Wahlverwandschaften* de Johann Wolfgang von Goethe. Ainsi, le choix d'évoquer un personnage relève également du parcours initiatique, de la découverte de sa position littéraire. La référence à Goethe implique ici moins une prise de position envers un auteur classique qu'un renvoi général qui admet que toute littérature se situe dans une lignée de filiations.

de lui consacrer une création qui se veut à la fois hommage, tout en essayant de faire émerger l'altérité créatrice.

Hans Jürgen Fröhlichs Begräbnis

Ende November, das Jahr
drehte sich in seinen Angeln.
Deine Frau, deine Kinder, Freunde
standen frierend an deinem Grab,
obwohl der winterliche Mummenschanz
noch nicht begonnen hatte.
Die ungeheure Arbeit des Lebens,
des Todes: nun vorbei die
Schlafstörungen, Fieberträume,
Erstickungsangst, das Erschrecken
über Verluste, die Nachtseite
des Daseins, die für Jahre
nicht heller wurde,
Stunden am Klavier mit einem einzigen
Akkord oder einem einzigen Ton
Oder das Starren gegen die Wand,
die Gewohnheiten des Stubenhockers,
der das Haus nicht verlassen will,
aber den die Vorstellung quält,
Glück sei nur draußen zu finden –
das alles hast du beschrieben,
auch die Augenblicke des freieren
Atmens, des Lesens der Fahrten
nach Italien oder Amerika.
Die Stadt schickte gedämpft
ihre Geräusche herüber, der Tag
brachte Regenschläge zuletzt
und war unaufhaltbar wie immer. (GG II, 188)

L'étude de ce poème qui paraît en 1992 dans le recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* met en évidence que le texte suit un mouvement interne qui le divise en trois unités de sens. La première et la dernière ont la fonction d'un cadre qui renvoie à la situation actualisée de l'inhumation de Hans Jürgen Fröhlich. Même si l'arrière-plan semble refléter l'événement concret, nous ne pouvons pas affirmer avec certitude qu'il s'agit là d'une description réaliste. Au contraire, ces deux mouvements nous paraissent plutôt encadrer la partie centrale du poème pour mieux mettre en valeur ses implications poétiques. Celle-ci médite sur deux grands pôles de la création de Hans Jürgen Fröhlich, ce que le texte appelle le « monstrueux travail de la vie, de la mort » :

Die ungeheure Arbeit des Lebens,
des Todes : nun vorbei [...] (v. 7 s.)

C'est cette constatation qui ouvre la partie centrale du poème. Ce qui fascine Walter Helmut Fritz – et nous avons déjà pu observer la récurrence de cette fascination – c'est l'unification des deux pôles ; dans ce poème, il les nomme l'un après l'autre sans faire apparaître, de prime abord, le lien qui s'établit entre eux. Une première sous-partie décline alors les effets du travail de la mort pour la vie de Fröhlich. Evidemment, la perspective est quelque peu inversée puisque le poète a maintenant surmonté toutes ses angoisses, peurs et difficultés dans la mort.⁵⁴²

Par la suite, le poème prend appui sur l'opposition entre le côté sombre de la vie (« Nachtseite des Daseins », v. 11 s.) et l'espoir d'un renouveau plus lumineux et plus heureux (« heller », v. 13) pour proposer deux attitudes qui permettent de supporter l'existence. D'abord, il s'agit des habitudes sécurisantes du « pantouflard » ; il est capable de se consacrer entièrement à une activité répétitive ou extravagante :

Stunden am Klavier mit einem einzigen
Akkord oder einem einzigen Ton
Oder das Starren gegen die Wand,
die Gewohnheiten des Stubenhockers,
der das Haus nicht verlassen will, (v. 14-18)

Néanmoins – et ces vers forment une transition vers la dernière sous-partie – ce « pantouflard » perçoit vaguement qu'il ne trouvera pas le bonheur en évitant de se confronter au problème, puisqu'il évince les difficultés au lieu de les surmonter. Dans le cas de Fröhlich, confrère écrivain, l'écriture constitue certes un moyen d'aller jusqu'au bout de sa vie malgré l'atmosphère pesante (cf. v. 21), mais elle ne permet pas l'accès à une véritable joie de vivre. Car le poème insiste sur la tourmente que provoque l'idée d'un bonheur qui ne se trouvera qu'au dehors : au dehors et en dehors de soi-même, hors de ce monde trop étriqué qui est son quotidien.

Glück sei nur draußen zu finden – (v. 20)

⁵⁴² Cf. v. 8-13 : « [...] nun vorbei die/Schlafstörungen, Fieberträume,/Erstickungsangst, das Erschrecken /über Verluste, die Nachtseite/des Daseins, die für Jahre/nicht heller wurde, [...] ». C'est nous qui soulignons.

Remarquons le doute qui persiste dans ce vers par l'emploi du discours indirect « sei ». Puis, ces intrusions massives des signes annonceurs de la mort⁵⁴³ contrastent vivement avec les quelques moments de respiration plus ample et libre, comme le formule le poème. Ce bonheur est lié soit à la lecture soit aux voyages. Ce sont, en effet, deux modes qui mènent à une joie existentielle, tout en restant dans un registre inaccessible. L'un parce qu'il reflète seulement la réalité d'un autre ou n'est que pure fiction, l'autre parce qu'il oblige à changer de lieu, de fuir en avant dans une situation où un retour aux sources semble s'imposer.

auch die Augenblicke des freieren
Atmens, des Lesens der Fahrten
nach Italien oder Amerika. (v. 22-24)

Nous ne saurions discuter de la pertinence de l'interpénétration de la vie et de la mort chez les écrivains sans rappeler les doutes que transmettent ces vers a priori positifs. En effet, nous avons souligné que la lecture tout comme le voyage constituent des moyens détournés, d'accès indirect au bonheur. Par conséquent, la libération du fardeau de la vie telle qu'elle est décrite par les vers 9 à 21, reste nécessairement partielle, elle n'est qu'incomplète et fragmentaire : la respiration sera certes plus libre, mais pas entièrement libérée. Nous n'insisterons jamais assez sur la valeur essentielle du comparatif « freieren » (v. 22), vecteur de l'espoir et en même temps signe de la nécessaire imbrication de la vie et de la mort ; la fuite en avant de la lecture et du voyage ne saura l'abolir. D'ailleurs, l'existence de l'écrivain perdrait une partie de son sens sans cette interdépendance et le questionnement perpétuel qui en résulte.

Nous comprenons mieux alors que toute la littérature tente de se rapprocher de l'énigme de la relation entre la vie et la mort. Par conséquent, c'est avec insistance que Walter Helmut souligne dans l'épithaphe pour Hans Jürgen Fröhlich les rapports étroits entre passivité et activité, entre subir la vie et en transcender les suffocations et les doutes.

Parmi ses poèmes, deux autres au moins reflètent ce même questionnement. Ainsi, Walter Helmut Fritz consacre un poème-portrait à Marguerite Duras où il souligne sa manière de lire en tâtonnant, en s'écoutant parler. Cette démarche laisse de l'espace entre les mots, leur permettant de parler pour eux-mêmes sans subir de suite le

⁵⁴³ Rappelons que treize vers sur seize de cette partie médiane y sont consacrés. Seuls les trois derniers apportent une note plus lumineuse.

détournement que leur inflige si souvent la communication au quotidien. La littérature devient alors quelque chose de rare et de précieux.

Marguerite Duras

In Baden-Baden. Ihre tastende, lauschende Sprechweise. [...] Sie erwähnt den Satz von Maurice Blanchot, wenn wir keine Literatur mehr hätten, litten wir Mangel an Schweigen. Danach ein Gang durch die Lichtentaler Allee. Rote und gelbe Tulpen. Sie bleibt stehen. Sie sehe sie wachsen. Sie glühten. Müsse man nicht Freundschaft für sie empfinden?

(WeG, 39, l. 1, l. 6-11)

De même, Fritz caractérise l'écrivain Cyrus Atabay par la phrase suivante :

Atabay liess seinen Worten Zeit. (WeG, 21, l. 10)

La suite de ce poème en prose précise de quelle manière on peut imaginer une réconciliation entre le questionnement et le tâtonnement d'une part, et l'ébauche d'une réponse qui permet de se sentir moins suspendu au-dessus d'un vide, d'autre part. Là encore, nous remarquons de fortes ressemblances entre les deux poèmes, et donc entre les deux écrivains qui prennent ainsi, avec d'autres et par extension, un caractère symptomatique.⁵⁴⁴

[...] Einen Streifen Grün zwischen zwei Straßenbahnschienen nannte er: von Kro-kussen besteckt. Erpicht war er, wie er sagte, auf Fragen, die an den Gesichtern der Menschen haften und die sie meistens mit sich forttragen. (WeG, 21, l. 10-14)

⁵⁴⁴ Il nous paraît par ailleurs évident que Walter Helmut Fritz ne succombe aucunement au danger d'une routine du portraitiste. Ce risque a parfois été montré du doigt par certains critiques, comme le prouve cette citation de Dieter Hoffmann dans l'avant-propos de son anthologie *Personen, Lyrische Porträts von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*: «Kritische Stimmen sprechen schon von einer „Porträtistenschule“ und meinen als Gefahr Routine. Wenn aber unsere Anthologie die Neigung der Dichter zum Porträt noch verstärken sollte [...], so wäre das nur ein Gewinn.» Dieter Hoffmann, *Personen, Lyrische Porträts von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, op. cit., p. 32. Il avance notamment que le poème-portrait permet de dire beaucoup plus sur l'écrivain et sur son œuvre que l'on croit de prime abord : « Die Pflicht zum spontanen Nachruf und zur vorbereiteten Würdigung zeigte mir außerdem, wie Vieles eine Lebens-Skizze enthalten kann. Wieviel mehr mußte im Gedicht möglich sein! Von der stillen Konversation ins Lager der Porträtisten war nun der Schritt nicht weit auf ein gesprochenes Bekenntnis. Ich suchte bei anderen Gleiches – und fand es reichlich. [...] » *Ibid.*, p. 32. De même, les exemples de poèmes de Walter Helmut Fritz démontrent clairement qu'à travers le choix des personnages dont il dresse le portrait ainsi que par le souci constant d'aller au-delà de la simple apparence et de traiter donc des sujets liés plutôt à l'écriture et à la création elles-mêmes, il assigne un rôle essentiel à son travail de portraitiste.

Ce n'est, du reste, pas un hasard, si ces idées affleurent également dans des poèmes qui qualifient l'écrivain en général. De plus, Walter Helmut Fritz renouvelle ce constat à plusieurs reprises au cours des quinze dernières années, ce qui renforce la pertinence de cet axe thématique au sein de son œuvre. En effet, nous découvrons dans la rubrique au titre emblématique *Erfahrungshunger, Wissensdurst* du recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987) ce portrait d'une étudiante qui choisira plus tard le métier d'écrivain:

Sie war eine begeisterte Hörerin Nabokovs, der seine Vorlesungen als Zusammenwirken seiner Stimme mit einem Garten aus Ohren verglich und gern davon sprach, daß Worte in verschiedene Richtungen zugleich blicken können. Später erfand sie Geschichten, in denen Menschen auf ihren Steckenpferden davontrabten. [...]

Sie war vorsichtig mit schnellen Urteilen, seit sie gesehen hatte, daß sie zuweilen wirken wie Rost.

(GG II, 149, l. 1-6, l. 11s.)

Ce poème-portrait marie le caractère polyvalent du mot (cf. l. 4 s.), les perspectives multiples qu'il peut proposer, à une attitude de retenue prudente (cf. l. 11). Le texte lie les deux arguments en employant deux images, à savoir celle des hommes sur leurs chevaux en bois et celle de la rouille qui cache la véritable réalité. Le jugement vient trop vite et ne tient pas compte, par conséquent, de tous les éléments ni d'une éventuelle évolution. En fait, les deux images renvoient à nouveau à l'idée de fuite, de l'intériorisation, concrétisée ici par le recours à l'imaginaire⁵⁴⁵ ou par l'autocensure (cf. l. 12).

Le poème *Kein Brief, kein Tagebuchblatt* du recueil *Zugelassen im Leben* (1999) permet d'affirmer l'intérêt que porte Walter Helmut Fritz à cette question. Il s'agit d'un poème en vers ; de fait, tout l'éventail de formes est réinvesti pour illustrer cette thématique.

⁵⁴⁵ Rappelons que, de surcroît, les hommes sur leurs chevaux en bois, sont le fruit de l'imaginaire de l'écrivain qui mélange ici savamment le monde de l'enfance et des adultes. Les hommes sur les chevaux en bois sont un élément de l'histoire que la jeune femme invente. Cf. l. 5 s. : « Später erfand sie Geschichten, in denen Menschen auf ihren Steckenpferden davontrabten. » Il est d'ailleurs possible d'aller plus loin au regard de l'utilisation du verbe « davontraben » (s'en aller au trot) qui exprime un mouvement de séparation qui pourrait aussi être lu comme un mouvement de libération. Mais ce qui semble primer ici c'est que non seulement les personnages de l'histoire sont fictifs, mais aussi qu'ils sont pris dans un élan d'éloignement, ce qui rejoint, encore une fois, l'idée de fuir plutôt que de se confronter au problème. Néanmoins, il convient de nuancer notre propos, car ce n'est pas tant la recherche d'une vérité que l'écrivain accomplit, mais plutôt d'exprimer la nécessité comme la difficulté du questionnement en soi.

Kein Brief, kein Tagebuchblatt
ist von ihm überliefert,
nur eine Frage

die er notiert hatte,
die sich, als er gestorben war,
in seiner Jacke fand:

Geht man wirklich immer in eine Falle,
gleichgültig ob es die ist,
in der man sich gerade befindet? (ZiL, 47, v. 4-12)

D'évidence, le poète met plus en avant la réussite du projet que l'échec : l'important est de donner une valeur autre aux mots. En ce sens, nous pouvons considérer *Sie war eine begeisterte Hörerin Nabokovs*, avec sa retenue presque excessive et sa forte accentuation de l'imaginaire, ainsi que *Kein Brief, kein Tagebuchblatt*, avec le ton plutôt résigné de son questionnement comme des cas isolés. Le poème en prose *Schriftsteller zu einer Tagung in Meißen*, plus récent, souligne les mêmes difficultés, mais garde un ton globalement plus confiant.

Schriftsteller zu einer Tagung in Meißen

Gesellige Träumer, Unglücksrabben und Spaßvögel, aus ihren
verhexten Zimmern kommend, in denen sich Trugbilder und
Triftigkeiten vermischten; [...]

Ein
Aufhorchen; ein quirliger Austausch. Dann wieder kein
Sterbenswörtchen. Sich Zeit lassen für Dinge, die da sind
und noch nicht da sind. Wie immer gehen die Tage
mit dem Ruck des Abschieds zu Ende und beginnen neu in
der Erinnerung.

(OF, 64, l. 1-3, l. 8-13)

Force est de constater que ce portrait qui définit l'écrivain en général – l'impression est celle d'une « espèce » – vise toutes les caractéristiques des personnages littéraires⁵⁴⁶; ainsi peuvent-ils être des marginaux, des hommes à part considérés comme décalés. Ce

⁵⁴⁶ Et ce sont aussi les traits de caractère des artistes en général comme le confirment les poèmes-portraits qui portent sur les peintres ou des musiciens comme *Domenico di Bartolo* (GG I, 90), *Gauguin* (GG I, 140), *So ausdauernd* (GG II, 10), *Ohne Blick* (GG II, 124), *In Cézannes Atelier* (GG II, 208), *Genet sieht Bilder von Rembrandt* (OF, 32), *Gonella* (ZiL, 22), *Heute Bassano* (ZiL, 60), *Wo ist die Zeit hin ?* (WeG, 31), *Wie Solomon Beethoven spielt* (GG I, 247), *Alexandra* (MZ, 18s.) et *Verschwiegen, gesagt* (MZ, 83).

poème rejoint alors l'épithaphe pour Hans Jürgen Fröhlich dont la plus grande partie était consacrée à ses manquements et à ses doutes.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans ce contexte, c'est l'approche de la parole définie plus haut comme tâtonnante. L'élément nouveau que propose *Schriftsteller zu einer Tagung in Meißen* consiste à pointer un sens auditif spécifique qui s'aiguise et s'adonne à ces échanges vifs pour ensuite retrouver un silence profond.

Ein

Aufhorchen; ein quirliger Austausch. Dann wieder kein
Sterbenswörtchen.

(l. 8-10)

Il s'avère que les deux mouvements se complètent, puisque c'est leur alternance qui permet de se donner le temps nécessaire pour aboutir à la création (cf. l. 10 s.).⁵⁴⁷ De surcroît – et il est permis de se demander s'il ne s'agit pas là d'un élément primordial – cet élan ne prend son véritable essor qu'avec l'avènement du souvenir, c'est-à-dire dans « l'après » de la rencontre : l'écrivain attend, dans la solitude, le mot à venir dont il se fait le médiateur. La tension entre l'événement et le souvenir qui s'exprime ici, correspond, en effet, à la tension entre la fin et le commencement. C'est en créant la parole poétique que l'écrivain fait fructifier le mot. Celui-ci devient ainsi le maillon manquant entre l'événement concret et sa transposition mythique (cf. l. 11-13).

Il nous faut en effet souligner l'importance déterminante du souvenir pour l'écriture en général, mais aussi, et peut-être plus encore, pour le choix d'un personnage dont l'auteur dresse le portrait. L'exemple de Karl Krolow, figure importante du lyrisme allemand après 1945 et mentor du jeune Walter Helmut Fritz, prouve la récurrence de ce motif.

⁵⁴⁷ L'alternance des deux mouvements ou encore la juxtaposition de plusieurs sens semblent d'ailleurs représenter un axe essentiel dans ce travail de quête. On ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre le constat de *Schriftsteller zu einer Tagung in Meißen* et le poème en prose *Seine Augen handeln* (GG II, 148) où nous pouvons lire les lignes suivantes: « Seine Augen handeln. Er liest das Tagebuch, das die wandernden Schatten auch heute führen. Er öffnet die Tür, und herein kommen die Jahre mit ihrer plötzlichen Transparenz. Immun ist er gegen Rattenfängerideen und Maulheldentum. Er bewundert den Bildhauer, der – denkend mit seinen Händen – die Figuren, die er geschaffen hat, auffordert zu sprechen. » (l. 1-7).

Ist das nicht Krolow?

Er geht rasch,
verkleidet, incognito

ganz nah,
außer Reichweite

im Selbstgespräch,
sich erinnernd

und so erneuernd
gemischte Zeit

auf dem Gesicht,
aufmerksam

auf den Feuertorn
an der Hauswand

um für einen Moment
Gegenden und Gezeiten

aus Sätzen,
offene Wunden

und die Versuche,
der Sphinx zu antworten

auf sich beruhen
zu lassen.

(*Pulsschlag*, 1996, 23)

Ce poème-portrait écrit quelques années avant *Schriftsteller zu einer Tagung in Meißen* repose sur une structure qui fait rejaillir les paradoxes de la vie de l'écrivain. Ce dernier est loin et proche à la fois (cf. v.3 s.), est (re)connu et inconnu (cf. v. 1 s.), renvoie au renouveau et au passé (cf. v. 7 : « und so erneuernd », v. 6 : « sich erinnernd » et v. 18 : « der Sphinx zu antworten »). Ainsi, le poème-portrait sort du contexte spatio-temporel auquel le portrait en peinture reste toujours attaché et permet l'enchevêtrement des événements et des observations. De plus, derrière les unités de deux vers se cache, en fin de compte, une forme unifiée : il s'agit, en effet d'une seule séquence qui reprend un flux d'impressions et de remarques. Cette approche que nous pouvons comparer à une peinture qui procède par petites touches, se poursuit jusque dans la structure textuelle : outre les paradoxes juxtaposés directement (cf. v. 3 et 4 : « ganz nah,/ außer Reichweite »), ce sont des enjambements au-delà de la limite de l'unité des deux vers

tels « gemischte Zeit// auf dem Gesicht » (v. 8 et 9) ou « Gegenden und Gezeiten// aus Sätzen » (v. 14 et 15) ou encore des images comme celle du mélange des temps (« gemischte Zeit », v. 8) qui concourent à cette ouverture.

Revenons un instant sur cette image, car elle illustre remarquablement l'une des techniques du portraitiste Walter Helmut Fritz pour donner vie et plasticité à ses personnages. En effet, l'expression « gemischte Zeit » (v. 8) est liée, d'une part, au participe I « erneuernd » du vers précédent⁵⁴⁸ dont elle constitue l'objet direct ; d'autre part, elle devient le sujet du vers suivant « auf dem Gesicht ». Par conséquent, elle remplit une double fonction grammaticale au sein du poème, une bi-fonctionnalité soutenue d'ailleurs par l'enjambement entre les vers huit et neuf ainsi que par le contenu de l'image elle-même. Cette image surprend le lecteur, même si les mots qui la constituent ne sont pas particulièrement chargés en connotations poétiques. Elle est inattendue puisque le verbe « mischen » renvoie à l'action concrète de mélanger au moins deux substances et ne convient donc pas pour le contenu abstrait du mot « Zeit ». D'évidence, nous pensons immédiatement à l'enchevêtrement de plusieurs niveaux temporels dans la mémoire. Les liens qui s'établissent alors entre le passé, le présent et l'avenir tendent effectivement vers quelque chose de nouveau. Il s'agit, par conséquent, d'une sorte d'alchimie du souvenir, si l'on part de l'implication chimique du terme « mischen ». Mais en même temps, le mélange rend aussi méconnaissables les différentes substances d'origine : l'écrivain, le poète Karl Krolow, ne se repère pas dans les différents lieux de sa mémoire. Il n'en retient que la capacité d'une création nouvelle. Cependant, et c'est ce qui permet d'intégrer les paradoxes, le mélange des temps déteint sur son visage. Il est marqué par le souvenir, ce qui entraîne, du reste, l'attention portée par la suite aux apparences les plus minimes.⁵⁴⁹

Un dernier mouvement de ce portrait de Karl Krolow mène enfin au mot et à la phrase, matériel de l'écrivain et donc le seuil où se constitue un espace autre (cf. v. 14), permettant la reprise de la communication.⁵⁵⁰ En mettant ainsi en relief plusieurs

⁵⁴⁸ Remarquons, de plus, l'emploi des participes I dans ce poème : « im Selbstgespräch,/ sich erinnernd/ und so erneuernd/ gemischte Zeit » (v. 5-8. C'est nous qui soulignons). Leur fonction s'avère être très proche de l'image du « mélange des temps » : ils lient le passé, le présent et l'avenir ; l'action, d'abord mentale, puis de plus en plus concrète, se déroule dans un cadre présent et immédiat : *hic et nunc*. Par conséquent, le lecteur est aspiré par l'atmosphère et par l'action du poème qui abandonne ainsi toute distance entre le présent actuel et le présent textuel.

⁵⁴⁹ D'où l'enjambement et la double fonctionnalisation de l'expression « gemischte Zeit/auf dem Gesicht » (v. 8 et 9). De plus, les vers suivants portent l'attention sur le « Feurdorn », plante vivace, simple : « aufmerksam// auf den Feurdorn// an der Hauswand » (v. 10-12).

⁵⁵⁰ Le monologue du cinquième vers devient alors échange, même si la relation entre les partenaires reste déséquilibrée : « und die Versuche, der Sphinx zu antworten » (v. 17 et 18, c'est nous qui soulignons).

niveaux d'observation et d'approche de la personnalité du poète, le poème-portrait préserve une aura énigmatique. Le titre *Ist das nicht Krolow ?* qui, par sa forme interrogative, participe activement à maintenir le texte en suspens, annonçait déjà le ton de l'ensemble, proche et distant à la fois (cf. v. 3s.)

Par conséquent, ce poème-portrait réalise sur plusieurs plans – la structure, le mouvement interne, le choix des images et du titre et l'enchevêtrement des niveaux temporels – le défi proposé par Ryszard Siwek, c'est-à-dire d'« éprouver » la personne et d'atteindre ainsi une dimension « mythique » du portrait littéraire. Si nous insistons tant sur le statut spécifique de ce poème, c'est bien parce que Walter Helmut Fritz établit ici un lien étroit entre ses remarques sur la condition de l'écrivain en général et le cas particulier de Karl Krolow. En fait, celui-ci représente, au-delà de l'exemple et du modèle qu'il a été également pour Fritz, le génie universel de l'écrivain. Pour citer à nouveau les paroles de Siwek, ce poème-portrait confirme, par conséquent, que

C'est à ce niveau mythique que le général perce vers l'individuel et que l'accidentel accède à l'essentiel.⁵⁵¹

II.3.3.2 Walter Helmut Fritz, les peintres et la peinture

Les poèmes-portraits des écrivains retracent une relation spécifique entre Walter Helmut Fritz, les auteurs cités et leurs œuvres ; cela porte à croire que les textes qui se consacrent plus particulièrement à certains peintres et à la peinture ont une visée parallèle. Il convient de s'interroger si ces portraits tendent également vers une sphère universelle et si, de fait, l'individuel y rejoint l'idée d'une altérité fondatrice.

De plus, les poèmes-portraits des peintres paraissent établir une nouvelle jonction entre l'art pictural et l'art scriptural : les quêtes du peintre et du poète sont en effet similaires car tous les deux tentent – certes par des moyens différents – d'approcher l'essence. Par ailleurs, Walter Helmut Fritz partage avec d'autres auteurs l'intérêt pour la peinture, ce qui montre que les interrogations des poètes et des peintres convergent. Notamment les points de vue de Rainer Malkowski et, dans une plus forte mesure

⁵⁵¹ Ryszard Siwek, *Le portrait mythique*. Dans : Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse, Jean-Yves Debrouille (éd.), *Le portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1988, p. 266 s..

encore, ceux de Ludwig Steinherr montrent un intérêt commun pour la peinture qui vient enrichir la filiation littéraire déjà établie.⁵⁵²

Par conséquent, l'altérité fondatrice se manifeste aussi à travers le rapprochement entre l'attitude du peintre et celle du poète. On en trouve une parfaite illustration dans le poème *Morandi* (GG I, 188) :

Morandi

Die Stille nimmt
den Umriß einer Schale an,
einer Flasche, einer Kanne
eines Zwischenraums,
der einen Gegenstand
vom anderen trennt
eines Schattens
als Echo des Lichts
oder einiger Worte:
ich habe das Glück gehabt,
ein ereignisloses Leben zu führen. (GG I, 188)

Si nous suivons les remarques du critique Wolfgang Heidenreich qui consacre un article intitulé *Vom Eigensinn des Unauffälligen* à la relation particulière entre Fritz et le peintre italien Morandi, nous constatons que Fritz utilise ici une technique d'approche familière : comme dans de nombreux poèmes-portraits, le texte cerne l'être sensible du personnage, et au-delà, de l'artiste apostrophé.⁵⁵³

⁵⁵² Cf. Cornelia Blasberg, *Das Medium ist nicht die Botschaft*. Zu Rainer Malkowskis Gedicht *Das Fenster*. Dans : Walter Hinck (éd.), *Gedichte und Interpretationen*, vol. 7, RUB, Stuttgart 1997, p. 295 : « Aus diesem Grund vergleicht Malkowski die Arbeit des Dichters so oft mit der des Malers oder Bildhauers, obwohl er die Unterschiede zwischen den künstlerischen Materialien Farbe, Stein und Sprache nie hervorzuheben vergißt. » Concernant Ludwig Steinherr, cf. Heinz Piontek, postface de Ludwig Steinherr, *Unsre Gespräche bis in den Morgen*, Gedichte, Heiderhoff Verlag, Eisingen 1991, p. 101.

⁵⁵³ Rappelons, de plus, quelques poèmes-portraits qui recourent à cette même technique pour évoquer des personnages très divers. Il y a, d'une part, les personnes connues, peintres, sculpteurs, écrivains, musiciens, philosophes, grandes personnalités de l'histoire : *Kolumbus* (GG I, 86), *Michelangelo* (GG I, 88), *Pascal* (GG I, 93), *Montaigne* (GG I, 221), *Johann Peter Hebel* (GG I, 232), *Don Juan* (GG I, 240), *Sein Porträt* (GG II, 9), *Eulenspiegel* (GG II, 55), *Er begann eine Rede an seine Bücher* (GG II, 112, au sujet de G. Benn), *So gibt ein Wort das andere (Dem Andenken Hans Arps)* (GG II, 120), *Vermeer* (GG II, 182), *In Cézannes Atelier* (GG II, 208), *Mandelstam* (GG II, 212); d'autre part, des anonymes comme des vieillards, des hommes et des femmes non nommés, des infirmes, des exclus, des marginaux : *Alte Frau* (GG I, 48), *Alter Mann* (GG I, 48 et 69), *Greisin* (GG I, 132), *Das Kind* (GG I, 185), *Die alte Frau* (GG I, 191), *Der indianische Freund sagt* (GG I, 253), *Michael* (GG I, 255), *Der Fernfahrer* (GG I, 280), *Der Schäfer* (GG II, 35), *Der Bouquinist* (GG II, 143).

La peinture de Morandi constitue, en effet, ce que nous pourrions appeler avec Wolfgang Heidenreich, un miroir (« Gegengesicht »).⁵⁵⁴ Par conséquent, le poème de Fritz évoque de prime abord la peinture, le peintre se manifestant seulement à travers ses paroles dans les deux derniers vers. Il est alors possible d'aller plus loin et de considérer cette démarche comme une mise en abîme qui accentue la forte filiation entre Morandi et Fritz. Le terme de « Gegengesicht » semble s'avérer d'autant plus pertinent que le miroitement s'impose à la fois comme choix d'écriture et fait sens à des niveaux multiples. Comme Morandi était, de plus, un grand admirateur de Cézanne, nous sommes en présence de reflets se multipliant sous les effets d'un kaléidoscope.⁵⁵⁵

Pour ne pas dévoiler d'emblée l'approche choisie, Walter Helmut Fritz se pose, par conséquent, en observateur. Son poème *Morandi* ne cherche pas à expliquer les choix picturaux du peintre. Il en fait la description sans porter de jugement ; c'est l'étrangeté de cette peinture qui le fascine et qui s'inscrit ainsi dans la structure textuelle du poème. C'est pourquoi les trois quarts du texte⁵⁵⁶ se consacrent à l'atmosphère

⁵⁵⁴ « Albrecht Dürer nannte die Modelle und Objekte seiner Darstellung in einem schönen Wort 'Gegengesicht'. Eines der persönlichsten und verschwiegensten Gegengesichter des Dichters Walter Helmut Fritz ist der 1890 in Bologna geborene Maler Giorgio Morandi, [...]. Einer, der sein Leben in Engführung lebte ; wortkarger Verehrer des eigenbrötlerischen Cézanne [...]. » Wolfgang Heidenreich, *Vom Eigensinn des Unauffälligen*. Dans : Bernhard Nellesen (éd.), *Sätze sind Fenster*, Joachim Hempel Verlag, Lebach 1989, p. 66. La citation montre, en plus, qu'il s'agit d'une parenté multiple qui s'étend à plusieurs vies d'artistes qui sont ici mises en relation.

⁵⁵⁵ Le parallèle apparaît encore plus frappant si nous prenons en compte un certain nombre de ressemblances dans leurs vies : Giorgio Morandi est né en 1890 à Bologne. Il reste toute sa vie durant, dans sa région natale de l'Apennin et se consacre entièrement à sa quête d'une peinture qui fait vivre les objets peints, leurs relations entre eux et la relation du peintre avec eux. Un sujet très prisé est alors la nature morte. Paul Cézanne, né en 1839 à Aix-en-Provence, passe également la plus grande partie de sa vie dans sa Provence natale. D'ailleurs, en évoquant l'atmosphère de l'atelier, le portrait que Walter Helmut Fritz dresse de lui dans le poème *In Cézannes Atelier* (GG II, 208) rend bien compte du rôle essentiel de la lumière dans la recherche picturale de Cézanne ainsi que de la nature provençale environnante, à la fois cadre naturel et reflet d'un choix de vie. Les deux artistes passent alors pour des hommes avarés de paroles, solitaires, sans relâche à l'œuvre pour faire progresser leur peinture. Comme pour Morandi la lumière était également un élément qui bénéficiait d'une attention toute particulière ; une comparaison entre les deux peintres s'impose donc avec d'autant plus de force. En guise d'illustration, nous reproduisant plusieurs tableaux des deux peintres dans la partie « Annexe ». Cf. aussi Stéfano Agosti, *Yves Bonnefoy et les arts plastiques : quelques remarques à partir de la notion de « présence »*. Dans : *Yves Bonnefoy et L'Europe du XXe siècle*. Textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber. Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003, p. 329 : « C'est pourquoi on pourra dire que, d'un côté, la lumière se présente comme une sorte de mémoire fondatrice de tout l'univers expressif du Sujet, et que, de l'autre, elle joue le rôle d'élément dynamique variable (d'opérateur) dans les processus de restitution, en termes de couleur, des états intérieurs. »

⁵⁵⁶ Le poème se structure de la manière suivante : les deux premières strophes comportent trois vers chacune et insistent sur le silence dont sont éplies ces peintures et qui se perçoit dans la disposition des objets du quotidien – surtout des verres, des vases, des bouteilles, des cruches et des bocaux (cf. v. 1-3) ; dans la deuxième strophe (v. 4-6), ce silence atteint un autre degré d'abstraction. Cette dernière arrive à son point culminant dans la troisième unité, d'ailleurs la seule à ne comporter que deux vers, ce qui la distingue même au niveau formel. De plus, l'énumération des génitifs, commencée au deuxième vers, met en relation l'ombre, la lumière et, en dernier lieu, la parole. Cf. à ce titre Lorenza Selleri (éd.), *Museo Morandi*, Catalogo Generale, a cura di Marilena Pasquali, Bologna, Grafis 1996, notamment p. 45, 49 et 149 et l'essai *Bonnefoy*

dégagée par les peintures ; le lien syntaxique très fort dans cette partie du poème – grammaticalement, il s’agit en effet d’une extension à droite précisant le noyau phrastique « den Umriß annehmen » (cf. v. 1 et 2) par des compléments au génitif (v. 2-4 et 7), une relative (v. 5 et 6) et une comparaison (v. 8) – remplace à la fois la ponctuation qui fait, en partie, défaut⁵⁵⁷, et vise, en tendant vers une abstraction de plus en plus élevée, le rapprochement entre la lumière (v. 8) et la parole (v. 9). C’est ainsi que nous passons des objets peints à la manière de les montrer (v. 4 à 6 : « eines Zwischenraums,/der einen Gegenstand vom anderen trennt »), et dans un deuxième temps, du constat que les jeux d’ombres reproduisent les effets de la lumière, aux paroles de l’artiste. La lumière est considérée par Morandi comme source profonde de son art ; l’art pictural se rapproche alors de l’art de la parole, c’est-à-dire de l’écriture. En ce sens, le poème *Morandi* ne se fait pas seulement l’écho des peintures du peintre mais adopte une même démarche. Par ailleurs, ce n’est pas un hasard si Yves Bonnefoy voit également un langage dans les peintures de Morandi :

Voilà qu’aux yeux de Bonnefoy le *langage* de Morandi paraît plus ouvert, puisque « derrière le signe », « le référent » existe quand même et plus encore témoigne, « hors du champ propre de l’œuvre », « de *l’exister comme tel* ». ⁵⁵⁸

et Jaccottet devant Morandi de Livane Pinet-Thélot (dans : *Yves Bonnefoy et L’Europe du XXe siècle*. Textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber. Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003, p. 338) : « L’espoir d’ouverture que Bonnefoy perçoit dans l’œuvre de Morandi – ouverture permettant de dépasser les seules questions et réponses que la peinture se donne à elle-même – est formulé comme l’hypothèse du « désir d’un autre langage ». Et mieux encore, les « signes » qu’ébaucherait ce nouveau langage pourraient donner « l’être même ». Autrement dit, le versant *positif* de la peinture de Morandi – à savoir qui déboucherait sur de *l’être* plutôt que du *néant* – serait la quête d’un langage. »

⁵⁵⁷ En effet, la virgule manquante à la fin du troisième vers est remplacée par l’enjambement au delà de la limite de la strophe (« einer Flasche, einer Kanne, // eines Zwischenraums », v. 3 et 4). La séparation des unités se substitue alors à la ponctuation, ce qui crée des ambiguïtés syntaxiques qui poussent vers une lecture entre les lignes, tout comme la peinture de Morandi se préoccupe davantage des contours des objets, « de l’intervalle » (cf. la traduction de *Morandi* par Adrien Finck. Dans : Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, traduit de l’allemand par Adrien Finck, Maryse Staiber, Claude Vigée. Présentation de Maryse Staiber. Avant-propos de l’auteur. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon 2004, p. 15) que des objets eux-mêmes. Cf. aussi Marilena Pasquali, *Giorgio Morandi, artiste d’Europe*. Dans : Marilena Pasquali, *Giorgio Morandi, artista d’Europa*, Catalogue d’exposition, Bruxelles, 12/06/1992-09/08/1992, Electra, Milano, p. 16 s. : « Pour affronter ce défi cognitif Morandi se prévaut d’une méthode d’analyse personnelle, articulée en trois temps : tout d’abord il approfondit autant que possible l’observation de la portion présélectionnée du visible, jusqu’à la connaître en tout point de son caractère ; puis il cherche à en extrapoler la forme, en la simplifiant en éléments mathématiques dans lesquels le phénomène se purifie de ses éléments empiriques pour mettre à jour ce que le même Husserl définit comme « la réduction eidétique », l’essence ; enfin il recompose le réel en une image inédite tout à fait autonome par rapport aux éléments de départ, transformant l’observation et la conceptualisation en un unique geste esthétique dans lequel la personne pénètre totalement, avec les sens, la raison et l’imagination, c’est-à-dire la capacité d’inventer des représentations complexes différentes de la réalité de l’objet. »

Wolfgang Heidenreich aboutit à une conclusion semblable, nous confortant ainsi dans l'idée que Walter Helmut Fritz adhère ici à une attitude commune à un certain nombre d'auteurs et de peintres :

Dieser Text ist ein formbewußtes, aus Einfühlung und Erkenntnis schöpfendes Porträt Morandis. Es kann zugleich als ein Selbstporträt des Autors gelesen werden, der sich in Morandi zu spiegeln und die Überlagerung der beiden Bilder auszuhorchen versucht. Überdies finden wir in diesen zwölf Zeilen ein Programm-Gedicht, in dem Haltung und Methodik des Lebens und der Arbeit des Künstlers zugleich offenbart und verborgen werden.⁵⁵⁹

Plusieurs remarques s'imposent dès lors. D'abord, nous pouvons retenir pour les peintures de Morandi une notion qui est proche du laconisme de l'écriture de Fritz. Rappelons que le peintre se limite volontairement en peignant quasi exclusivement des bocal, des bouteilles, des flacons, des vases qui se trouvent dans son atelier. C'est le regard qu'il y porte qui est à chaque fois différent et qui aboutit à l'utilisation d'une palette de couleurs restreinte, mais tout en nuances.⁵⁶⁰ Par ailleurs, les deux artistes mettent l'accent sur les choses dans leur simplicité et sur la nécessité d'un regard sans cesse renouvelé afin de déboucher sur « l'être même »⁵⁶¹. Chez Walter Helmut ce thème du non-dit, de la face cachée apparaît aussi bien sous la forme du poème de la nature, de la réflexion méditative que sous l'aspect du portrait comme dans le cas de Morandi où le personnage est évoqué sous un éclairage indirect : au lieu de décrire le peintre, le poème cerne la manière de peindre de Morandi. Ainsi le sujet est-il traité de façon décentrée, de biais, afin de laisser ses contours volontairement flous. Le poème reproduit donc l'idéal que Morandi souhaitait atteindre en peinture, son essence : le

⁵⁵⁸ Livane Pinet-Thélot, *Bonnefoy et Jaccottet devant Morandi. Op. cit.*, p. 339.

⁵⁵⁹ Wolfgang Heidenreich, *Vom Eigensinn des Unauffälligen. Op. cit.*, p. 68.

⁵⁶⁰ Morandi utilise des teintes sombres, surtout des ocres, des nuances de brun qu'il relève de quelques touches de blanc ou de bleu, mais qu'il emploie avec habileté afin d'exprimer des tonalités diverses. C'est dans ce sens, que sa palette semble à la fois se restreindre et pourtant apporter une multitude de nuances. Cf. Robert Maillard, *Dictionnaire universelle de la peinture*, tome 5, Dictionnaires Robert, Paris 1975, p. 38. Yves Bonnefoy montre, de plus, à quel point l'utilisation de la couleur, la lumière spécifique des tableaux et l'approche intellectuelle de Morandi vont ensemble : « Car si le monde que le langage nous donne est bien évoqué par eux, avec ses maisons, ses chemins, tout de même il n'y a personne sur ces derniers, et guère de fenêtres ; les murs semblent refuser la lumière : ces profondeurs sont impénétrables, rien que des pièges pour renvoyer le regard, c'est comme si Morandi voulait nous dire qu'avec nos moyens de conscience, produits des mots, nous n'offrons pas à la vie un lieu où elle puisse être, n'ayant le nôtre que dans l'abstraction d'une image. » Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard*, Picasso, Giacometti, Morandi, l'Art en France entre les deux guerres, Calmann-Lévy, Paris 2002, p. 141.

⁵⁶¹ Livane Pinet-Thélot, *Bonnefoy et Jaccottet devant Morandi. Op. cit.*, p. 338.

peintre accentue l' « entre-deux », l'intervalle qui sépare un objet de l'autre⁵⁶² ; il peint dans l'interstice, là où, en l'occurrence, rien ne se passe. Le choix de la parole d'une vie sans événements pour caractériser le peintre⁵⁶³ renforce cette impression en employant à six reprises des génitifs, donc des compléments du nom ne pouvant exister sans un groupe nominal auquel ils se réfèrent. Puis, Fritz présente Morandi dans le miroir de sa peinture, ce qui marque ce portrait d'une grande retenue. En effet, comme le peintre s'efforce de pénétrer la face cachée des objets, leurs silences, le poème de Walter Helmut Fritz recourt à la concentration de l'énoncé, le maintenant dans une certaine ambiguïté, pour reproduire l'intervalle entre la chose et sa signification et traduire l'entre-deux qui définit la personnalité de Morandi. Ainsi le texte va-t-il plus loin en insistant sur la dimension universelle de cette expérience l'artistique.⁵⁶⁴

Dans sa dernière partie, le poème souligne l'idée de la communication entre les deux arts, la peinture et la parole, notamment poétique, car ce sont les choix du poète Walter Helmut Fritz qui nous font accéder à cette vision. L'échange semble donc se faire dans les deux sens, les paroles du poète reformulant la recherche des tableaux. A nouveau, nous sommes en présence d'une double mise en abîme. Wolfgang Heidenreich décrit ce dédoublement qui se produit déjà au niveau de la peinture de Morandi:

Morandis verschwiegene Gegengesichter waren Gläser, Vasen, Kannen, Büchsen, die er tagelang mit höchster Konzentration zusammenstellte, [...] den Umgang des Lichts mit ihnen studierte, sie endlich rasch und ungesättigt malte, Gefährten eines unstillbaren Stillebens. [...] In seinen Aquarellen näherte sich Morandi diesen Gegenständen, indem er sie malend aussparte, lediglich ihre Begrenzungen und Zwischenräume formulierte.⁵⁶⁵

⁵⁶² Cf. la traduction du poème *Morandi* (v. 4-6) par Adrien Finck (Dans : Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, op. cit., p. 15). Dans sa traduction parue en 1990, Alain Bosquet avait opté pour le mot « espace » au lieu d' « intervalle », ce qui rend, à notre sens, moins compte de la démarche sensible de Morandi (cf. Walter Helmut Fritz, *Percer un roc et autres poèmes*, traduit de l'allemand par Alain Bosquet. Editions de la différence, Paris 1990, p. 69).

⁵⁶³ Cf. la traduction d'Adrien Finck (Walter Helmut Fritz, *Cortège de masque*, op. cit., p. 15, v. 11) ou celle d'Alain Bosquet (Walter Helmut Fritz, *Percer un roc et autres poèmes*, op. cit., p. 69, v. 11).

⁵⁶⁴ On ne doit pas s'étonner, par conséquent, de constater que la dernière partie du poème (cf. v. 9-11) permet une double lecture. D'une part, elle constitue la suite logique – par exemple au niveau syntaxique – des vers 1 à 8. Elle ne fait qu'ajouter un nouvel élément à la suite des génitifs présentée en amont et tendant vers une abstraction de plus en plus forte qui atteindrait ici son point culminant. D'autre part, le neuvième vers peut se comprendre comme un complément du génitif précédent (« als Echo des Lichts », v. 8) ; de fait, ce sont les mots eux-mêmes qui apportent un dernier éclairage et qui permettent d'expliquer les tableaux ainsi que la démarche de Morandi.

⁵⁶⁵ Wolfgang Heidenreich, *Vom Eigensinn des Unauffälligen*. Op. cit., p. 67.

De fait, nous pouvons parler d'une véritable interpénétration des arts. Qu'il nous suffise de rappeler que le traitement de la lumière, si significatif dans les tableaux de Morandi, trouve son reflet dans le flux de la parole se concentrant ici dans seulement deux phrases réparties sur onze vers. L'image comme la personnalité de Morandi se multipliant sous cette illumination, la justesse et la pertinence du terme de « Gegengesicht » employé par Wolfgang Heidenreich ne peuvent que s'en trouver confortées. De plus, l'approche poétique de Fritz constitue une image multidimensionnelle et élargit ainsi notre perception de l'objet. Nous comprenons mieux alors pourquoi le poème aboutit à une remarque sur la qualité de vie que Morandi atteint dans cette « vie sans événements » : Morandi représente non seulement un idéal en peinture, mais reflète aussi la condition du lyrisme de Fritz. De plus, cette qualité de vie renvoie à une quiétude à laquelle Fritz aspire dans de nombreux textes et qui constitue également un idéal vers lequel devrait tendre l'artiste comme tout homme, y compris le lecteur à qui s'adresse le poème. Là encore les reflets sont multiples et chatoyants.

Le poète est cependant conscient qu'il s'agit d'un idéal. Il remarque que l'imitation, même brillamment menée comme dans *Morandi*, ne saurait satisfaire à sa quête : il est conscient de la différence entre les deux arts. De nos jours, l'adage *Ut pictura poesis* est devenu problématique car chaque discipline artistique réclame son autonomie. Il faut néanmoins admettre que ce lyrisme articule cette prise de conscience ce qui lui apporte sa finesse et ses nuances qui, justement, le rapproche de la peinture. Ce qui intéresse, en fait, le poète, est de montrer le questionnement sur la représentation des signes qui entre en jeu dans la création d'une œuvre. En poésie, celle-ci se manifeste dans la recherche du mot juste, tandis que la peinture s'attache d'avantage à la disposition et au reflet de l'objet.⁵⁶⁶

En ce sens, le poème *Im Atelier des Malers* permet d'aller plus loin : il dresse le portrait d'un peintre et constate notamment le désarroi de l'artiste n'arrivant pas à

⁵⁶⁶ Pour approfondir ce point, cf. cette argumentation d'Yves Bonnefoy : « Mais il y a une autre raison en France à l'intérêt de la poésie pour la peinture : c'est que la réflexion sur la création poétique est devenue – et, cette fois, depuis Baudelaire, précisément – une composante essentielle de l'activité des poètes, sinon même aussi de leur écriture, alors que cette réflexion ne peut qu'impliquer, à plus ou moins brève échéance, une mise en question du travail du peintre, d'un point de vue qui n'est pas sans rapport avec ce souci d'immédiateté que je viens de dire, mais vise beaucoup plus loin dans la genèse des œuvres et dénonce, du coup, ce que celles-ci ont d'insuffisant, de naïf. Ce point de vue, qui n'oppose plus cette fois poésie et peinture mais les rapproche, au contraire, le peintre permettant au poète de comprendre mieux la nature d'un illusionnement qu'ils sont en commun, c'est la préoccupation de ce que j'appelle *l'image*. » Yves Bonnefoy, *Leurre et vérité des images*, Entretien avec Françoise Ragot, Alain Irlandes et Daniel Lançon. Dans : Yves Bonnefoy, *Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*, Flammarion, Paris 1993, p. 43 s.

influer sur le processus créatif. Il n'est pas exclu de penser que l'artiste vit, en effet, l'acte de création comme détaché de lui-même.

Im Atelier des Malers

Was immer er anfängt,
was er aus Farben, Strichen, Lücken
entwirft: es werden am Ende
Menschen auf Brücken.

Ihr Leben steht bevor,
ist dann ein Widerschein,
ein Pakt, ein Ausgleich
und Gewesensein.

(GG II, 98)⁵⁶⁷

L'image qui s'impose avec tant de force à l'artiste est celle des hommes sur un pont. Elle symbolise le destin incertain et la position d'insécurité de l'être humain dans le monde. Il est toujours comme suspendu, ne sachant exactement ni d'où il vient ni où il va (cf. v. 5-8). Ainsi la vie de ces hommes se joue-t-elle entre l'avenir incertain qui les appelle et les fait craindre, et une réalité qui appartient toujours trop rapidement au passé (cf. v. 8). Par conséquent, il convient de souligner que pour se stabiliser dans le temps – ou pour continuer la comparaison avec la peinture : pour être recréée sur la toile – la vie doit se concentrer sur le momentané, doit être vécue dans l'instant. Nous comprenons mieux alors pourquoi l'artiste peut consacrer une existence entière à évoquer toujours et toujours les mêmes situations ou personnages sans pour autant réussir à les fixer pleinement.⁵⁶⁸

⁵⁶⁷ Remarquons, de plus, que cette problématique transparaît également dans le poème *In den Augen der Maler* de Rainer Malkowski, ce qui confirme la parenté entre Fritz et ce poète. *In den Augen der Maler* tente de cerner doublement la démarche de l'artiste : premièrement, c'est le regard du peintre qui est au centre du poème. Deuxièmement, le poète rattache, en suivant ce regard, la création artistique à l'acte de prise de connaissance, lien d'ores et déjà connu comme démarche commune entre Fritz, Malkowski et Steinherr : « *In den Augen der Maler*/Etwas Vages./Etwas, das man oft und oft sieht/auf Selbstporträts./Etwas, das sie anschauen,/ohne es zu erkennen./Etwas, das sie erkennen,/ohne es zu sehen./Etwas, das vielleicht/gar nicht da ist./Etwas, das bestimmt kommt./Etwas, das immer/schon da war/mit der Deutlichkeit/des Schmerzes. » Rainer Malkowski, *Gedichte*, p. 145. Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si le poète ne peut le désigner autrement que par l'indéfini « etwas » : l'acte créateur reste, en dernier lieu, indéfinissable, entouré de mystère (cf. v. 8-14).

⁵⁶⁸ Outre le poème *Morandi*, le poème-portrait *Guiseppa Santomaso* en donne une parfaite illustration : « Ein für allemal/sind sie im Bild./[...]/[...]/Auch in ihnen/wird das Schweigen./Angst und Vertrauen./wird die Ausdauer eines Lebens/in Farben lesbar. » (GG II, 104, v. 5 et 6, v. 12-16). Il rejoint d'autres poèmes, *In Cézannes Atelier* (GG II, 208) ou encore *Vermeer* (GG II, 182) où nous pouvons lire les vers suivants qui insistent à la fois sur le rôle essentiel de la lumière et sur le fait que le peintre se fait médium d'une autre perception et d'une nouvelle connaissance : « Von Helligkeit erfüllt der Raum/am Ende eines dunklen Flurs./Vielleicht kann man das Leben /in einem Bild durchqueren?/Rieselndes Licht, Stecknadelstille./die langsame Geburt eines Gesichts./[...]/Der Maler, Rückenansicht/mit Wams,

Ce n'est, d'ailleurs, pas un hasard si nombre de ces poèmes sont publiés dans le recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983) ; ils s'inscrivent dans une première période de maturité qui rend compte de la quête de Walter Helmut Fritz pour traduire efficacement en parole poétique les événements du monde. Le portrait du peintre Edouard Manet (*Ohne Blick*, GG II, 124) publié initialement dans le recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987) qui suivra *Werkzeuge der Freiheit*, confirme qu'il s'agit d'une entreprise tâtonnante, et parfois risquée. Dans ce poème, Fritz souligne l'incompréhension du public face à cette œuvre. En effet, le portrait relate le mauvais accueil réservé aux tableaux de Manet au Salon de 1865 et renvoie notamment au scandale que provoqua l'*Olympia*⁵⁶⁹. L'artiste, au fond en avance sur son temps, est raillé et incompris.

Ohne Blick

[...] In dieser
Ausstellung gibt es einen Künstler, der Purzelbäume schlägt und
uns die Zunge herausstreckt. Niemals hat man ein Schauspiel
von zynischerer Wirkung gesehen als diese Olympia. [...]
[...] Die Menge drängt sich wie in der Morgue. Eine so tief
gesunkene Kunst verdient nicht, daß man sie tadelt. Friede sei
mit diesem Maler. Die Lächerlichkeit hat seine Bilder gerichtet.

(GG II, 124, l. 2-6 et l. 10-13)

De même, Walter Helmut Fritz souligne que ce travail s'effectue dans la continuité et demande une intensité dans la pratique qui n'est pas sans rappeler l'exhortation d'Auguste Rodin dont parlait Rainer Maria Rilke avec fascination : « il faut toujours travailler ». Sans doute cela montre-t-il l'admiration pour une attitude artistique qui met toute l'énergie de l'artiste dans l'exécution de son œuvre. Le poète décrit un choix d'écriture et de vie : il cherche dans chaque instant de sa vie des ancrages qui pourront aboutir à une création.⁵⁷⁰

Beinkleid und Barett/– sein Modell im Hintergrund –/versteht, ohne zu verstehen, er sieht,/wie seine Farben keimen. » (GG II, 182, v. 1-6 et v. 23-27, traduction par Maryse Staiber. Dans : Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, op. cit., p. 27). Cf. aussi les tableaux de Vermeer reproduits dans l'annexe.

⁵⁶⁹ Cf., par exemple, Enrico Annoscia et alii, *L'encyclopédie de l'art*, Editions du Club France Loisirs, Paris 1999, p. 480.

⁵⁷⁰ Lors de l'un de nos entretiens, Fritz cerne cette interdépendance de la manière suivante : « Nicht das Schreiben ist ein Problem. Das Problem ist, so zu leben, dass sich das Geschriebene natürlich ergibt. » (Entretien de Walter Helmut Fritz avec Marion Bolzer du 27/04/2003). Cf. aussi le discours de Walter Helmut Fritz prononcé lors de son entrée à l'académie de Mayence : « Entscheidend ist die im Geschriebenen sich konzentrierende Bemühung, zu erkennen, was ist, was vor sich geht; ist der Versuch, die genaue verbale Entsprechung zu dem Stück Welt, zu dem Stück Leben zu finden, dem man sich gegenüber sieht und das desto unerkennbarer wird, je mehr man es beobachtet. » Walter Helmut Fritz, *Antrittsrede*. Dans : *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur*, Mainz, 1965, p. 79.

On ne doit donc pas s'étonner de le voir revenir sur cet aspect à plusieurs reprises. Ainsi, le poème *In Cézannes Atelier* (GG II, 208) peut être considéré comme un nouvel aboutissement de cette réflexion. Rappelons également que la parenté avec le peintre Paul Cézanne s'annonçait déjà dans le poème *Morandi*, publié pourtant une dizaine d'années auparavant.

In Cézannes Atelier

Hocker, Körbe und Töpfe,
die Weinkaraffe, die Staffelei.
Verlacht, verleumdet, taumelt er
manchmal vor Glück,
wenn die Arbeit gelingt.
Wer wird es jemals malen
fragt er seinen Besucher,
dieses Licht, dieses Licht
über die Welt hin – das wäre
die Seelengeschichte der Erde.
Wesen und Dinge, wir alle
sind nichts als ein wenig
gespeicherte Wärme der Sonne,
ihr Andenken, glühender Phosphor.
Sagt es, nimmt den Rucksack,
Maltasche und Hut,
macht sich auf seinen Weg,
auf dem er den Wacholder
begrüßen wird, die Agave
und die Steineiche
mit ihrer grauschwarzen Rinde,
den beharrten Zweigen. (GG II, 208)⁵⁷¹

Plusieurs motifs déjà connus ponctuent ce texte que nous pouvons considérer comme un résumé du programme poétique exposé par Walter Helmut Fritz. Sans doute faut-il voir en effet dans *In Cézannes Atelier*, poème écrit sous l'emprise de l'exposition Cézanne à Tübingen (1991)⁵⁷², un exemple particulièrement dense de l'expérience de la vie et de l'art que partagent les deux artistes. Comme dans *Morandi*, Walter Helmut Fritz insiste notamment sur la manière de travailler du peintre qu'il montre – et ce n'est pas un hasard – à nouveau dans son atelier (cf. le titre et v. 1 et 2). Par conséquent, *In Cézannes Atelier* met au premier plan la simplicité du lieu, favorable à l'émanation du sensuel et

⁵⁷¹ Ce poème a été traduit par Maryse Staiber. Cf. Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, op. cit., p. 35. Cette traduction a été publiée pour la première fois dans la *Revue Alsacienne de Littérature* 52 (1995), p. 17.

⁵⁷² Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 22/07/1998.

de l'essence. Les premiers vers livrent, en effet, la première impression de l'atelier qui s'impose au visiteur : on remarque d'abord le désordre, puisque les objets mentionnés sont simplement là, sans rapport apparent entre les uns et les autres ; puis, il y a les effets personnels du peintre qui évoquent un portrait très typé de Cézanne (cf. v. 15 et 16). L'énumération traduit également l'atmosphère de l'atelier : le tabouret, le chevalet qui servent directement à la peinture et qui encadrent, en quelque sorte, les objets si souvent peints par Cézanne, des paniers, des pots et une carafe de vin. L'on serait tenté de croire que cette accumulation d'objets vise finalement à éveiller les sens. De plus, le poème fait quasi exhaustivement usage du présent et emploie des formulations plus orales telle la phrase avec élision du sujet (cf. v. 15). Ces choix nous amènent à penser que Walter Helmut Fritz tente d'impliquer le lecteur dans le mouvement textuel tout autant que Cézanne saisit le regard par la luminosité spécifique captée par ses peintures. L'intensité de cette recherche – le poème l'accentue par l'emploi de la gémée « dieses Licht, dieses Licht » (cf. v. 8) – contraste étrangement avec le manque de reconnaissance dont souffre le peintre de son vivant :

Verlacht, verleumdet, taumelt er
manchmal vor Glück,
wenn die Arbeit gelingt. (v. 3-5)⁵⁷³

Cet aspect rappelle le portrait que dresse Walter Helmut Fritz de Edouard Manet (cf. GG II, 124) : l'artiste méconnu, rejeté, ridiculisé et marginalisé par la société se surpasse pour retrouver précisément un nouvel élan vital. On ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre cette condition de la vie de l'artiste, récurrente en vue de nombreux poèmes qui présentent ces vies d'artistes comme des existences à part, menacées, parfois même exclues de la société⁵⁷⁴, et l'aboutissement de leur recherche

⁵⁷³ Walter Helmut Fritz utilise l'allitération « verlacht, verleumdet » (C'est nous qui soulignons). Observons que le préverbe « ver » traduit la dépréciation de l'énonciateur pour accentuer le contraste entre le rejet des contemporains et le bonheur de voir aboutir une longue recherche. Cf. la traduction de ces vers par Maryse Staiber (Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, op. cit., p. 35, v. 3-5) : « Raillé, calomnié, il titube/parfois de bonheur/losque le travail aboutit. » C'est nous qui soulignons.

⁵⁷⁴ En guise d'exemples, citons les poèmes *Gonella* (ZiL, 22) et *Genet sieht Bilder von Rembrandt* (OF, 32) qui propose d'ailleurs, à nouveau, une double mise en abîme, ou encore *Wo ist die Zeit hin ?* (WeG, 31) où nous pouvons lire les lignes suivantes : « Mit gewischten Pinselstrichen sucht er eine Antwort, mit einer Skala von Rot im runzligen Gesicht, [...] mit halboffenem Mund wie Atemnot, mit Falten und Tränensäcken, die Augen, die ihre Raubzüge liebten, im Schatten. Ein Zeitgenosse nannte ihn eine im Halbdunkel lebende Eule, einen Sohn der Düsternis. Lautloses Lachen eines Mannes voller Zweifel und Melancholie, der keine Zeremonien braucht, keinen Prunk, keine Erlesenheit; [...] » (l. 1-3 et l. 5-11). Cependant, souvent l'échec ou la marginalisation de l'artiste libèrent, dans un mouvement quasi paradoxal, sa force créatrice. Outre les poèmes étudiés ci-dessus, nous pensons notamment à *Die Asphodelus-Blüten* (GG I, 158) où le moi lyrique fait part de ses doutes : « Ob sie sich malen ließen,/sei nicht gewiß. » (v. 8 et 9).

artistique. Ainsi Cézanne met-il au centre de son approche picturale la lumière qu'il considère d'ailleurs comme la source vitale suprême en l'identifiant au soleil (cf. v. 11-13). Comme l'artiste se remet sans cesse en cause en raison de ses échecs et par la constante volonté d'aller plus loin dans sa recherche⁵⁷⁵, il aide, en même temps, l'homme à reconsidérer sa place dans l'univers, à reconnaître sa petitesse et son impuissance. Le laconisme qui transparaît dans le départ soudain, mais serein, presque majestueux de Cézanne (cf. v. 15), n'en est que la conséquence. Chacun de ses gestes est devenu un élément de cette recherche des origines et de « l'âme de la Terre » (v. 10)⁵⁷⁶. L'environnement aride de la Provence, symbolisé par le genévrier, l'agave et le chêne rouvre (cf. v. 18 à 20) en constitue un premier miroir qui trouvera un autre double dans les peintures de Cézanne représentant si souvent ce paysage. De fait, ce dernier devient – au-delà du paysage natal, de la source où le peintre puise son énergie et son inspiration – le paysage de l'âme humaine. En cela *In Cézannes Atelier* rejoint une idée énoncée par le poème *Morandi*, mais présent également dans de nombreux autres textes qui traitent de sujets très divers⁵⁷⁷ : à travers son travail et sa création, le poète guide le lecteur vers une nouvelle forme de perception, vers un regard capable de saisir en profondeur les apparences du monde. Pour ce faire, l'approche exploite souvent l'image fragmentaire, incomplète qui incite précisément à pousser la recherche plus loin. De plus, nous voyons, à travers les poèmes étudiés, l'évolution du poète Walter Helmut Fritz : l'auteur est de moins en moins présent dans les poèmes⁵⁷⁸; en fait, le moi lyrique s'efface de plus en plus pour ne devenir qu'une fonction articulatoire. Ainsi le lecteur devient-il le véritable destinataire du poème : par le biais d'un autre exemple d'artiste, le poète encourage son lecteur à oser cet autre regard.⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ Le peintre demande alors : « Wer wird es jemals malen/fragt er seinen Besucher,/dieses Licht, dieses Licht/über die Welt hin [...] » (v. 6-9) pour poursuivre avec une hypothèse: « [...] – das wäre/die Seelengeschichte der Erde./Wesen und Dinge, wir alle/sind nichts als ein wenig/gespeicherte Wärme der Sonne,/ihr Andenken, glühender Phosphor. » (v. 9-14). Remarquons d'ailleurs l'emploi prédominant du conditionnel dans cette partie.

⁵⁷⁶ Cf. la traduction du poème *In Cézannes Atelier* par Maryse Staiber. Dans : Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques, op cit.*, p. 35, v. 10.

⁵⁷⁷ Nous pensons entre autres à des poèmes-portraits comme *Michelangelo* (GG I, 88 s.) ou *Sein Porträt* (GG II, 9), des poèmes de la nature comme *Wahrnehmung* (GG II, 140) ou *Was ist es?* (GG II, 205) ou encore des poèmes philosophiques comme *Undurchdringlichkeit* (GG I, 126) ou *Trauma* (MZ, 88).

⁵⁷⁸ En effet, *Morandi* peut encore être associé à une auto-réflexion tandis que *In Cézannes Atelier*, par exemple, ne renvoie au moi lyrique – et ce d'une manière très indirecte – que pour articuler les différentes étapes du texte (cf. v. 7 et 11).

⁵⁷⁹ De même, le poème *Heute Bassano* (ZiL, 60) insiste sur l'importance de cette médiatisation par le regard. Le moi lyrique souligne, en effet, le désir de revoir le peintre Bassano et les personnages qui peuplent ses tableaux (cf. la triple répétition de l'infinifit « wiederzusehen », v. 1 et 4). L'allusion à cette œuvre souligne à nouveau le travail sur la lumière auquel tous ces peintres attachent un soin particulier. Rappelons que les tableaux de Jacopo Bassano jouent notamment sur les effets du clair-obscur. « HEUTE

L'on serait tenté de croire que cette visée explique également le nombre important des poèmes-portraits consacré à l'art pictural. D'une part, Walter Helmut Fritz peut ainsi rendre hommage à un peintre apprécié, d'autre part il relate sa vision du monde. Rappelons que c'est souvent le regard spécifique du peintre et une certaine mise en perspective des apparences qui retiennent l'attention du poète.⁵⁸⁰ De plus, le portrait reste l'une des formes de prédilection de la peinture. En créant un poème-portrait d'un peintre, Walter Helmut Fritz s'insère, par conséquent, dans une logique picturale : l'acquis de la peinture qui vise à prendre conscience des phénomènes, à acquérir une connaissance, à approcher l'essence est réinvesti dans la création poétique. En transposant le monde, le tableau retrace à la fois le reflet de l'attitude perceptive du peintre et présente le résultat achevé de sa recherche. Cette double démarche en fait un médiateur entre le monde et l'homme car son œuvre explique les apparences à celui qui le contemple. Le poète qui, à son tour, décrit un tableau, une démarche picturale ou dresse le portrait d'un peintre, accomplit une mission parallèle. Soulignons cependant la différence entre les deux attitudes : l'une se nourrit de l'expérience contemplatrice immédiate tandis que l'autre, celle du poète, la reproduit seulement.⁵⁸¹

Par le biais de l'intensité de l'écriture, les poèmes de Fritz tentent néanmoins d'être dans la même démarche d'une immédiateté de sorte que le texte fait écho avec le

BASSANO//Es wächst der Wunsch,/wiederzusehen, wiederzusehen//heute Bassano/ – jetzt tausend Jahre – wiederzusehen//auf der überdeckten Brücke aus Holz/[...]. » (v. 1-5). Cf. aussi les reproductions dans l'annexe. En ce sens, la quête fondamentale du peintre rejoint celle du poète, les deux recherches sont menées de concert. Ainsi peut-on appliquer à Walter Helmut Fritz ce constat d'Yves Peyré sur la relation d'Yves Bonnefoy à la peinture : « De la peinture, Bonnefoy aura *en poète* visité l'espace, il sera allé très avant dans la direction qu'elle fixe et ses propres mots, il les aura agrégés de tant de manières qu'ils l'auront pour finir ressaisie, elle, inaltérable et frêle, dans ce jeu de mutuelle confirmation qu'elle mène de concert avec la poésie. » Yves Peyré, *Le livre en conséquence*, Dans : Yves Bonnefoy, *Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*, Flammarion, Paris 1993, p. 30. Rappelons que ce sont notamment les écrits sur l'histoire de l'art dans l'œuvre de Bonnefoy par lesquels Fritz se sent attiré. Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 22/07/2002.

⁵⁸⁰ La fascination est alors souvent double. Lors de nos entretiens (en particulier celui du 23/07/2003), Walter Helmut Fritz a souligné, à plusieurs reprises, à quel point la connaissance des peintres italiens de la Renaissance ainsi que certaines expériences de la peinture moderne, notamment de Cézanne, lui étaient chères. Son recueil *Maskenzug* (2003) montre d'ailleurs cette fascination pour l'art sculptural et pictural en consacrant sa partie centrale à une exposition de masques africains.

⁵⁸¹ Rainer Malkowski dont la proximité avec Walter Helmut Fritz n'est plus à prouver, semble davantage regretter cette différence. Dans son poème *Noch einmal*, il présente le poète comme celui qui se nourrit des fruits de ses lectures et ne se confronte pas toujours à l'expérience authentique : « Falls jemals in meiner Nähe/eine Nachtigall sang,/habe ich es nicht bemerkt.//Die Wanderung des Sandes/in der Wüste/sah ich nie.//Ich bin Vegetarier,/ernähre mich/von Lesefrüchten.//Nur einmal zog ich einer Toten/das Laken vom Gesicht./Da war ich/auf der Höhe des Lebens. » Rainer Malkowski, *Nur einmal*. Dans: Michael Braun/Hans Thill (Hrsg.), *Das verlorene Alphabet*, Deutschsprachige Lyrik der neunziger Jahre, Wunderhorn, Heidelberg 1998, p. 48 s.. Néanmoins, ce manque d'authenticité s'explique surtout par l'attitude peu perméable de ce moi lyrique (cf. notamment, v. 3 et 6). Il convient alors d'interpréter ces propos comme une expression des doutes qui assaillent le poète même si sa recherche poétique a déjà apporté une réponse possible.

mouvement d'admiration premier.⁵⁸² Citons en guise d'exemple le poème *So ausdauernd* qui, datant des années 80, saisit dès la période médiane de l'œuvre de Fritz, la relation intense entre la vie et la pratique artistique.

So ausdauernd

Im Haus des Lebens
schreibt er, zeichnet und malt,
Arme, Mund, Brettspiel.

Immer geschieht alles in dem,
was er schreibt, zeichnet und malt,
Frau, Sonne, Nacht.

Manchmal löst er seinen Blick von dem,
was er schreibt, zeichnet und malt,
Boot, Wasser, Fisch.

So ausdauernd, so oft
schreibt, zeichnet und malt er,
daß er als Hieroglyphe in seine Bilder

hineinwächst.

(GG II, 10)

L'artiste et sa création ne font qu'un, l'unité est parfaite (cf. v. 12 et 13). L'image végétative du verbe « hineinwachsen » (v. 13) traduit avec exactitude l'idée de tendre de tout son être vers ce but précis. Ce n'est, du reste, pas un hasard si nous trouvons chez Ludwig Steinherr un poème qui évoque un processus parallèle :

David H.

Sieben Tage
gemalt an diesem
Bild eines Augenblicks

Sieben Tage

⁵⁸² Au regard des observations d'Yves Bonnefoy, nous pouvons même dire que c'est, en fin de compte, à travers la méditation de la peinture que l'immédiateté poétique se renforce. Cf. Yves Bonnefoy, *Leurre et vérité des images*, op. cit., p. 59 : « Et les grands peintres font apparaître cet immédiat, cette plénitude sensible, ils en sont comme les prophètes. » Avec Marc Fumaroli, dont les propos s'appliquent d'abord à l'œuvre de Bonnefoy, mais circonscrivent également avec justesse la quête de Walter Helmut Fritz, soulignons alors le lien qui s'établit entre l'expérience sensible, la peinture et la poésie : « L'ascèse critique du poète moderne, toujours en péril de désert, est en droit de chercher aussi cette irrigation mystique, non seulement dans les miroirs immédiats du sensible, mais dans les toiles des maîtres anciens. » Marc Fumaroli, *Ut pictura poesis*. Dans : Yves Bonnefoy, *Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*, Flammarion, Paris 1993, p. 10.

zusammengefaßt
in dem hellen
Aufspritzen des
Wassers

in das sich einer
kopfüber
gestürzt hat

der nun auf dem Bild
nicht mehr
zu sehen ist

für Rainer Malkowski.⁵⁸³

De plus, Steinherr dédie ce poème à Rainer Malkowski, ce qui confirme notre thèse d'une filiation dédoublée entre ces poètes et une certaine attitude picturale et perceptive.⁵⁸⁴ Le lien étroit qui s'établit entre Walter Helmut Fritz et ces artistes se reflète, par conséquent, dans la continuité entre l'art et la vie. C'est en cela que réside la force rénovatrice de la peinture comme du lyrisme, ce que le poète formule en ces termes :

„Der Rang von Literatur erweist sich daran, ob man mit ihr leben, ob man mit ihr nachdenken und sich wundern, ob man mit ihr Starres in Bewegung bringen kann.“ Diesen Satz, der zugleich ein poetologisches Programm ist, hat der Lyriker Walter Helmut Fritz schon 1961 geschrieben – er könnte aber ebensogut auch von heute stammen.⁵⁸⁵

⁵⁸³ Ludwig Steinherr, *Unsre Gespräche bis in den Morgen*, Gedichte, Heiderhoff Verlag, Eisingen 1991, p. 55.

⁵⁸⁴ Par ailleurs, Rainer Malkowski souligne, à son tour, l'attitude spécifique de l'artiste face au monde : à l'égal de Walter Helmut Fritz, il constate que le peintre, toujours à l'affût de l'expérience ou de l'événement distinctifs, doit se confronter à l'effervescence de la vie pour saisir le particulier. Cf. le poème *Mein Freund, der Maler* (Rainer Malkowski, *Gedichte*, op. cit., p. 47 s.) : « Kein Mann des ruhig/fließenden Gesprächs./Besser, es lärmt/um den rechteckigen Tisch,/und die Gäste/schlagen den Schnaps nicht aus./Noch besser natürlich,/es passiert etwas ganz und gar/Ungewöhnliches./[...]// Tiere haben es gut bei ihm./Bussarde, Dohlen,/Polarhunde und Leguane –/ihre fremden Bedürfnisse/sind eine erschwingliche Versicherung/gegen das Gleichmaß/der Tage./Unruhe ist wichtig./Und was müssen wir uns alles/vor Augen führen,/um das Wenige, was uns zukommt/aus dem unerschöpflichen/Vorrat an Formen,/sagen wir einen Kreis,/einen Kegel,/richtig/zu sehen. »

⁵⁸⁵ Jürgen P. Wallmann, *Lyrischer Gang über Treibsand*. Walter Helmut Fritz wird 60. Dans: *Die Welt*, n° 196, 24/08/1989, p. 18. Dans certains portraits de peintres, Walter Helmut Fritz insiste même particulièrement sur la réussite de ce projet, notamment dans *Gauguin* (GG I, 140, v. 7-11) : « In der Erinnerung hatte er,/während er malte,/den Wachtraum Freude gefunden,/in dem seine Enttäuschungen/für Augenblicke zerfielen. » Rappelons également qu'il s'agit, de fait, d'une quête infatigable qui mobilise à tout instant l'énergie. A ce titre, nous renvoyons aussi à cet extrait du poème en prose *Laternen* : « Gehört hatte ich von seiner Pffiffigkeit. Plötzlich stehen wir einander in Amsterdam gegenüber, reichen uns die Hand. [...] Heute wird man Jan van der Heyden nicht vor seiner Staffelei finden. Er wird der Stadtverwaltung schreiben, man müsse – weil bei Dunkelheit zu viele Menschen

Nous comprenons mieux alors pourquoi les relations de filiations qui se révèlent à travers les différentes formes de présence de l'autre, à travers ces portraits de peintre et d'écrivains rejoignent l'idée d'une attitude universelle, fondatrice de l'activité créatrice. Au moment où l'écriture poétique recrée l'expérience sensible originelle, une translation s'opère. Malgré la médiatisation, la manifestation de l'autre n'est plus seulement une source d'inspiration ; la création transfigure alors l'original et nous arrivons, en fin de compte, à une intensification par un moyen différent.

Ainsi, le constat de Richard Siwek à propos du poème-portrait est confirmé et même élargi : non seulement le portrait mais l'ensemble des types de filiations visent un niveau mythique et au-delà, une dimension universelle. C'est le motif d'une « poésie ininterrompue »⁵⁸⁶ qui ponctue, par conséquent, tout acte de création.

ins Wasser fallen, gar ertrinken – Straßenlaternen aufstellen, überall Laternen. » (OF, 80, l. 1-3 et l. 8-12).

⁵⁸⁶ Nous empruntons ce terme à Karl Krolow, l'une des autres figures mythiques de filiations dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Cf. Vera B. Profit, *Menschlich*, Gespräche mit Karl Krolow, Peter Lang, Frankfurt/Main, Berlin, Bern, 1996, p. 14 : « Das neue Gedicht verdrängt sozusagen das alte, obwohl es unter Umständen eine Fortsetzung sein könnte, obwohl ich mir zugleich vielleicht nicht eingestehe, daß das so ist mit dem Zusammenhang, mit der Poesie, die ich nenne die *poésie ininterrompue*, der ununterbrechbaren, und ununterbrochenen, wie Sie wollen. »

II.4 Le poète-traducteur

II.4.1 Dans l'atelier du traducteur

L'activité traductrice de Walter Helmut Fritz occupe surtout la décennie entre 1960 et 1970, ce qui montre d'ores et déjà que ces travaux s'associent à une phase déterminée dans l'évolution du lyrisme de Fritz. Elle est d'ailleurs parallèle aux premières écritures en prose⁵⁸⁷, ce qui laisse supposer une période de recherches poétiques plus intense.

Sous l'impulsion de l'éditeur Bläschke, Fritz traduit un choix de poèmes de cinq auteurs français.⁵⁸⁸ Après avoir débuté en tant que traducteur en 1962 avec un volume de poèmes traduits de Jean Follain, il poursuit, dans l'ordre chronologique, avec les traductions de poèmes de René Ménard (1963 et 1964), Alain Bosquet (1965), Philippe Jaccottet (1965) et Claude Vigée (1968).

Il faut souligner que ces poètes appartiennent tous approximativement à la même génération.⁵⁸⁹ Par conséquent, l'activité traductrice s'inscrit sur un axe synchronique et non diachronique, ce n'est pas une confrontation avec la tradition, mais le signe d'une quête commune⁵⁹⁰.

Il nous semble évident que les raisons qui impulsent les traductions diffèrent d'auteur en auteur et qu'en conséquence, Fritz ne les traduit ni au même degré ni dans le même but. Mais tous participent à sa quête poétique personnelle. Il y a donc nécessairement confrontation, interdépendance. De ces multiples axes découle ce qu'Antoine Berman nomme le « projet de traduction », sa visée articulée⁵⁹¹. Le traducteur adopte, consciemment ou non, une position traductive qui détermine la manière dont il va accomplir la translation littéraire. C'est ainsi que se définit l'optique

⁵⁸⁷ Rappelons que les recueils *Umwege* et *Zwischenbemerkungen* paraissent en 1964, le premier roman, *Abweichung*, sera publié en 1965.

⁵⁸⁸ L'éditeur Bläschke lui suggéra en effet au début des années 60 de faire connaître quelques poètes français par un petit choix de traductions. Fritz se prêta à l'entreprise. Mais l'activité de traducteur resta tout de même en marge de son travail de poète. Néanmoins, elle reflète l'intérêt porté aux auteurs étrangers, notamment aux poètes français contemporains. Pour certains, l'échange s'intensifiera pour aboutir à des correspondances entre les deux œuvres.

⁵⁸⁹ Ils sont tous nés entre 1903 et 1925 : Follain (1903-1971), Ménard (1908-1980), Bosquet (1919-1998), Jaccottet (1925, vit encore), Vigée (1921, vit encore).

⁵⁹⁰ A ce titre, la traduction d'un poème d'Apollinaire par Fritz en 1999 constitue une exception, mais elle fait surtout suite à la demande d'un éditeur.

⁵⁹¹ Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995, p. 76.

de sa traduction. Selon le texte à traduire il choisit, et c'est la deuxième étape du projet, un « mode de traduction »⁵⁹². Ce faisant il identifie les éléments intangibles et tangibles (la pré-analyse) ainsi que les passages signifiants (l'interprétation) qui définiront les libertés de sa traduction et les contraintes qu'elle lui impose, et qui justifieront les écarts et les modifications de cette même traduction. La position spécifique du poète-traducteur induit alors presque nécessairement des correspondances entre l'œuvre traduite et la création personnelle.⁵⁹³

Force est de constater que Walter Helmut Fritz lui-même insiste sur l'apport important de l'activité traductrice pour une œuvre en l'analysant dans l'étude consacrée à la poésie de Karl Krolow :

Ein weiter Weg von Krolows frühen, zum Teil an Loerke und Lehmann geschulten naturmagischen, gereimten, in erster Linie auf die Metapher setzenden Gedichten, über Arbeiten, die eher in der Nähe französischer und spanischer Lyrik gesehen sein wollen, bis zu den späten, oft wie mit halber Stimme gesprochenen Strophen. Ein Hinweis auf Krolows Gedichtübertragungen ist in diesem Zusammenhang deshalb notwendig, weil die Autoren, die er übersetzte, zum Teil für seine eigene Arbeit wichtig wurden.⁵⁹⁴

Toutefois, Walter Helmut Fritz constate seulement l'influence des auteurs traduits sans l'expliquer véritablement. Même dans ses propres essais poétologiques, Fritz ne précise pas plus avant sa vision de la traduction poétique. Par conséquent, ses choix de traducteur ne peuvent se déduire qu'indirectement à partir du travail de traduction accompli. Néanmoins, ses réflexions sur la matière poétique en général nous donnent quelques clés.

Sie [die Poesie] macht uns bewußt, wie gut es ist, in unserem Alltag mit allem so umzugehen, als hätten wir noch kaum Übung, und das heißt zugleich, unsere Wahrnehmung zu verlangsamen. Sie ist Atem, Handlung, Leidenschaft, Erneuerung.
Poesie hilft uns, der Tyrannei der Phrase zu widerstehen; der Routine, die es auch im geistigen Leben gibt; unserer Medien-Ödnis; der

⁵⁹² *Ibid.*.

⁵⁹³ Cf. aussi l'idée de Friedrich Hölderlin de l'épreuve de l'étranger et de l'apprentissage du propre, d'ailleurs reprise par Antoine Berman (*La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Editions du Seuil, Paris 1999, p. 86).

⁵⁹⁴ Walter Helmut Fritz, *Karl Krolow*. Dans : *Deutsche Literatur seit 1945*, Kröner Verlag, Stuttgart 1970, p. 74.

Besinnungslosigkeit, mit der Schlagworte und Moden einander folgen;
der Maskerade des Öffentlichen Lebens; der Erstarrung in
Schematismen.⁵⁹⁵

Cet extrait permet de soulever deux points essentiels qui traduisent l'attitude spécifique de Fritz face au langage poétique et à ses fonctions. D'une part, la poésie se distingue des autres manières de communiquer par sa capacité à saisir le monde avec précision, à renouveler la vision des objets du quotidien pour redécouvrir l'essence des choses.⁵⁹⁶ De fait, le poète souligne la puissance salvatrice du langage poétique. D'autre part, Fritz insiste notamment sur le pouvoir de résistance de la poésie : résister à la tyrannie de la phrase, c'est-à-dire aussi des modes et des discours. Par conséquent, notre poète aspire à se dégager des clôtures, des normes et des codes. L'une des possibilités majeures pour nourrir cette recherche est, en effet, l'étude et la traduction éventuelle d'œuvres issues d'un autre contexte.⁵⁹⁷

II.4.1.1 Ancrages théoriques de la traduction poétique

Afin de nourrir notre réflexion et d'établir quelques critères d'évaluation, nous suggérons de comprendre la traduction poétique comme l'un des axes d'études de la traductologie, dans l'acception du terme selon Antoine Berman :

J'appelle l'articulation consciente de l'expérience de la traduction, distincte de tout savoir objectivant et extérieur à celle-ci (tel qu'en élaborent la linguistique, la littérature comparée, la poétique), la traductologie.⁵⁹⁸

La traductologie est une science assez jeune mais au passé mouvementé puisque le terme a été souvent monopolisé par d'autres. Dans les années 50, on effectue, entre autres, le rapprochement avec les sciences du langage ce qui permet une démarche plus analytique et montre que les autres approches s'avèrent à la fois nécessaires et inhérentes à cette discipline à l'intersection de plusieurs domaines.

⁵⁹⁵ Walter Helmut Fritz, *Gespräch über Gedichte*. Dans : *Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jahrgang 1984, n° 2, Steiner Verlag, Wiesbaden 1984, p. 3.

⁵⁹⁶ Cf. aussi *ibid.*, p. 4.

⁵⁹⁷ Ce n'est, du reste, pas un hasard si Fritz dit dans ce même essai retrouver l'idée de la spécificité du langage spécifique et la tentative de définir cette différence chez les poètes français Francis Ponge et Henri Michaux. D'ores et déjà, nous pouvons nommer une filiation française.

⁵⁹⁸ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 16 s..

La difficulté se fait sentir encore plus ardemment en traduction littéraire ; par ses dimensions multiples et imbriquées qui renvoient tantôt à la littérature, à l'histoire ou à la culture, l'œuvre littéraire comporte toujours une part de mystère, d'intouchable et, par conséquent, d'inanalysable, au risque de trahir l'activité littéraire en soi.

Deux questions découlent de cette approche traductologique. D'une part, il convient de s'interroger sur les fondements de la traduction : sont-ils d'ordre esthétique, poétique, culturel ou historique ? D'autre part, peut-on aspirer à une traduction idéale, si toutefois cela existe ?

A en croire le linguiste Roman Jakobson, la traduction de poésie ne peut être qu'une *transposition créatrice*, et ce pour la raison suivante :

parce qu'elle doit amener vers nous l'étranger en le préservant comme tel, c'est-à-dire en créant dans le « polysystème » (ou complexe socio-rhétorique) d'arrivée les conditions de son accueil. « Transposition » semble vouloir dire ici le passage d'une langue à une autre, le rapprochement, par la traduction, d'une parole intérieure transcendant toute langue.⁵⁹⁹

Ceci nous renvoie d'une part à l'idée du traducteur comme passeur que nous définissons au sens élargi de « Über-setzer » et ainsi à l'encontre de Henri Meschonnic qui critique vivement cette image parce qu'elle s'attacherait trop à l'action de passer et ne se préoccuperait pas assez de l'état dans lequel arrive ce que l'on a transporté de l'autre côté.⁶⁰⁰ D'autre part, cela pose la question de la *trahison* du texte d'origine par sa traduction.

Historiquement, la traduction littéraire évolue par vagues successives entre deux grandes formes : la *laide fidèle* et la *belle infidèle*. Rappelons que pour les Classiques, les traductions étaient surtout « une école d'éloquence » et se devaient, en ce sens, d'être belles dans le but de séduire.⁶⁰¹ Le concept de Jakobson d'une transposition créatrice nous semble chercher une solution intermédiaire.

De même, nous observons une argumentation similaire chez Friedhelm Kemp qui appelle *Übertragung* une traduction *interlinéaire* de l'original. Selon le degré de liberté,

⁵⁹⁹ Christine Lombez, *Transactions secrètes*. Philippe Jaccottet poète et traducteur de Rilke et Hölderlin. Artois Presses Universitaires, Arras 2003, p. 44. Cf. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1986, p. 86 : « La poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice. »

⁶⁰⁰ La critique se lie également à l'idée que Charon, le passeur par excellence, passe des morts qui n'ont, par définition, plus de mémoire. Le processus de traduction perdrait ou altérerait alors la mémoire du texte à traduire.

⁶⁰¹ Cf. Antoine Berman, *Tradition – translation – traduction*. Dans : *Po&sie*, n° 47 (1988), p. 96.

nous devons distinguer d'ailleurs entre la traduction mot à mot, la traduction littérale et cette version interlinéaire. Ainsi, rappelle-t-elle ce que Berman nomme « la traduction de la *lettre* » : celle-ci s'oppose à la littéralité tout en récusant aussi une équivalence qui ne laisse plus transparaître l'origine étrangère du texte. Le travail sur la lettre est « attention portée au jeu des signifiants ». ⁶⁰² L'*Übertragung* n'apparaît jamais sans le texte d'origine et peut alors être considérée comme une *laide fidèle*, car elle ne respecte pas forcément tous les aspects formels de l'original et fait transparaître l'origine étrangère. L'objectif est de lutter contre les dérives inhérentes de la belle infidèle (*Nachdichtung*) où c'est la forme qui prime ; en revanche, on y néglige plutôt les correspondances internes qui font souvent la force et la beauté de l'original. ⁶⁰³

Nous comprenons mieux alors les avantages de l'*Übertragung* soulignés par Kemp :

Sie will nicht an der Stelle des Originals ein vollkommenes deutsches Gedicht bieten, sondern in deutscher Sprache *eine möglichst vollkommene Übersetzung*, deren Hauptverdienst darin bestünde, auf das Original hin durchsichtig zu sein und dessen Vollkommenheit uns im Abglanz ahnen zu lassen. Fremde Eigenheit würde hier nicht aufgehoben, käme vielmehr als sie selber gebrochen und im Abstand zur Erscheinung. ⁶⁰⁴

⁶⁰² Antoine Berman, *La traduction et la lettre ...*, op. cit., p. 13.

⁶⁰³ Cf. Friedhelm Kemp, *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*, Verlag Günther Neska, Pfullingen 1964, p. 16 s.. Nous pouvons alors opposer la *laide fidèle* aux *belles infidèles* comme le fait Philippe Jaccottet dans un discours de remerciement intitulé *Für die Unsichtbarkeit des Übersetzers* (Dans: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, Jahrbuch 1966*, Lambert Schneider, Heidelberg et Darmstadt 1967, p. 87 s.) en citant la terminologie de Friedhelm Kemp. De même, Philippe Jaccottet s'y prononce en faveur d'une traduction qui rend compte de la plasticité et du ton de l'original sans le défigurer en faisant, au besoin, des choix pour préserver la diction naturelle en dépit de la précision : « Liegt nicht, wie ich immer noch glaube, die befriedigendste, die treueste Lösung – von den großen Ausnahmen schicksalhafter Begegnungen abgesehen – in der Mitte? Genauer: auf seiten einer bescheideneren, immer elastischeren Übertragung, die nichts vergewaltigt oder überanstrengt. » *Ibid.*, p. 89.

⁶⁰⁴ Friedhelm Kemp, *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*, op. cit., p. 16 s.. Cette approche justifie également la nécessité de certaines modifications car le même moyen est absent dans la langue cible. Par ailleurs, le traducteur peut, par une approche reproduisant à un autre endroit et/ou par un élément stylistique différent, produire un effet d'ensemble similaire. Cf. Reinhold Grimm, *Aus der Übersetzerwerkstatt*, Funde und Erfahrungen eines Dilettanten. Dans: *Neue Rundschau* 105, 1994, H. 2, p. 101 : « Unverkennbar dürfte natürlich sein, daß sich der Übersetzer beim Nachgestalten von lyrischen Rhythmen und Klangphänomenen manchmal gezwungen sieht, in andere Takt- und tonarten auszuweichen. » Par conséquent, il faut récuser l'idée du traducteur qui, de toute façon, trahit le texte à traduire : « [...] das sprichwörtliche Verdikt gegen jedwedes Übersetzen, widerlegt sich übersetzender Weise auf glänzendste selbst – zumindest in einer Sprache. » *Ibid.*, p. 105. Rappelons que cette théorie se nourrit également de la parenté des mots « traducteur » et « traître » dans bon nombre de langues, notamment en italien : traduttore, traditore ou en anglais : translator, traitor. En son sein même, la langue allemande confirme l'imperfection de l'approche en traduisant les deux mots italiens « traduttore » et « traditore » par « Übersetzer » et « Verräter ».

Cette *laide fidèle* remplit alors deux fonctions : elle permet au lecteur qui ne maîtrise pas la langue de départ d'accéder à ce texte, ce qu'Yves Bonnefoy appelle la traduction « altruiste ». ⁶⁰⁵ Puis, et en particulier pour le poète-traducteur, elle retrace la rencontre personnelle, subjective d'un auteur avec le texte à traduire. En traduisant, il accomplit déjà un « acte de poésie » : il va prendre ce texte « dans l'espace de [sa] parole, commencer d'écrire avec lui » ⁶⁰⁶; or, cette rencontre contient en germe l'idée des correspondances créatrices entre les œuvres des deux auteurs.

Par conséquent, le traducteur doit posséder un certain nombre de qualités pour produire une traduction de valeur. Ainsi, Yves Bonnefoy insiste sur l'attention particulière portée à la musique interne du texte à traduire et exige que le traducteur

sache écouter ainsi, répondre ainsi, réagir ainsi : et une musique encore, la sienne désormais, va naître en lui, cette fois au sein de sa propre langue, va s'emparer des mots de sa traduction en projet ; et un chemin va s'ouvrir, vers l'expérience de la Présence, vers le savoir de la vie, que cette musique des mots était seule à rendre possible. ⁶⁰⁷

Ceci fait également naître l'idée d'un effet de multiples miroirs participant au *traduire* du texte. De ce fait, le texte d'origine et sa traduction s'inscrivent dans une continuité qui se poursuivra au fil des différentes lectures dans le sens de l'épaisseur textuelle de l'original. ⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Yves Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2000, p. 8.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 15 et 9.

⁶⁰⁷ Yves Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, *op. cit.*, p. 36. De cela naît également le « projet de traduction » (cf. Antoine Berman, *Pour une critique...*, *op. cit.*, p. 76). Le poète et le traducteur font en effet partie de « la même communauté » pour suivre encore l'argumentation de Bonnefoy (Yves Bonnefoy, *op. cit.* p. 38). D'ailleurs, nombreux sont ceux qui pensent que les poètes sont eux-mêmes les meilleurs traducteurs de poésie, et sur ce point, les avis des poètes, critiques et traducteurs se rejoignent. Cf., par exemple, Klaus Bartenschlager, *Ein kundigster Übersetzer*, Laudatio auf Hans-Horst Henschen. Dans : *Jahrbuch 1997 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, Darmstadt, Wallstein 1998, p. 85 : « Ein Übersetzer muß also in ganz emphatischen Sinne lesen, d.h. verstehen und schreiben können. Hans-Horst Henschen ist Übersetzer. Aber er ist nicht *nur* Übersetzer und wohl gerade deshalb ein so guter Übersetzer. » De même Octavio Paz constate, certes avec plus de résignation, voire d'amertume : « Theoretisch sollten nur Dichter Poesie übersetzen; aber Dichter sind selten gute Übersetzer, und zwar deswegen, weil sie ein fremdes Gedicht fast immer als Ausgangspunkt für ein eigenes betrachten. Der gute Übersetzer bewegt sich in umgekehrter Richtung: sein Ziel ist ein Gedicht, das zwar mit dem Original nicht identisch, aber ihm doch analog ist. Er entfernt sich von dem Gedicht nur, um ihm desto enger zu folgen. » Octavio Paz, *Übersetzung : Wortkunst und Wörtlichkeit*. Dans : *Essays 2*. Aus dem Spanischen von Carl Heupel und Rudolf Wittkopf, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1980, p. 89. Nous citons tous les essais de Paz d'après cette traduction allemande car il s'agit de l'édition que Walter Helmut Fritz a consultée. Pour la version originale, cf. Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*. Dans : Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets Editor, Barcelona 1971, p. 14.

⁶⁰⁸ Ainsi, Bonnefoy, définit-il l'activité du traducteur : « Une tâche bien claire : que le traducteur lise, librement, qu'il suive librement, hardiment, sa voie dans le texte. Et ce lui sera donc produire un texte lui-

Cet engrenage est en effet plus complexe pour le poète-traducteur car ses deux rôles y sont intimement liés. Plus encore que le traducteur, le poète-traducteur s'inscrit dans un processus que nous pouvons appeler, avec Fortunato Israël, une « appropriation ».⁶⁰⁹ Par conséquent, le poète reste d'abord un lecteur de cette poésie à traduire, son plaisir de lecteur doit rester intact ce qui comporte évidemment le risque de manquer de distance par rapport au texte. Tout l'enjeu de la traduction littéraire se trouve ici.

II.4.1.2 Le désir de traduire chez Walter Helmut Fritz

Dès lors, il n'est pas étonnant de voir que la rencontre avec le texte à traduire est souvent anecdotique : Fritz avoue avoir lu les poèmes de Jean Follain lors d'un séjour balnéaire, sur une plage du golfe du Roussillon, près de Perpignan. Ce lyrisme l'avait avant tout séduit par sa spontanéité, la fascination était immédiate. C'est la suggestion de l'éditeur Bläschke qui amène Fritz à s'engager dans une traduction. Celle-ci approfondira la connaissance de l'œuvre de Follain tout en préservant l'attrance et le plaisir ressentis à la première lecture.

De même, Fritz a dit encore récemment de Philippe Jaccottet et de ses poèmes :

Ja, ist wunderbar.⁶¹⁰

même, un texte qui, rapporté à l'original, pourra certes paraître lacunaire ou s'en écarter dangereusement : puisqu'il aura absolutisé un aspect de l'œuvre, celui qu'a privilégié sa lecture, alors que cet écrit tient assurément en réserve une multitude de dimensions. Mais aussi cette traduction sans illusion ni sanction, cette approche délibérément personnelle, ne peut que se savoir un simple moment au sein d'une suite d'autres interprétations du même poème : et ce savoir, ce consentement d'emblée accordé par un traducteur au travail des autres dans les années à venir, instituera ainsi une activité, le *traduire* – le traduire comme on dit déjà le parler, l'écrire – , avec des conséquences diverses et de considérable portée. » Yves Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, *op. cit.*, p. 24. Ceci explique également l'exigence que la traduction ne devrait jamais apparaître sans le texte d'origine.

⁶⁰⁹ Cf. Fortunato Israël, *Traduction littéraire : l'appropriation du texte*. Dans : Marianne Lederer, Fortunato Israël (éd.), *La liberté en traduction*. Actes du colloque international tenu à l'E.S.I.T. les 7, 8 et 9 juin 1990, p. 18 : « [...] 's'approprier' qui signifie non seulement 'faire sien' mais aussi 'usurper le bien d'autrui', soit du verbe 'approprier' qui, lui, veut dire 'rendre propre à un usage, à une destination, accorder, adopter, conformer' ». D'où l'enjeu, pour le traducteur de poésie, donc d'une œuvre littéraire, de « suggérer [la même chose que l'original] par des moyens efficaces propres à la langue cible » (*ibid.*, p. 23) tout en produisant une œuvre lisible dans le contexte étranger et en tenant compte de la subjectivité inhérente à toute traduction puisqu'il s'agit d'un travail individuel (cf. *ibid.*, p. 26). Remarquons d'ailleurs que, selon l'évolution de ses écrits théoriques, Berman critique cette notion de l'appropriation du texte à cause du risque de dérive. Dans un certain sens, on pourrait, en effet, y voir la légitimation d'une trop grande liberté par rapport au texte d'origine.

⁶¹⁰ Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 22/07/2002. De même, Friedhelm Kemp insiste-t-il dans son étude *Kunst und Vergnügen des Übersetzens* sur le cadre anecdotique de ses premières tentatives de traductions : « Wenn ich mich frage, was mich zum Übersetzen veranlaßt und bis heute dabei festgehalten hat, so wüßte ich keinen anderen Grund anzugeben als den, daß mir dieses Handwerk von Anfang an ein eigenes Vergnügen bereitet hat. [...] »

La concision de cette réponse reflète l'attrait indéniable pour ce poète. La poésie à traduire lui correspond, fait écho avec ses expériences. Comme l'exprime, à juste titre le mot « attirance », la rencontre relève d'abord de l'ordre de l'émotionnel dont une partie reste insaisissable. La traduction en sera marquée. Autrement dit, les répercussions de cette rencontre se voient à un triple niveau : le poète-traducteur est à la fois l'acteur et le témoin d'un échange. Il entretient avec l'auteur et la poésie à traduire la relation d'intimité d'un lecteur premier et solitaire. Il se fait vecteur d'une expérience poétique et d'un univers langagier différents afin qu'un nouveau lecteur puisse les côtoyer.

Intuitivement, le traducteur pressent ce que Blanchot appelle la « pure langue » – l'universel qui est perceptible dans le particulier et notamment dans la traduction, c'est sa « nature infiniment énigmatique (rätselhaft) ».⁶¹¹

Il est temps, d'ailleurs, de remarquer que le poète-traducteur ne choisit pas à proprement parler le texte à traduire, mais ce dernier vient à lui. Plusieurs poètes et traducteurs confirment ce constat :

Ainsi Karl Krolow écrit-il dans son essai *Der Lyriker als Übersetzer* :

Nun muß ja eine solche Sympathie gewiß stets vorhanden sein. Man kann sich die zu übersetzenden Texte nicht aussuchen. Sie sind einem in gewisser Hinsicht von vornherein zgedacht.⁶¹²

De même, Philippe Jaccottet parle-t-il d'une attirance secrète du texte à traduire⁶¹³. Ou Yves Bonnefoy suggère : « Traduisez votre proche », en nuancant immédiatement : « Mais qui peut l'être suffisamment ? »⁶¹⁴.

Ein Offizier der französischen Besatzungstruppen des Rheinlandes hatte nach dem Ersten Weltkrieg eine kleine Auswahl der *Fleurs du Mal* zurückgelassen, und eben diese Miniaturausgabe fiel uns eines Nachmittags beim Aufräumen des elterlichen Bücherschranks in die Hände. Ich mag damals wohl etwa fünfzehn oder sechzehn Jahre alt gewesen sein [...].

Die Eingangsstrophe des Gedichtes *Recueillement*, das damals, gewiß kaum halb verstanden, doch darum nur um so verlockender, zum ersten Mal in mein Ohr drang. Am gleichen Abend noch wurden, mit Hilfe des kleinen „Langenscheidt“, die unbekanntenen Vokabeln zusammengeklaut und eine Übersetzung des Gedichtes versucht. [...]

Das kleine Vorkommnis dieses Findens, Lesens und Übersetzens hat für mich immer etwas Providentielles behalten. » Friedhelm Kemp, *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*, op. cit., p. 39 s..

⁶¹¹ Maurice Blanchot, cité d'après A. Berman, *Critique, commentaire et traduction*. Dans : *Po&sie*, n° 37 (juin 1986), p. 96.

⁶¹² Karl Krolow, *Der Lyriker als Übersetzer der zeitgenössischen Lyrik*. Dans: Karl Krolow, *Schattengefächte*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1964, p. 73. Le traducteur Reinhold Grimm confirme également cette attirance fondamentale: « [...] ja, ich greife einzig und allein (zumindest in der Regel) dasjenige auf, was mich aus irgendeinem Grund besonders anspricht, mich bewegt und erregt, fasziniert und einfach nicht mehr losläßt. » Reinhold Grimm, *Aus der Übersetzerwerkstatt*, Funde und Erfahrungen eines Dilettanten. Dans: *Neue Rundschau* 105, 1994, H. 2, p. 96.

⁶¹³ Cf. Philippe Jaccottet, *Für die Unsichtbarkeit des Übersetzers* (Dankrede). Dans: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt*, Jahrbuch 1966, Lambert Schneider, Heidelberg et Darmstadt 1967,

Cela explique aussi pourquoi la traduction tend, malgré sa secondarité⁶¹⁵ à dépasser son statut de double pour aspirer au statut d'une œuvre de plein droit.⁶¹⁶ Mais en même temps, la traduction a, en tant que métatexte, commentaire, reformulation, une visée communicative.⁶¹⁷

Force est de constater que le lyrisme et la traduction partagent ce dessein. Dans une réflexion plus globale sur la poésie, Walter Helmut Fritz souligne également cette puissance communicative. En faisant, de plus, référence au poète Paul Eluard, le réseau d'échange se multiplie encore ; de plus, le poète Fritz lie la visée communicative et l'accès à la connaissance de telle sorte que l'on pressente d'autant plus l'ampleur du phénomène :

Dabei wird man spüren, daß die Wirklichkeit sich in sich zurückzieht, sobald man sich ihr nähert, sobald man ihrer habhaft werden will. Man entdeckt, daß es keine Antwort gibt als die, die man lebt. Insofern hat es Literatur mit der „praktischen Wahrheit“ zu tun, von der der französische Dichter PAUL ELUARD gesprochen hat. Und insofern ist Literatur ein Erkenntnisvorgang. Ein Erkenntnisvorgang, der in der Artikulation einer menschlichen Stimme wahrnehmbar wird [...]. Auf die innere Richtigkeit der Stimme kommt es an, auf den Gruß, den Wink, der unter suchenden Einzelnen Verständigung und Solidarität ermöglicht.⁶¹⁸

p. 86 : « Dennoch: ich war außerstande, irgendein Werk zu übersetzen, aus dem nicht jener geheimnisvolle Sinn mich angesprochen hätte. »

⁶¹⁴ Yves Bonnefoy, *La traduction de la poésie* (1976). Dans : Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Mercure de France, Paris, 1990, p. 156. Là doit être souligné le paradoxe que les correspondances qui résultent de l'activité traductrice s'observent jusque dans les termes qui servent à décrire cet autre, devenu, en partie, un *alter ego* de sa propre création. Lors de nos entretiens (notamment le 22 juillet 2002), Walter Helmut Fritz confirme cet enchevêtrement mutuel.

⁶¹⁵ Nous parlons de la secondarité de la traduction car elle n'est pas l'original ; elle transpose un texte dans une autre langue et n'a pas lieu d'être sans l'original.

⁶¹⁶ Cf. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995, p. 42.

⁶¹⁷ Cf. A. Berman, *Critique, commentaire et traduction. op. cit.*, p. 88. Nous pouvons citer ici Jean-Yves Masson, *Territoire de Babel*, Aphorismes. Dans : *Corps écrits*, n° 36 (Babel ou la diversité des langues), PUF, Paris, déc. 1990, p. 158 : « [...] dialoguer avec l'autre œuvre, lui faire face, tenir tête, tout d'abord une offrande faite au texte original. »

⁶¹⁸ Walter Helmut Fritz, *Antrittsrede*, Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, 1965, p. 79 s.. Par ailleurs, les nombreux compte rendus que Fritz écrit au fil des années confirment cette envie d'échange et de communication. Dès la fin des années 50, période de travail critique intense, le terme de la « rencontre » employé pour juger ces travaux rappelle le partage spirituel entre le traducteur et l'œuvre à traduire : « Es gibt kein Rezept für gute Rezensionen. Sie erfordern immer neue „Anstrengung“. Unabdingbar ist die jeweilige „Begegnung“ des Rezensenten mit dem Buch. Es muss ihm etwas auffallen, das ihn zum Anhalten zwingt. » (Walter Helmut Fritz, *Kein Rezept; Gespräch mit dem Leser* („Was ist eine gute Rezension?“). Dans: *Neue deutsche Hefte* 4, H. 33, 1957/58, p. 84 s.). Un peu plus loin, Fritz souligne également l'idée d'un échange : « Eine gute Rezension ist ein „Kunstwerk“. Nicht in dem Sinn, dass der Rezensent, seinen Gegenstand nur als „Anstoss“ benutzend, „dichten“ darf. Wohl aber in dem Sinn, dass es ihm aufgegeben ist, ein Gebilde zu schaffen, das auf das Buch hingebunden und nur von ihm her zu verstehen ist und doch zugleich in sich ruht. Wenn eine Rezension „stimmt“, kann sie ein Gespräch eröffnen. Das Gespräch mit dem Leser. » *Ibid.*, p. 85.

Ainsi, le cercle se referme car, paradoxalement, l'aspiration à l'autonomie de la traduction « ne contredit pas la première visée » d'un passage, d'un transfert d'une langue à l'autre ; « elle la renforce »⁶¹⁹. L'essentiel réside dans l'équilibre entre proximité et distance, entre connu et inconnu, proche et étranger. La prise de conscience, voire le processus de connaissance dépendent de la symétrie de ces deux plans, c'est leur distribution qui définit la force de leur unité.

II.4.2 Afin qu'écrire devienne échange

Au plus tard à partir des années 60, l'œuvre de Walter Helmut Fritz évolue dans un constant échange avec la poésie française contemporaine. Selon notre hypothèse, ce rapprochement dont témoigne l'activité traductrice intense des années 1962 à 1972, laisse son empreinte dans le lyrisme de Fritz jusqu'à nos jours. De plus, la reprise du travail sur Jaccottet et Follain prédit une affinité élective entre Fritz et ces auteurs que l'on peut probablement qualifier de filiation. Enfin, le retour à l'activité traductrice en 1999 montre à quel point l'intérêt de Fritz pour les littératures étrangères, et notamment françaises, perdure dans une sorte de perpétuel continuum.⁶²⁰

Par ailleurs, l'influence par la littérature française ne se limite pas au seul champ de la traduction. Ainsi Fritz apprécie-t-il Yves Bonnefoy pour sa poésie mais aussi pour ses remarques sur l'histoire des arts. De même il dit son admiration pour André du Bouchet qu'il connaît surtout à travers les traductions de Joachim Ullmann.⁶²¹ Un intérêt semblable doit être relevé pour Arthur Rimbaud, René Char ou un certain nombre d'auteurs italiens, hispano- ou anglophones, notamment Eugenio Montale, Cesare Pavese, Giuseppe Ungaretti, Octavio Paz, Jorge Luis Borges et William Carlos

Que cette relation s'applique aussi sur l'activité traductrice, se confirme à travers ces propos de Fritz Paepcke qui désigne le traducteur comme le partenaire lors de la rencontre (« Übersetzer als Partner in Begegnungen », Fritz Paepcke, *Wie verändert Übersetzen ein Gedicht ?* Dans: *Celan-Jahrbuch* 1 (1987), p. 192). De fait, la thèse de la traduction comme échange est confirmée de toutes parts.

⁶¹⁹ Antoine Berman, *Pour une critique ...*, *op. cit.*, p. 42.

⁶²⁰ Yves Bonnefoy, qui en tant que poète et traducteur a écrit à plusieurs reprises sur l'imbrication de la création poétique et de la traduction, confirme ces propos : « Pratiquement, en effet : si la traduction n'est pas une copie, et une technique, mais un questionnement, et une expérience, elle ne peut s'inscrire – s'écrire – que dans la durée d'une vie, dont elle sollicitera tous les aspects, tous les actes. » Yves Bonnefoy, *La traduction de la poésie* (1976). Dans : Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), *op. cit.*, p. 153 s..

⁶²¹ C'est avant tout la retenue de cet auteur qui le fascine, son œuvre permettant un juste équilibre entre l'impression d'immédiateté qu'elle laisse au lecteur, et sa présentation médiante. Informations recueillies lors de notre entretien avec Walter Helmut Fritz à Karlsruhe, le 22 juillet 2002.

Williams que Walter Helmut Fritz mentionne pour avoir exercé une fascination sur lui ; par ailleurs, il leur a consacré des postfaces ou des nécrologies.⁶²²

II.4.2.1 Vers l'universalité du langage poétique

Comme nous l'avons pu mettre à jour dans la partie précédente, Walter Helmut Fritz cherche l'échange avec d'autres auteurs pour affiner et renouveler sa recherche poétique. Si l'on tient en effet que l'expérience traductrice est, de prime abord, toujours une lecture d'une œuvre, nous devons reconsidérer la place importante que Walter Helmut Fritz accorde à l'activité critique : tout au long de sa démarche créative, il ne cesse d'écrire des comptes rendus, de proposer sa lecture personnelle d'un texte.⁶²³ Ainsi pouvons-nous constater que le rayon de ses lectures s'élargit ou se restreint en fonction de ses recherches personnelles et selon la phase de son œuvre.

II.4.2.1.1 Walter Helmut Fritz et la lecture des littératures étrangères

A une certaine époque, la lecture reflète un besoin général : la littérature allemande de l'après-guerre doit s'interroger sur ses paradigmes, elle nécessite un renouveau. Cela explique d'une part, un certain engouement pour la traduction, et d'autre part, les éditions successives, par vagues, des œuvres d'auteurs étrangers.⁶²⁴

⁶²² Cf. *Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud*. Deutsche Nachdichtungen (aus dem Französischen) von Paul Zech. Nachwort Walter Helmut Fritz. Fischer Taschenbuch, Frankfurt/Main 1990. Et Walter Helmut Fritz, *Mit Augen küssen*, Zum Tode von René Char „Beuge dich nur, um zu lieben“. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 43, 22/02/1988, p. 14.

Lors de notre entretien avec Walter Helmut Fritz (23/07/2003), le poète avoue, par exemple, au sujet de Montale, de Pavese et d'Ungaretti d'avoir lu tout ce qui lui a été accessible. Pour Paz, en revanche, il s'agit plutôt de l'influence collective qu'a eue cet auteur pour les poètes du XX^e siècle.

De plus, n'oublions pas non plus que ce sont Karl Krolow et Hans-Jürgen Heise qui se chargent de faire connaître au public allemand les auteurs hispanophones. C'est donc dans une double filiation qu'il faut voir s'insérer l'intérêt que porte Walter Helmut Fritz à ces poètes. Rappelons, à titre d'exemple, le compte rendu de Fritz au sujet d'une des publications de Heise : Walter Helmut Fritz, *Lorca – ein Andalusier wie kein anderer ...*, Hans-Jürgen Heises Essays über Höhepunkte spanischer Literatur und Kunst. Dans: *Nürnberger Nachrichten*, n° 269, nov. 1986, Literaturbeilage. Kunst (zu Hans-Jürgen Heise, *Bilder und Klänge aus al-Andalus*. Höhepunkte spanischer Literatur und Kunst.).

⁶²³ La bibliographie en rend compte. Rappelons, de plus, les propos de Walter Helmut Fritz évaluant la qualité d'un compte rendu en le mettant en relation avec la création poétique proprement dite : « Eine Rezension muss sachlich „richtig“ sein, sie muss eine „Analyse“, „Einordnung“ und „Wertung“ des Buches geben, das „kritische Moment“ darf nicht zu kurz kommen. Dennoch hängt ihr eigentliches Gelingen jeweils an einem Faden. [...] Ihre innerer Ordnung ist schwebender, zerbrechlicher. So schwebend und zerbrechlich wie bei einem Gedicht. Der Vergleich mit dem Gedicht ist gerechtfertigt durch den Hinweis auf die Feinheit der Struktur beider Formen. Es gibt kein Rezept für gute Rezensionen. Sie erfordern immer neue „Anstrengung“. Unabdingbar ist die jeweilige „Begegnung“ des Rezensenten mit dem Buch. » Walter Helmut Fritz, *Kein Rezept; Gespräch mit dem Leser*, op. cit., p. 84.

⁶²⁴ Pour le contexte français, par exemple, cf. Stephanie Grillo, *Frankreich literarisch*, Übersetzungen französischsprachiger Literatur ins Deutsche von 1983-1994, Gunter Narr, Tübingen 1999. L'auteur

Karl Krolow qui introduisit lui-même bon nombre d'auteurs hispanophones dans l'aire linguistique germanique voit dans cet intérêt soudain porté à la littérature étrangère le signe d'une prise de conscience du monde littéraire allemand :

[...] nach Kriegsende sind wir in unserem Lande geradezu in einen Rausch des Übersetzens geraten. [...] Sie [die ausländische Lyrik] gehört zu den notwendig gewordenen Auseinandersetzungen.⁶²⁵

De plus, cette ouverture vers les autres littératures, européennes surtout, explique l'exercice en parallèle des activités de traducteur et de critique, juxtaposées dans le cas de Walter Helmut Fritz, de surcroît, à celle d'auteur.

On ne peut s'empêcher de considérer ces activités comme complémentaires, probablement même comme des compléments nécessaires d'une unique et même démarche.

Force est de constater que les expériences de lecture et les expériences de traduction se recourent à maintes reprises et à de multiples niveaux. Ceci relève d'une évidence en ce qui concerne la littérature française qui est la seule traduite par Fritz et la plus présente dans ses comptes rendus. Ainsi rend-il hommage à René Char⁶²⁶, souligne le grand intérêt de Claude Simon pour le souvenir et la mémoire, sujets qui hantent également l'œuvre de notre poète⁶²⁷, et commente l'œuvre de Francis Ponge en écrivant :

Man brauche sich nur den Dingen zuzuwenden, absehen von Menschen, und schon würde man der Serenität der Welt gewahr, notiert Ponge einmal. Man könne auf diese Weise zu einer Ruhe gelangen, die die Unruhe Pascals widerlege. [...]
Lebenslange Vertiefung des Programmes von „Le parti pris des choses“ (1942), nicht Beschreibungen, sondern Äquivalente des Gegenstandes, Schreiben, um „sich wieder aufzumachen In die Ungeschicklichkeit, in den dichten Wald ungeschickter Ausdrücke“.⁶²⁸

insiste notamment sur le fait que ce marché est spécifique puisqu'il relève à la fois de celui de la poésie et de la littérature étrangère, et qu'il fonctionne, de plus, par vagues. Les attributions des prix littéraires jouent également un rôle important. En dernier lieu, il faut mentionner les pratiques des éditeurs : le pourcentage des publications poétiques reste inférieur à dix pour-cent. (cf. Stephanie Grillo, *ibid*, p. 77 et 177-179).

⁶²⁵ Karl Krolow, Karl Krolow, *Der Lyriker als Übersetzer der zeitgenössischen Lyrik*, op. cit., p. 69s..

⁶²⁶ Walter Helmut Fritz, *Mit Augen küssen*. Zum Tode von René Char, „Beuge dich nur, um zu lieben“. Dans : *Stuttgarter Zeitung*, 22/02/1988.

⁶²⁷ Walter Helmut Fritz, *Verzehrte, versehrte Erinnerung*, Nobelpreis für Literatur an Claude Simon. Dans : *Stuttgarter Zeitung*, 18/10/1989.

⁶²⁸ Walter Helmut Fritz, *Das Werk als Tunnel*, Francis Ponge, „Die literarische Praxis“. Dans : *Der Monat* 17, Heft 199, 1965, p. 77 s..

Deux remarques s'imposent dès lors : Fritz semble davantage attaché au contenu véhiculé par ces œuvres qu'à leur forme propre. Rappelons que Char et Ponge sont certes tous les deux des poètes, le style de leurs écritures respectives cependant ne pourrait pas être plus différent. Simon est romancier ; cependant, c'est dans son œuvre que les thèmes de la mémoire, de la densité de la conscience d'un passé et d'un présent trouvent un écho ; thèmes qui, chez Fritz, se révèlent autant dans le lyrisme que dans les écrits narratifs. Par conséquent, ce sont les thématiques et le traitement de celles-ci qui fascinent notre auteur. De plus, l'ensemble des écrivains mentionnés et considérés s'avère être extrêmement hétérogène, surtout au regard des lectures précitées ou d'un compte rendu comme celui du roman *Kamouraska* de la canadienne Anne Hébert pour ne citer que cet exemple.⁶²⁹

Ce constat marque l'intérêt que Walter Helmut Fritz porte à la littérature francophone ; il s'agit, en effet, d'une prise en considération d'un large éventail de cette création qui nous interpelle d'autant plus que l'auteur met en relation les divers mouvements qu'elle comprend. L'on serait tenté de croire que Fritz se place ainsi au carrefour de ces lectures, et ce en tant que critique, auteur et plus particulièrement en tant que poète. En lisant et en commentant, il se fait, par conséquent, à la fois médiateur de cette littérature étrangère, lecteur critique et nouveau créateur, ces différentes démarches concourant à sa propre création.⁶³⁰

⁶²⁹ Walter Helmut Fritz, *Ehe als Demütigung*, Porträt einer Frau (zu Anne Hébert: *Kamouraska*). Dans: *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, 07/07/1972. En effet, cette hétérogénéité semble être encore plus prononcée dans les comptes rendus de romans. Ainsi trouvons-nous des commentaires publiés à plusieurs reprises comme celui du premier roman d'Albert Camus (Walter Helmut Fritz, *Auf der Suche nach dem Glück*. [zu] Albert Camus, *Der glückliche Tod*. Reinbek 1972. Dans : *Frankfurter Hefte* 28 (1972), p. 290-292. Cf. aussi *Auf der Suche nach dem Glück*. Albert Camus' erster Roman. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8254, 05/11/1972, p. 50 et *Albert Camus' erster Roman*. Dans : *Die Tat*, n° 289, 09/12/1972, p. 31), des comptes rendus qui montrent un intérêt particulier pour les auteurs du nouveau roman (Walter Helmut Fritz, *New York als Phantasmagorie* (zu : Alain Robbe-Grillet, *Projekt für eine Revolution in New York*). Dans : *Der Tagesspiegel*, n° 8106, 14/05/1972, p. 49 ou Walter Helmut Fritz, *Robinson philosophiert*. Ein apartes Romandebüt aus Frankreich (Michel Tournier: *Freitage oder im Schoß des Pazifik*. Roman.). Dans : *Tagesspiegel*, n° 7039, 03/11/1968, p. 45). S'y ajoutent des réflexions sur le genre et sur le texte littéraire en général (Walter Helmut Fritz, *Ein Romancier verwischt seine Spuren*, Die Herkulesarbeit – oder: Marcel Proust in seinen Briefen. Dans : *Christ und Welt*, n° 24, 12/06/1970, p. 14; Walter Helmut Fritz, *Genuß des Lesens* (zu : Roland Barthes, *Die Lust am Text*). Dans : *Der Tagesspiegel*, n° 8751, 30/06/1974).

⁶³⁰ Cette thèse trouve sa confirmation à travers un compte rendu d'un recueil de Pierre Jean Jouve où l'auteur est particulièrement attentif à la place du poète dans un contexte littéraire plus large : « Für seine Lyrik wichtig wurde die Lektüre von Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, später die von Walt Whitman. » Walter Helmut Fritz, *Dreiecksgeschichte aus dreifacher Sicht*. Pierre Jean Jouve: *Die leere Welt*. Dans : *Der Tagesspiegel*, 25/12/1982. Citons, de plus, le compte rendu fait par Fritz de *Paysage avec figures absentes* de Philippe Jaccottet (Walter Helmut Fritz, *Mohnblüten im dünnen Gewand*. Ph. Jaccottet, *Landschaften mit abwesenden Figuren*. Dans : *Die Welt*, n° 228, 29/09/1992, p. 11). Ceci doit être considéré comme une preuve que les activités du critique, du traducteur et de l'auteur s'interpénètrent. Elles forment un tout participant intrinsèquement au processus créatif.

En dernier lieu, remarquons que Fritz ne se contente pas de lire les parutions des auteurs, mais garde également un regard critique, plus distancié permettant ainsi d'englober un mouvement plus large et d'en repérer les implications. Ainsi commente-t-il l'analyse du romaniste Raible en écrivant :

Aufschlußreich sind Raibles Hinweise darauf, daß für die französische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts chinesische Philosophie, auch das indische Denken (bei Daumal und seinen Freunden), vor allem aber Heraklit wichtig geworden sind. So versteht er zum Beispiel Autoren wie Yves Bonnefoy, André du Bouchet und Jacques Dupin, die alle wohl auch René Char viel verdanken, als „späte Erben“ des vorsokratischen Philosophen. [...] Einen so unauffälligen, aber wesentlichen Lyriker wie den vor zwei Jahren gestorbenen Jean Follain allerdings erwähnt er nicht.⁶³¹

Une fois de plus, Walter Helmut Fritz se positionne avec précision. Il fait preuve d'une connaissance approfondie du paysage littéraire français, ne s'empêchant d'ailleurs pas à avoir un regard critique sur le choix de Raible, tout en appréciant cependant la mise en relation entre les auteurs et avec différents courants philosophiques. C'est ici que réside, selon nous, l'un des aspects les plus remarquables de cette démarche : en effet, le poète s'ouvre non seulement à la connaissance de la littérature qui l'entoure, mais prend, en même temps, suffisamment de hauteur pour tirer de ses observations un jugement posé et réfléchi. D'évidence, cette approche n'est pas sans nous rappeler l'écriture poétique de Fritz. Par conséquent, il nous semble fort probable que les expériences très diverses de lectures infléchissent le cours de la création de notre poète sans pour autant la dévier de ses émergences profondes.

Trois pistes viennent, en effet, confirmer cette hypothèse : d'abord, l'impact de ce mouvement est international. Dieter Hoffmann note à propos de l'anthologie *Panorama der modernen Lyrik* proposé par Rudolf Hartung :

Hartung stellt die poetischen Porträts des Auslandes vor und beweist damit eine Strömung, die durch viele Länder geht.⁶³²

⁶³¹ Walter Helmut Fritz, *Präzise Auskünfte über Poesie*, Eine Untersuchung neuer französischer Lyrik. Dans : *Stuttgarter Zeitung*, 24/02/1973. La référence à Héraclite est confirmée, par exemple, par Jean-Pierre Richard, *René Char*. Dans : Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, éditions du Seuil, Paris 1964, p. 116.

⁶³² Dieter Hoffmann (éd.), *Personen*, Lyrische Porträts von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, Societäts-Verlag, Frankfurt 1966, p. 9.

Néanmoins, il convient de préciser les propos de Hoffmann, puisqu'il se contente du simple constat de l'internationalité littéraire sans dire comment cette dernière pourrait se définir et sur quelle base ce jugement se fonde. L'avant-propos d'une autre anthologie de poésie internationale s'applique à apporter ces précisions. Ils sont effectivement indispensables si l'on veut déceler les traits communs d'une littérature internationale.

Sie [die Internationale der Poesie] drückt sich auch darin aus, dass die Dichter sich immer mehr von Formen und Themen anderer Länder anregen lassen. Es gibt tatsächlich so etwas wie eine *Weltsprache der Poesie*: artifiziell, aber nicht künstlich; international, aber erwachsen aus dem Besonderen des Ortes und der Region. [...] die gelungenen Übertragungen sind fast noch rarer als gute Gedichte.⁶³³

Ce n'est, du reste, pas un hasard si Hartung nuance sa thèse d'un langage poétique mondial en disant qu'il s'agit plutôt d'une incitation pour la création propre à un pays. De plus, l'auteur insiste sur l'ancrage national voire régional de toute littérature. Nous remarquons alors une impulsion qui semble évoluer dans deux sens diamétralement opposés : d'une part, la poésie nationale s'ouvre vers l'international pour s'en inspirer et s'enrichir, d'autre part, elle fait un retour sur son environnement proche qui ressemble à un repli sur elle-même. C'est dans cette double mouvance qu'il faut situer l'existence d'un langage poétique mondial.

Se tourner vers la littérature d'autres pays revient alors à percevoir les limites de sa propre création et de celle de ses compatriotes pour s'en affranchir. Deux remarques s'imposent dès lors : en agissant ainsi, Fritz reconnaît les nécessités et les vertus d'un incessant renouvellement de l'écriture. Ceci va de pair avec une mise en question personnelle mais rejoint aussi des interrogations plus larges, dépassant le cadre d'une unique nation.⁶³⁴

⁶³³ Harald Hartung, *Die Luftfracht der Poesie*. Ein Prospekt (Vorwort). Dans : Hans Magnus Enzensberger (éd.), *Luftfracht*. Internationale Poesie 1940-1990, ausgewählt von Harald Hartung, Eichborn, Frankfurt/Main 1991, p. 6 s.. Evidemment, l'internationalité croissante comporte aussi un certain risque d'homogénéisation comme le dénonce, entre autres, Karl Krolow. « [...] unterdessen ein Merkmal unseres Jahrhunderts geworden ist: ich meine das rapide Schrumpfen der Entfernungen zwischen den einzelnen Nationalliteraturen. Risiko der Monotonie: Wenn man zu schnell einig ist, ermüdet das Abenteuer [...]. » Karl Krolow, *op. cit.*, p. 68. Il s'avère, cependant, que ce risque sera écarté par la suite de notre analyse. Nous pouvons même constater qu'un certain régionalisme persiste et est paradoxalement constitutif de la mouvance actuelle plus internationale.

⁶³⁴ Ce constat se confirme à travers l'anthologie de poésie internationale *Poesie im Prozeß* proposée par Harald Hartung et commenté de la manière suivante : « Ich nähere mich dem Ende meiner tour d'horizon, die eine tour de force sein mußte, weil sie so viele Namen, so viele Individualitäten aussparen mußte. Ist Lyrik, wie Brodskys hochgemute These meine, die „Essenz der Kultur der Welt?“ Wäre sie es: es ließe sich nicht deduzieren, nur erfahren. Aber für eine andere Vermutung ließe sich noch etwas anführen, nämlich Brodskys Ansicht, die Welt werde poetisch nicht mehr von den Zentren, sondern von den

Néanmoins, l'Allemagne reste un cas à part : pendant les douze années du régime national-socialiste, elle a été coupée du marché littéraire international. Après 1945, il n'est pas surprenant, par conséquent, de voir les auteurs allemands faire une priorité de l'ouverture vers l'étranger.

Die weitgehende Unterbrechung eines produktiven Literaturausstausches zwischen Deutschland und dem Ausland in den Jahren von 1933 bis 1945 wurde nach dem Krieg hierzulande als Abkopplung vom Standard der modernen Weltliteratur empfunden. Lange war es ein wesentliches Anliegen der jungen westdeutschen Lyriker, den Anschluß wiederzugewinnen.⁶³⁵

La littérature devient une des formes pour exprimer la démocratisation naissante de l'Allemagne de l'après guerre.⁶³⁶ Mais elle a besoin de trouver des modèles nouveaux, ce qui l'entraîne dans un processus qui s'appuie sur la réception intense de la poésie étrangère, d'un environnement proche dans un premier temps dont elle s'émancipe avec l'avènement d'une nouvelle génération d'auteurs.⁶³⁷

Toutefois, il ne faudrait pas croire que cette évolution se contente d'intégrer la création étrangère sans interrogation. La réalité montre plutôt que cette mise en commun est accompagnée de modifications et d'aménagements continuels. Deux tendances se dégagent alors : dans le souci constant de trouver des formes d'expression

Rändern zusammengehalten. » Harald Hartung, *Poesie im Prozeß*. Internationale Lyrik seit den sechziger Jahren. Dans : Harald Hartung, *Masken und Stimmen*, Figuren der modernen Lyrik, p. 48.

⁶³⁵ Lothar Jordan, *Eine Dichtung unter Einfluß*. Zur amerikanischen Wirkung auf westdeutsche Lyrik seit 1945. Dans : Lothar Jordan, Axel Marquardt, Winfried Woessler. *Lyrik – Blick über die Grenzen*. Gedichte und Aufsätze des zweiten Lyrikertreffens in Münster, S. Fischer, Frankfurt/Main 1984, p. 140. C'est également Lothar Jordan qui insiste sur le rôle important de médiateur que Karl Krolow joua lors de la diffusion de la littérature contemporaine de langue française et espagnole en Allemagne (cf. *Ibid.*, p. 140).

⁶³⁶ « Literatur sollte Bestandteil der demokratischen Bewegung werden, sich öffnen und sich mit der Realität auseinandersetzen. Dafür fehlten in Deutschland wohl geeignete Vorbilder. » *Ibid.*, p. 143.

⁶³⁷ Cf. *ibid.*, p. 141 : « Gegen Ende der fünfziger Jahre war nämlich der Blick von der Schönheit der oft absoluten Metaphern auf die Wirklichkeit und ihre Mängel gefallen. Das hing auch mit den Debüts wichtiger junger Autoren zusammen. So ist für die Jahre 1956/57 eine Zäsur in der deutschen Lyrik anzusetzen. In dieser Zeit sterben Benn und Brecht, debütieren Enzensberger und Rühmkorf (und Grass). » L'auteur insiste notamment sur le fait que la réception des littératures moins proches, en particulier de la poésie américaine autour de Walt Whitman, Charles Olson et Frank O'Hara, permet dans cette deuxième phase de reconstruction de délimiter la nouvelle poésie allemande par rapport aux écritures de la lignée française à la suite de Baudelaire (cf. *ibid.*, p. 142). Il note également la faculté extraordinaire d'ouverture inhérente à la littérature américaine : « Die freie Assimilation von älteren Traditionen und fremdsprachigen Anregungen und die antiformalistische, antitraditionelle Tradition sowie die zahlreichen Brechungen und Überschneidungen dieser Richtungen tragen zum breiten Spektrum der amerikanischen Lyrik mit bei. Darin sehe ich ihre Offenheit. Von ihr könnte ein Blick über die Grenzen mehr lernen als von – gewiß gelegentlich notwendigen – partiellen Adaptationen. Eine solche Offenheit könnte sich auch positiv darauf auswirken, in Deutschland ein >normales Verhältnis< zur nationalen und internationalen Tradition herzustellen [...]. » *Ibid.*, p. 154 s..

adéquates pour traduire les apparences du monde moderne⁶³⁸, les auteurs s'essaient dans des formes les plus diverses. Par conséquent, les emprunts ou les résonances mutuels sont nombreux à l'époque contemporaine. Ce n'est, du reste, pas un hasard si nous observons des poètes – dont l'œuvre fait déjà l'objet d'une large réception – proposer des commentaires d'autres auteurs dont ils se font les médiateurs auprès de leurs compatriotes ainsi qu'auprès de leurs lecteurs étrangers puisqu'ils bénéficient d'une médiatisation importante. En juxtaposant lyrisme et observations théoriques, l'exemple d'Octavio Paz – pour ne citer qu'un seul grand poète à multiples influences – montre comment un auteur devient une figure emblématique qui est présente dans tous les esprits de la littérature contemporaine et se constitue en tant que père d'une mouvance dépassant largement les frontières. L'analyse de son commentaire du lyrisme de William Carlos Williams, par exemple, en apporte la preuve :

Mittels der Sprache schafft Williams den Sprung von den Dingen und der sinnlichen Wahrnehmung in die Welt der Geschichte.
Paterson ist das Ergebnis dieser gedanklichen Beschäftigungen.
Williams geht vom Ding-Gedicht zum Dinge-System-Gedicht über.
Ein einheitliches und ein vielfältiges System: einheitlich wie eine Stadt, die ein einziger Mensch wäre, vielfältig wie eine Frau, die viele Blumen wäre.⁶³⁹

Nous remarquons la pertinence des propos de Paz qui réunit des observations sur le contenu (l'importance des objets, la perception) et sur la forme (le poème-chose, l'unité dans la multiplicité). L'admiration pour l'autre et sa création rejaillit alors sur lui-même. De fait, les lectures se multipliant, il s'insère dans un processus d'appropriation qui se fait dans le temps et par spirales.

Ceci explique, par ailleurs, pourquoi cette appropriation de l'autre n'implique pas nécessairement une approche traductive qui, quant à elle, renvoie à une parenté plus forte encore. Il s'agit plutôt de la volonté d'un ressourcement, du désir et du besoin de trouver la confirmation de ses propres recherches.

⁶³⁸ Ce souci permanent s'exprime admirablement dans ces phrases de Claude Vigée, poète profondément cosmopolite : «Heute handelt es sich um den Auftrag, das Alte, Eigene mit dem Universalen in einer aufwachsenden geeinigten Geisteswelt Europas zusammenzufügen. Für einen Schriftsteller geht es darum, eine Poesie, eine Prosa zu gestalten, die das pulsierende Wesen unserer innigsten Erfahrung verwirklichen können.» Claude Vigée, *Antrittsrede*. Dans : *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* 1997 (1998), p. 107.

⁶³⁹ Octavio Paz, *William Carlos Williams*. Der Diogenes der zeitgenössischen Poesie. Dans : Octavio Paz, *Essays 2*. Aus dem Spanischen von Carl Heupel und Rudolf Wittkopf, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1980, p. 375.

C'est ainsi qu'il faut comprendre le renvoi de Walter Helmut Fritz à quelques auteurs italiens, hispanophones ou américains.⁶⁴⁰ L'influence d'Octavio Paz, par exemple, que Fritz cite plutôt pour sa puissance médiatrice mondiale, et qui ne fait l'objet d'aucun compte rendu, se traduit dans un certain nombre de thèmes communs. En guise d'illustration, citons le poème *Piedras sueltas*, une véritable leçon de choses :

Piedras sueltas

Lección de cosas

[...]

NIÑO Y TROMPO

Cada vez que lo lanza

cae, justo,

en el centro del mundo.⁶⁴¹

De plus, cette attention au détail est également présente dans les poèmes de Guiseppe Ungaretti où elle se combine, de surcroît, à l'idée de l'éphémère et de la mort, ce qui montre l'ampleur internationale de ce mouvement.⁶⁴²

⁶⁴⁰ Notamment Eugenio Montale, Cesare Pavese, Guiseppe Ungaretti, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Walt Whitman et William Carlos Williams. Cf. par exemple l'introduction au volume *Teilstrecken* par Friedrich Bentmann (Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken* (Gedichte und Prosa). Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffelbund), hrsg. und eingeleitet von Friedrich Bentmann. Müller, Karlsruhe, 1971), p. 5: « Schon damals wurden die italienischen Dichter Ungaretti, Pavese und Svevo seine Leitbilder » ou Dieter Fringeli, *Walter Helmut Fritz*. Dans : *Basler Nachrichten*, 06/03/1976 : « Sie [die Lyrik] strebt Kargheit und Lakonismus à la W.C. Williams, Ungaretti oder Eluard an [...]. » Cf. aussi les comptes rendus de Fritz comme par exemple William Carlos Williams, *Armenarzt*, Zum Tode des amerikanischen Dichters. Dans : *Christ und Welt*, n° 11, 15/03/1963, p. 18; *Ein Weltdichter mit Flickchen auf dem Hosenboden* (zu: J. Joyce, *Briefe I*). Dans : *Der Tagesspiegel*, n° 7565, 02/08/1970, p. 39; *Im Lichte Andalusiens*. Essays über Literatur und Kunst (zu : Hans-Jürgen Heise, *Bilder und Klänge aus al-Andalus*. Höhepunkte spanischer Literatur und Kunst.). Dans : *Der Tagesspiegel*, n° 12533, 14/12/1986, p. 15; *Pilger der Sprache* (zu : Roberto Juarroz, *Dreizehnte vertikale Poesie*). Dans : *Stuttgarter Zeitung*, n° 163, 18/07/1997, p. 32. Lors de nos entretiens, le poète confirme également ces fascinations et ces influences (cf. en particulier notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 23/07/2003).

⁶⁴¹ Octavio Paz, *Gedichte*, [übertragen von Fritz Vogelsang], Suhrkamp, Frankfurt 1977, p. 42. En note, nous ajoutons une traduction allemande des poèmes de poètes hispanophones ou italiens, traduction dont Walter Helmut Fritz a pu avoir connaissance, ainsi que, dans la mesure du possible, une version en français. *Piedras sueltas/Einzelne Steine* : « Lektion der Dinge//[...]// KIND UND KREISEL// Jedesmal, wenn es ihn schleudert,/ fällt er genau/ auf den Mittelpunkt der Welt. » *Ibid.*, p. 43. « Leçon de choses//[...]//Enfant avec taupie//chaque fois qu'il la lunge/elle tombe juste/au cendre du monde. » Octavio Paz, *Libertad bajo palabra, libertad sur parole*, traduction et préface de Jean-Claude Lambert, Gallimard, Paris 1966, p. 61.

⁶⁴² En guise d'illustration, citons les poèmes *Certeza* de Paz et *Sono una creatura* d'Ungaretti : *Certeza* : « Si es real la luz blanca/ De esta lámpara, real/La mano que escribe, ¿son reales/ Los ojos que miran lo escrito?//De una palabra a la otra/Lo que digo se desvanece./Yo sé que estoy vivo/Entre dos paréntesis. » (*Gewissheit* : « Wenn es wirklich ist, das weiße/Licht dieser Lampe, wirklich/Die Hand, die schreibt – sind dann/ Die Augen wirklich, die das Geschriebenen schauen?//Von einem Wort zum andern/Verflüchtigt sich, was ich sage./Ich weiß, daß ich lebendig bin/Zwischen zwei Klammern. », Octavio Paz, *op. cit.*, p. 162 s.). *Sono una creatura* : « Come questa pietra//del S. Michele/così

Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que ces recoupements s'appliquent non seulement au contenu, mais aussi à certains aspects formels. Il s'avère que des textes de Fritz comme *Verlassener Ort* (GG I, 66), *Die Jahre aufstauen* (GG I, 136), *Gibt uns unsere Lage* (GG I, 171), *Angelockt* (GG I, 181), *Der Tisch* (GG I, 197), *Die Toten* (GG I, 228) ou *Täglicher Anfang* (GG I, 244) s'inscrivent dans le même mouvement. Un regard plus approfondi sur les poèmes de ces auteurs, permet de pousser plus loin cette réflexion. De fait, nous sommes en présence d'un traitement parallèle de certains complexes thématiques comme l'amour⁶⁴³, l'appréciation de personnes ou de lieux significatifs⁶⁴⁴ ou l'évocation plus ample d'une scène, y apportant des détails et lui donnant ainsi une tonalité proche de celle de la prose.⁶⁴⁵

En dernier lieu, il convient de mentionner une quête permanente qui lie intimement ces auteurs et Walter Helmut Fritz : la recherche d'un langage en adéquation avec leur perception du monde et ce même langage.

fredda/cosí dura/cosí prosciugata/cosí refrattaria/cosí totalmente/disanimata//Come questa pietra/è il mio pianto/che non si vede// La morta/si sconta/vivendo » (*Ich bin eine Kreatur*: « Wie dieser Stein//des Hl. Michael/so kalt/so hart/so ausgetrocknet/so widerständig/unbeseelt/so ganz und gar/Wie dieser Stein/ist mein Weinen/man sieht es nicht//Den Tod/büßt man/lebend ab » Giuseppe Ungaretti, *Gedichte*, übertragen von Ingeborg Bachmann, Serie Piper, Suhrkamp, Frankfurt 1995, p. 40 s.. La traduction date, en effet, de 1961 (reprise ici en édition poche). Il est donc hautement probable que Walter Helmut Fritz a connu précisément cette version des poèmes d'Ungaretti.

⁶⁴³ Cf. cet extrait du poème *Primero de Enero* d'Octavio Paz : « [...] Tú estabas a mi lado,/aún dormida./El día te había inventado/pero tú no aceptabas todavía/tu invención este día./Quizá tampoco la mía./ Tú estabas en otro día. [...] » (« [...] Du warst an meiner Seite,/noch schlafend./Der Tag hatte dich erfunden./doch du nahmst noch nicht an/ deine Erfindung an diesem Tag./Vielleicht auch nicht die meine./Du warst in einem anderen Tag. [...] », Octavio Paz, *Gedichte*, *op. cit.*, p. 272-275) dont l'idée est reprise dans *In the morning you always come back* de Cesare Pavese : « Der Spalt der Frühe atmet mit deinem Mund am Ende leerer Straßen./Graues Licht deine Augen./sanfte Tropfen der Frühe/auf dunklen Hügeln./Dein Schritt und dein Atem/überfluten die Häuser wie Frühwind./Du bist das Leben/und sein Erwachen.//[...] » Cesare Pavese, *Hunger nach Einsamkeit*, sämtliche Gedichte übersetzt von Dagmar Leupold, Michael Krüger, Lars Oberlin, Lea Ritter-Santini und Christoph Merckel, Fischer, Frankfurt/Main 1991, p. 159. Dans l'œuvre de Fritz, nous pouvons citer les poèmes *Du bist aus dem Krankenhaus zurück* (GG I, 210), *Beim Erwachen* (GG II, 85) et *Wie nie zuvor* (GG II, 133) pour proposer des évocations parallèles.

⁶⁴⁴ Nous pensons avant tout à quelques poèmes de Jorge Luis Borges : *Ein Patio*, *Emerson*, *Edgar Allan Poe* (cf. Jorge Luis Borges, *Gedichte 1923-1965*, éd. et traduit par Gisbert Haefs, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1982, p. 14 et 107); ces derniers peuvent être comparés aussi bien à un texte comme *Über die Piazza di Spagna werde ich gehen* de Cesare Pavese (*op. cit.*, p. 165) qu'à certains poèmes de Walter Helmut Fritz, en particulier à la série de poèmes consacrée à un séjour du poète en Italie: *Arezzo* (GG I, 36), *Rom, Capo dei Fiori* (GG I, 38), *Ostia* (GG I, 38) et *Fregene* (GG I, 39); de même, les portraits suivent les mêmes implications que *Noch immer* (GG II, 122) pour ne citer que cet exemple.

⁶⁴⁵ Par ailleurs, ces tendances plus narratives apparaissent également dans les œuvres françaises dont Fritz se sent proche, notamment dans les poésies d'Alain Bosquet. De même, on les retrouve chez Jorge Luis Borges (*Schlaflosigkeit*, *op. cit.*, p. 74) ou chez Cesare Pavese (*Landschaft II* ou encore *Leute, die keine Ahnung haben*, *op. cit.*, p. 18 et p. 45 s.). De nombreux passages font écho à certains textes de Fritz comme *Die Tage schauen noch einmal her* (GG II, 189-194) qui relèvent davantage d'une forme avoisinante du poème en prose.

Gentile
Ettore Serra
poesia
è il mondo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
la limpida meraviglia
di un delirante fermento

Quando trovo
in questo moi silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso⁶⁴⁶

C'est ainsi que Guiseppe Ungaretti formule cette quête. Des notions similaires sont énoncées par Jorge Luis Borges dans *Una brújula (Ein Kompaß)*⁶⁴⁷, par Octavio Paz dans *¿No hoy salida ?*⁶⁴⁸ et par Walter Helmut Fritz dans *Name, der einmal Mensch war* (GG I, 95), *Gleichung* (GG I, 119), *Verweht es, stirbt es* (GG I, 161), *Die Phrasen* (GG I, 186), *Und so weiter* (GG I, 231) ou *Wie kam es* (GG II, 202).⁶⁴⁹

Ainsi cette littérature étrangère constitue-t-elle à de multiples niveaux un réseau de références et d'échos. Ceci est le plus pertinent dans le cas d'Ungaretti dont les poèmes représentent un levier de la poésie de Fritz, et ce tant pour son contenu – la hantise de la mort, l'éphémère – que pour sa forme. Cette dernière s'inscrit, en effet, dans une démarche proche de celle de Walter Helmut Fritz et que nous pouvons observer également au sein du groupe des auteurs français traduits par notre poète. Dans ce poème, les figures de répétition vont de pair avec un souci de concision qui renvoie au laconisme de la poésie moderne.⁶⁵⁰

⁶⁴⁶ Guiseppe Ungaretti, *op. cit.*, p. 62 (« Verehrter/Ettore Serra/Poesie/ist die Welt die Menschheit/das eigene Leben/blühen gemacht vom Wort/das klare Wunder/eines fieberhaften Ferments//Wenn ich in diesem/meinem Schweigen/ein Wort finde/ist es in mein Leben gegraben/wie ein Abgrund. », *ibid.* p. 63).

⁶⁴⁷ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁴⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 90-94, notamment p. 92 s. : « [...] Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo/de ayer, hoy y mañana,/ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto/de sí mismo y me mira, [...] » (*Gibts keinen Ausweg ?* : « [...] Vorbei ist die Zeit, da man das Kommen der Zeit erwartet./die Zeit von gestern, heute und morgen,/gestern ist heute, morgen ist heute, heute ist lauter/Heute, plötzlich ist es aus sich herausgegangen und schaut/mich an, [...] » ; *N'y a-t-il pas d'issue ?* : « [...] il est passé. Le temps d'attendre la venue du temps, le temps/d'hier, d'aujourd'hui, de demain/hier est aujourd'hui, demain est aujourd'hui, aujourd'hui tout est aujourd'hui,/il est sorti soudain de lui-même et me regarde, [...] »), Octavio Paz, *Libertad bajo palabra, libertad sur parole, op. cit.*, p. 233).

⁶⁴⁹ Il est évident que cette liste des occurrences n'aspire pas à être exhaustive. Il s'agit seulement de montrer que cette préoccupation est commune à tous ces auteurs et qu'elle resurgit fortement dans l'œuvre de Fritz.

⁶⁵⁰ Ce style a parfois été qualifié d'anti-poésie, constituant dans la globalité du phénomène la confirmation de son caractère international. Ainsi, les comparaisons des textes font écho à ces analyses : « Diese wenigen Nennungen machen deutlich, daß die Anti-Poesie, die Lyrik einer neuen Enthaltbarkeit,

Force est de constater que la volonté d'écrire s'adjoint souvent au constat de l'incertitude du devenir du monde. L'écriture permet alors de ne pas céder à l'inquiétude et de redonner un espoir en l'avenir. En effet, il ne fait guère de doute que c'est dans la multiplicité des références que réside l'impulsion de cette confiance renouvelée. Plusieurs commentaires de Walter Helmut Fritz sur cette littérature internationale nous montrent ces nombreuses imbrications et l'envie d'en tirer parti, de saisir la complicité qui fera avancer la marche de la littérature. Ainsi insiste-t-il sur l'honnêteté des poèmes de Pavese :

Gedichte, die nicht zuerst schön sein wollen, sondern aufrichtig; [...] Stationen in einem Dasein, das erfüllt war von der Frage nach den Bedingungen, unter denen zu leben möglich ist, und der Suche nach dem verlorenen Paradies [...].⁶⁵¹

Présenter les facultés de perception comme un salut, garder l'espoir d'un monde meilleur, ne pas abandonner la recherche du bonheur : ces idées renvoient avant tout à une attitude. Ce phénomène nous amène à préciser l'appréciation des littératures étrangères. Il s'agit, en effet, d'une prise en considération, d'un repérage des échos qui expliquent l'élan qui porte vers l'autre sans pour autant infléchir le cours de la recherche individuelle. Cette attitude s'avère être le fondement d'une ouverture à la fois nécessaire et fondamentale permettant ainsi d'appuyer l'idée d'un véritable langage poétique

ein internationales Phänomen ist; eine produktive Antwort auch auf Theodor W. Adornos bekanntes Verdikt, nach Auschwitz Gedichte schreiben zu wollen, sei barbarisch. [...] Und Franco Fortini resümiert das Problem – nicht zufällig in einem Gedicht mit dem Titel *Traducendo Brecht* (Beim Übersetzen Brechts) – in den Zeilen: „Die Dichtung/ändert nicht. Nichts ist sicher. Schreibe dennoch.“ » Harald Hartung, *Die Luftfracht der Poesie*. Ein Prospekt. Dans: Hans Magnus Enzensberger (éd.), *Luftfracht. Internationale Poesie 1940-1990*, ausgewählt von Harald Hartung, Eichborn, Frankfurt/Main 1991, p. 15. Rappelons que dans ce cercle élargi, nous retrouvons un motif comme celui de la neige qui hante également les auteurs avec qui Fritz établit une relation de filiation et les poètes traduits du français. En guise d'illustration, mentionnons le poème *Dormire* de Guiseppe Ungaretti : « *Dormire//Norrei imitare/questo paese/adagiato/nel suo camice/de neve (Schlafen//Diesem sanft/hinliegenden Land/möchte ich es/gleich tun/in seinem/Schneehemd)* » ; Guiseppe Ungaretti, *op. cit.*, p. 72 s..

⁶⁵¹ Walter Helmut Fritz, *Zu den Gedichten Cesare Paveses*. Dans : *Text + Kritik*, H. 17, 1967, p. 28. Néanmoins, cette admiration ne l'empêche pas, au contraire même, de voir les phénomènes de réduction dans ce lyrisme, signe de la désolation et du désarroi qui peuvent, cependant, être surmontés : « Die Landschaft, die sichtbar wird, ist karg, von Steinen übersät. Ölbäume gibt es, gelbe Hügel und dahinter immer wieder das Meer. » *Ibid.*, p. 29.

L'hommage de Walter Gross dans son poème *An Cesare Pavese* rend compte de l'importance du poète italien dans le paysage international de la poésie. Gross souligne, en effet, le manque qu'il éprouve après la disparition de Pavese : « Wo mag denn das armselige Zeug sein : / deine Brille, dein Tabaksbeutel, / dein Schreibzeug ? / [...] / Warum wurden dir die Worte übel im Mund / und ertrugst du nicht mehr den Arbeiter / mit seinem Kaffee und seiner Zeitung ? / Noch ist nicht getan, was getan werden muß, / du fehlst uns an diesem Morgen / fehlst uns am Mittag, am kommenden Abend / und morgen und übermorgen erst recht. » Walter Gross, *An Cesare Pavese*. Dans : Dieter Hoffmann (éd.), *Personen, Lyrische Porträts von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart*, Societäts-Verlag, Frankfurt 1966, p. 188.

mondial. La poésie n'est plus une démarche réservée à quelques élus, mais devient une philosophie de vie :

Poesie sei der „größtmögliche Realismus“, sie mache die „Intensität des Lebens“ aus. Vom japanischen Dichter Bâsho heißt es: „Er verstand Zen nicht, er verstand auch nicht die Poesie, aber er lebte sie ... Gibt es eine andere Art der Erkenntnis?“⁶⁵²

II.4.2.1.2 Le concept d'un langage poétique mondial

Le corpus permet amplement de percer à jour les parentés qui sous-tendent ces diverses poésies. Il est temps alors de s'interroger plus précisément sur l'existence supposée d'un langage poétique universel.

Selon Jean-Pierre Lefebvre, ce fondement commun est une évidence pour le couple franco-allemand pour lequel l'auteur parle de « nos jardins [...] accolés depuis des siècles et comme adaptés l'un à l'autre »⁶⁵³. Néanmoins, il convient d'insister sur l'universalité du phénomène car il s'agit, en effet, d'une « même richesse commune à la plupart des langues existantes, qu'on peut appeler leur principe d'économie »⁶⁵⁴.

De prime abord, le critère du langage poétique mondial proposé par Lefebvre renvoie à un type de fonctionnement commun à la majorité des langues, à savoir l'idée d'une cohérence économique. C'est ainsi qu'elles accèdent toutes à ce que l'on peut appeler l'universel. Si nous insistons ainsi sur cet aspect plutôt formel, c'est bien parce qu'il nous paraît nécessaire de l'élargir pour circonscrire avec plus de précision la notion d'un langage poétique mondial. En comparant les différentes prises de position, nous notons, en effet, que ce concept se décline selon un éventail de formes, de thèmes, de styles et de motifs⁶⁵⁵ ; par conséquent, sa définition est large par essence et intègre un certain nombre de paradoxes, comme par exemple l'attachement régional et son ouverture simultanée vers l'universel. Plusieurs auteurs pensent même tenir là une des clés de cette universalité :

⁶⁵² Walter Helmut Fritz, *Pilger in der Sprache*, Die „vertikale Poesie“ des Dichters Roberto Juarroz. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 18/07/1997.

⁶⁵³ Jean-Pierre Lefebvre, *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, Gallimard 1993, avant-propos, p. XXXVIII.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. XXVIII.

⁶⁵⁵ Dieter Lamping relate cette discussion. Selon lui, le terme d'un langage poétique mondial (« Weltsprache der modernen Poesie ») mérite d'être précisé : « Der Begriff (von Enzensberger) einer „Weltsprache der modernen Poesie“ bezeichnet keine lyrische Kunstsprache [...], sondern lediglich einen Bestand an Themen, Stilen, Motiven und Formen, der Lyrikern verschiedener Sprachen und Literaturen gemeinsam ist. » Dieter Lamping, *Literatur und Theorie*, Poetologische Probleme der Moderne, V&R, Göttingen 1996, p. 81.

Gerade das Beharren auf dem Nächstliegenden, die Beobachtung der Nuancen und Details, mit denen die Umgebung [...] aufwartet, ermöglicht den Sprung in das ganz Andere, die Teilnahme an einem grenzüberschreitenden literarischen Gespräch.⁶⁵⁶

Il convient de souligner deux aspects qui permettent de préciser les raisons de cette interdépendance. D'abord, l'échange s'avère fructueux à deux niveaux : d'abord, il stimule la création nationale et individuelle, puis il crée une conscience littéraire globale :

Der Neuseeländer Stead, Autor und Literaturwissenschaftler von Rang, hat mit dankenswerter Deutlichkeit die durch die eigene Erfahrung erhärtete Überzeugung ausgesprochen, daß regionales und globales literarisches Bewußtsein nicht unvereinbare Gegensätze sind, sich vielmehr fruchtbar ergänzen.⁶⁵⁷

L'universitaire et critique Dieter Lamping appelle ce phénomène la 'dialectique de la littérature mondiale'⁶⁵⁸, un choix terminologique qui induit d'emblée l'idée d'un échange. Il convient de souligner la pertinence de ce point au regard de l'analyse des *Canciones* de Lorca par Hans-Jürgen Heise qui pointe à la fois les origines régionales de cette œuvre, ses traits universels ainsi que les affinités avec les arts plastiques et la musique, ce qui nous amène à un concept d'un langage artistique mondial plus vaste encore.

Sie [die *Canciones*] besitzen aber – über alles Verortbare und Alltägliche hinaus – einen Zug ins Universelle und Zeitentbundene, Utopische.⁶⁵⁹

⁶⁵⁶ Ulrich J. Beil, *Gibt es das „europäische“ Gedicht?*, Fragen und Überlegungen. Dans: *Das Gedicht*, n° 5, octobre 1997, p. 66. De même, Paul Hoffmann montre ce phénomène à travers l'exemple de Wulf Kirsten: « Die Bindung an die heimatliche Region ermöglicht Weltbezug und Selbstfindung und in dem konkreten Kontakt jenes Umfeldes erblüht die Sprache [...]. » Paul Hoffmann, *Lyrischer Regionalismus in Deutschen Dichterporträts*. Dans: Fietz/Ludwig/Hoffmann, *Regionalität, Nationalität und Internationalität in der zeitgenössischen Lyrik*, Attempo, Tübingen 1992, p. 448.

⁶⁵⁷ Paul Hoffmann, 'Regionalismus' und 'Weltsprache der Poesie' in der deutschen Gegenwartsliteratur, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁵⁸ « Auch in der Literatur wird die internationale Verbindung durch nationale Bindungen gebrochen (und umgekehrt): Das ist die Dialektik der Weltliteratur. » Dieter Lamping, *op. cit.*, p. 81. Lamping cite l'exemple de l'influence de William Carlos Williams à travers la réception intense que ce poète a connu par Rolf Dieter Brinkmann. Malgré une traduction qui passe à côté du style d'origine, elle stimule par le simple fait de sa nouveauté. Cf. *ibid.*, p. 82. Dans ce contexte, il faut également mentionner l'ubiquité dont bénéficie le poète d'aujourd'hui grâce aux moyens modernes de transport et de communication ce qui agrandit l'angle de vue et ouvre nettement le champ de l'horizon. Cf. à ce propos Paul Hoffmann, 'Regionalismus' und 'Weltsprache der Poesie' in der deutschen Gegenwartsliteratur. *Op. cit.*, p. 100: « Auch wenn man das Flugzeug nicht besteigt und sich physisch entfernt, hat die Minimierung und Aufhebung der Zeit in der Kommunikation dem heutigen Autor ein Bewußtsein aktueller Ubiquität beschert, das es vordem nicht gab. »

⁶⁵⁹ Hans-Jürgen Heise, *Fragile Figürlichkeit – Loras „Canciones“*. Zum 100. Geburtstag des Dichters am 05. Juni 1998. Dans : *Die Horen*, 43, Bd. 2, 1998, p. 53. Heise pense pouvoir comparer les textes de

Ce commentaire montre l'ampleur de l'échange qui s'opère en l'occurrence à un niveau élevé d'une conscience globale, dépassant largement les frontières et le cadre purement littéraire. Par conséquent, l'expansion du phénomène ne peut se concevoir ni à sens unique ni en un seul mouvement, elle doit être comprise en tant que processus qui se constitue naturellement à travers la différence. Dieter Lamping aboutit à une conclusion similaire :

Was Formen und Worte (ebenso wie Motive und Stile) in der Geschichte der einen Nationalliteratur bedeuten, ist nicht dasselbe wie das, was sie im Kontext einer anderen bedeuten. Die „Weltsprache der modernen Poesie“ ist nicht nur durch sprachliche, sondern auch durch literarische Differenz vermittelt.
,Internationalismus‘ oder ,Internationalität‘ ist deshalb kein ein für allemal erreichter Zustand einer Literatur. Angemessener ist es, jeweils von einem *Prozeß* der Internationalisierung zu sprechen [...].⁶⁶⁰

Le langage poétique voire artistique commun se nourrit alors d'un paradoxe essentiel : être dans la différence pour parler d'une même voix.⁶⁶¹

Puis, la dialectique complexe des échanges évoqués prouve que les questionnements posés s'avèrent être profondément liés à la conception de l'homme. Par conséquent, on ne saurait s'étonner que l'interrogation sur un langage poétique mondial renvoie à l'écart qui se décèle dès que la réalité se traduit en mots. Nous approchons ainsi une problématique qui se situe à la limite de l'expérience littéraire. En effet, l'écart entre le monde et la parole ne sera peut-être jamais surmonté ; il reste néanmoins nécessaire de l'interroger continuellement pour creuser le mystère de la vie. C'est ainsi que s'expliquent les fondements communs qui livrent les traits universels qui seuls permettent d'approcher cet écart, d'où, à la fois, l'aspiration vers un langage poétique mondial et l'approche extrêmement intense par la traduction. Soulignons que cette dernière se situe dans un espace double : d'une part, elle participe à l'exploitation du langage mondial en resserrant l'espace langagier tout en rendant compte de la différence

Lorca à la musique de Debussy et aux œuvres de plusieurs peintres, avant tout celles de Goya, de Fragonard et du Picasso de la période rose et bleue. Cf. *ibid.*, p. 53.

⁶⁶⁰ Dieter Lamping, *op. cit.*, p. 85.

⁶⁶¹ Nous reprenons l'idée de Paul Wühr d'un 'livre de la multitude' que l'auteur applique de prime abord au contexte européen mais qui peut sans aucun doute être transposée à un ensemble plus large : « In einer solchen Republik ist kein Gedicht autonom, steht also nicht nur für sich selbst wie die Kunst im bürgerlichen Zeitalter, sondern ist eine Stimme unter vielen. Das Buch ist Vielheit; [...] » Paul Wühr, *Jeder europäische Dichter ist unter vielen anderen europäischen Dichtern der einzige*. Dans : *Das Gedicht*, n° 5, octobre 1997, p. 85.

entre les langues – différence qu'elle rend, par ce biais, saisissable. D'autre part, elle participe de la traduction originelle par la conscience de l'écart qui se produit entre la perception du monde, le dire de cette perception et la diversité de ce dire selon les langues. Avec Georges-Arthur Goldschmidt, nous pouvons affirmer, en effet, que l'écriture et la traduction se correspondent :

Toute écriture commence par la traduction, puisqu'elle formule ce qui n'était pas encore dit. Elle transporte un matériau, non encore exprimé, du silence à la parole. C'est ce basculement que restituent aussi bien l'écriture que la traduction.⁶⁶²

Force est de constater qu'en ce sens l'intérêt de la traduction et de l'échange permanent entre les littératures se rejoignent. C'est dans la multiplicité de ces relations que nous tenons une formidable promesse d'aspiration commune, universelle et, au final, humaine. Paul Fournel résume cette force en formulant :

Ecrire c'est traduire du bout des doigts afin de laisser la langue et le monde changés d'un petit écart qui devra à son tour, un jour, être traduit. Cet espace prodigieux de traduction de la langue à la langue est l'espace même de la littérature.⁶⁶³

II.4.2.2 De la lecture à la traduction : un défi

Deux remarques s'imposent dès à présent : d'une part, la démarche traductive s'insère pleinement dans l'approche de l'écriture poétique choisie par Fritz, elle en fait intégralement partie. En ce sens, les traductions gardent la même attitude face au monde que les poèmes : laconique et empreinte d'une certaine distanciation mais en même temps proche de ses sujets, saisie d'étonnement et de tendresse. D'autre part, la traduction relève non seulement d'une démarche cognitive et intellectuelle mais aussi intuitive : ceci explique la tendance à choisir d'emblée des auteurs qui exercent une certaine fascination sur le futur traducteur. C'est à nouveau, une attitude de saisissement

⁶⁶² Georges-Arthur Goldschmidt, *op. cit.*, p. 14. S'il est besoin encore de montrer la complexité du phénomène, prenons en compte qu'outre la traduction d'une langue à une autre, l'auteur effectue une transposition de son appréciation dans un univers langagier individuel. Cf. Ulla Hahn, „*Glücklich, wer in mehreren Häusern zu Hause ist*“. *Op. cit.*, p. 70: « Die Erfahrungen, die der Autor mit allen teilt, sind nicht durcheinanderzubringen mit der überzeugenden Übertragung in Sprache, seine Sprache. » Les interdépendances sont, en effet, extrêmement fortes et il dépend essentiellement de l'art de l'auteur de trouver un équilibre entre l'ensemble des facteurs. C'est dans ces écarts multiples que va se découvrir son génie.

⁶⁶³ Paul Fournel, *De ce qu'écrire est traduire. Op. cit.*, p. 29.

émotionnel qui prime. En fin de compte, le poète-traducteur reste toujours d'abord *poète*, à la recherche du mode d'expression qui traduit au mieux sa vision du monde. Ce faisant, il s'inspire évidemment du contexte littéraire qui l'entoure⁶⁶⁴, mais étend également ses lectures au-delà des frontières de son pays et de sa langue. Selon sa maîtrise de cet autre univers langagier, il se heurte à des difficultés plus ou moins grandes, ce qui peut l'inciter à une démarche traductive qui tente avant tout de garder l'esprit poétique de l'original, comme l'explique précisément Friedhelm Kemp :

Diese Nötigung aber tritt immer auf, wenn der Übersetzer es mit Gedichten in einer Sprache zu tun hat, die einer von der seinigen entfernten Sprachfamilie angehören. Will er nicht Unnachahmbares erkünsteln oder mit einer dürftigen Nachzeichnung sich begnügen, so muß er seine ganze Erfindungskraft aufbieten, um dem Geist der Dichtung die Treue zu halten. [...]
Ähnliche Chancen des Gelingens bestehen dann, wenn die fremde Sprache und deren Literatur dem Nachdichter nur wenig vertraut sind, [...]. Vortreffliche Nachdichtungen verdankt man Dichtern, die sich mit einer Rohübersetzung aus befreundeter Hand behelfen mußten, [...].⁶⁶⁵

Par conséquent, il n'étonne guère que dans la postface des poésies complètes d'Arthur Rimbaud, Fritz rappelle, sous forme de bilan, le positionnement du traducteur Paul Zech et y suggère un certain nombre d'éléments pour situer ses propres travaux de traduction. Il cite Zech en expliquant, en effet, le terme de « Nachdichtung » :

Zechs Nachdichtungen „erheben [...] keinen Anspruch auf wörtliche Übereinstimmung“. Angekommen sei es ihm auf die Wiedergabe des dichterischen Gehalts, der musikalischen, rhythmischen und lautmalerischen Werte, der „Dynamik des menschlichen Bekenntnisses ...“.⁶⁶⁶

De fait, ces traductions ne respectent pas les textes d'origine de façon littérale. Mais faut-il y voir un défaut, puisque l'essentiel, pour reprendre l'expression de Philippe Jaccottet, est de traduire un ensemble, une impression, un geste, un ton ? En reconnaissant la valeur de la traduction de Zech, Fritz se place dans une lignée qui

⁶⁶⁴ Cf. nos remarques sur les filiations entre Fritz et d'autres poètes allemands contemporains.

⁶⁶⁵ Friedhelm Kemp, *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*, Verlag Günther Neska, Pfullingen 1965, p. 19 s.. Cf. aussi Reinholf Grimm, *Vom Übersetzen deutscher Gedichte: Betrachtungen aus vier Gesichtspunkten für eine Übersetzerwerkstatt*. Dans: Reinholf Grimm, *Versuche zur europäischen Literatur*, Peter Lang, Bern 1994, p. 323 s..

⁶⁶⁶ Walter Helmut Fritz, Nachwort zu *Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud*, Nachdichtungen von Paul Zech, Fischer, Frankfurt/Main 1990, p. 209.

admet volontairement un écart entre le texte d'origine et sa transposition. Il s'attache à susciter une même émotion chez le lecteur allemand, relevant de l'ordre du sensitif et de la sonorité musicale.⁶⁶⁷

En effet, en tant que traducteur, il préfère rester très proche du texte d'origine et il ne cherche pas à interpréter le texte mais à se rapprocher au maximum du sens impulsé par l'auteur. Ainsi essaie-t-il de transposer d'abord le ton de l'original, ce qui lui permet à la fois de partir d'une version interlinéaire et de s'en écarter légèrement au besoin. Si nous insistons sur ce point, c'est bien parce qu'il montre le souci accru d'un équilibre entre le respect de la création d'autrui et une certaine liberté. D'évidence, cette préoccupation rappelle le concept de la traduction de la *lettre* chez Berman ainsi que l'argumentation en faveur de l'*Übertragung* avancée par Friedhelm Kemp.⁶⁶⁸

Wer als Poet die Poesie anderer Autoren übersetzt, macht den Versuch, von sich fortzukommen, und weiß dabei doch genau, daß das nicht gelingen wird. Man kommt auf seine guten und seine schlechten literarischen Eigenschaften zurück.⁶⁶⁹

Cette citation nous semble particulièrement pertinente car elle insiste amplement sur la relation étroite entre l'œuvre poétique de l'auteur et ses travaux de traducteur. La traduction sert la création poétique et vice versa : c'est la recherche d'un langage poétique tendu vers l'existence d'un langage universel qui est le fondement et la motivation de cet échange. En ce sens, il est évident que le fait de traduire ouvre un vaste champ de relations possibles. Or, les parentés se multipliant de la sorte, n'aboutissent pas toujours à un échange durable, décisif et riche pour l'évolution d'une œuvre⁶⁷⁰. Mais à cause de la sensibilité originelle du poète, cet échange ne reste jamais sans conséquence pour les travaux propres du traducteur. Il n'est pas exclu de penser que c'est ici que se profile, en effet, la singularité de la traduction poétique.

⁶⁶⁷ Il convient toutefois de nuancer notre propos car Fritz souligne précisément l'importance de la source à traduire : « Keins der Gedichte ist ohne Rimbaud zu denken [...] » Walter Helmut Fritz, Nachwort zu *Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur Rimbaud*, op. cit., p. 210. La relative liberté de la traduction de Zech s'explique alors autant par le style de Rimbaud que par l'écriture 'expressionniste' (Cf. *ibid.*, p. 209) propre à Paul Zech. Dans la postface, Fritz caractérise la langue de Rimbaud de la manière suivante : « [...] dessen monologische, intensive, halluzinatorische, oft dunkel-suggestive, kaum übersetzbare Sprache voller Überschneidungen, voller Bilder- und Gedankensprünge. » *Ibid.*, p. 210. C'est dans cette conjoncture spécifique que Walter Helmut Fritz semble accepter que l'on s'éloigne de la source.

⁶⁶⁸ Walter Helmut Fritz utilise d'ailleurs lui-même ce terme emprunté à Kemp. De plus, nous pouvons approfondir ce lien entre les deux auteurs en tenant compte que, pour tous les deux, c'est un vécu de lecteur qui ne se sent pas à l'aise dans la langue à traduire qui est à l'origine des premiers essais de traduction. Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 07 avril 2003.

⁶⁶⁹ Karl Krolow, *Der Lyriker als Übersetzer der zeitgenössischen Lyrik*, op. cit., p. 73.

⁶⁷⁰ Ceci serait un équivalent aux relations de filiations que nous avons décrites au chapitre précédent.

II.4.2.3 Correspondances françaises

Pour élucider les correspondances entre les poètes français traduits et l'œuvre de Walter Helmut Fritz, nous nous proposons d'étudier un choix de traductions tout en tenant compte de l'ordre chronologique de ces travaux, de l'intensité de l'attrance pour les poètes en question et de leur signification pour sa propre œuvre poétique. Pour la critique, la forte parenté entre Walter Helmut Fritz et Jean Follain ne fait aucun doute, même si l'on ne s'attache pas à la cerner plus précisément. Pour les autres traductions en revanche, on se contente de les mentionner seulement.⁶⁷¹

Si pourtant il y a correspondances, elles doivent être clairement perceptibles et se décliner autant au niveau des thèmes abordés qu'au niveau de la forme.

II.4.2.3.1 Jean Follain : plus qu'une affinité

L'épithète qui ouvre le recueil de traductions de Jean Follain souligne d'emblée l'attention portée à l'objet et laisse entrevoir la thématique commune qui sous-tend les deux œuvres :

Retrouver la beauté nue de chaque chose.
Die nackte Schönheit jedes Dings wiederfinden.⁶⁷²

En effet, cette phrase renvoie à l'approche du monde que partagent les deux poètes. Il est permis de se demander si ce n'est pas cette quête spécifique qui a incité Walter Helmut Fritz à traduire cette poésie et qui, au final, se retrouve dans le choix des textes qui font objet d'une traduction.

Par ailleurs, il est aisé de repérer parmi les textes traduits des exemples dont le contenu reflète les préoccupations poétiques de notre poète.

⁶⁷¹ Cf. ces remarques, déjà éloquentes, de Friedrich Bentmann (Friedrich Bentmann, *Einleitung*. Dans : Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken* (Gedichte und Prosa). Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffelbund), hrsg. und eingeleitet von Friedrich Bentmann. Müller, Karlsruhe, 1971, p. 12) : « Walter Helmut Fritz begegnet sich in mancher Hinsicht mit dem französischen Lyriker Jean Follain, dessen Verse er zum Teil übersetzt hat. Als Motto zu dem Bändchen findet sich der Satz : „ Die nackte Schönheit jedes Dinges wiederfinden.“ Dieser Satz könnte auch ein Bekenntnis von W. H. Fritz sein. Allerdings unterscheidet sich Follain von Fritz in seinen Versen dadurch, daß er mehr die Phantasie spielen läßt. Als Beispiel seiner Übertragungskunst „Die Kinder“: [...] » Un peu plus loin, Bentmann écrit : « Welche engen Kontakt W. H. Fritz mit der zeitgenössischen Poesie Frankreichs hat, zeigen seine weiteren Übertragungen französischer Lyrik. Diese umfassen insgesamt fünf Bändchen: [...] » *Ibid.*, p. 13.

⁶⁷² Walter Helmut Fritz, *Jean Follain, Gedichte*, übertragen von Walter Helmut Fritz, Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München 1962, p. 5. Toutes les traductions de Jean Follain par Walter Helmut Fritz sont citées d'après ce recueil que nous indiquerons, par la suite, comme *Follain*, suivi du numéro de la page.

Ecouter

Il y a ce qui rassure
 et dort au cœur de la chose
 on l'écoute
 dans la boucle du fleuve
 dans la houille éclairant
 de ses brasiers
 le corps de la jeune fille
 qui s'expose à la vie
 dans la ramure et le jour clair
 ou dans la nuit poignante.

Lauschen

Es gibt etwas das beruhigt
 Das im Herzen der Dinge schläft
 Man lauscht ihm
 in der Flußwindung
 in der Kohle die mit ihrer Glut
 den Körper des Mädchens erhellt
 das sich dem Leben darbietet
 auch im Gezweig
 an einem durchsichtigen Tag
 oder in der von Schmerz versehrten Nacht.

(Follain, p. 26 et 27)

Ce poème témoigne de l'intérêt des deux poètes pour l'écoute, une perception dans la finesse qui valorise le détail pour donner un sens à l'ensemble.⁶⁷³ Par ailleurs, notons que la réflexion contenue dans ce poème n'est pas sans nous rappeler des textes de Fritz comme *Veränderungen* (GG I, 40) du recueil *Veränderte Jahre* (1963) paru une année seulement après les travaux sur Follain. Les traductions et la poésie de Fritz évoluent alors en parallèle ; la correspondance se voit dans le choix du sujet, mais pas encore dans celui d'une forme.⁶⁷⁴

De plus, il convient de nous arrêter un instant sur la parenté thématique qui se manifeste dans l'idée d'une écoute intense. En effet, son importance est d'autant plus déterminante qu'elle permet de saisir également les paradoxes qui régissent cette perception – chez Follain représentés par les différents lieux qui permettent la découverte de la quiétude. Dans l'œuvre de Fritz, nous en trouvons la trace dans *Die Nacht* (GG I, 148) du recueil *Aus der Nähe* (1972), publié une dizaine d'années plus tard et même encore dans *Auch während die Ozeane abkühlen* (GG I, 211) de *Schwierige Überfahrt* (1976):

Auch während die Ozeane abkühlen und die
 mit Gletschern bedeckte Fläche wächst,

⁶⁷³ Dans la postface du recueil des traductions de Follain, Fritz confirme indirectement cette parenté (*ibid.*, p. 61) : « Follain gibt Protokolle, Bestandsaufnahmen. Gelassen, treu verweilt er in der Anschauung der Dinge, bis sie wieder in ihrer ursprünglichen Frische sichtbar und damit Zeichen werden. Er nennt sie, und sie werden durchscheinend. Bild steht neben Bild, in gleichmäßigem Licht. Überraschend von Mal zu Mal, wie die Vorstellungen – meist aus dem Bereich des Alltäglichsten – verknüpft sind. »

⁶⁷⁴ Cf., par exemple, le poème *Liebesdicht VI* (GG I, 21) : « Regendämmerung, den Bordstein entlangkommend/in kleinen Mengen.//Vergänglichkeit, rascher als die Rücklichter der Autos,/die du entschwinden siehst.//Ich will dich nicht verlieren. Der Abend,/diese Dünung, langsam wandernd. » ou *Am Meer* (GG I, 32) : « [...]//Zerbrechliche Helle/über das Glänzen gebaut./Klirrende Muschel/macht das Lautlose laut. » Par conséquent, Walter Helmut Fritz semble à la fois préférer limiter l'inventaire imaginaire proposé par Follain et insister sur l'écoute intense qui permet, à partir d'un détail, de découvrir la marche du monde.

[...]
gibst du mir manchmal,
was auch du nicht hast:
diesen Augenblick Ruhe. (GG I, 211, v. 1 et 2; 7-9)

L'analyse de la traduction du poème *Ecouter* permet d'aller encore plus loin dans l'étude de ces parentés. Fidèle à son projet de traduction et au désir de rester au plus proche du texte d'origine, le point de départ du travail traductif est une version interlinéaire. La question fondamentale est alors de savoir comment rendre la diction, le rythme, le ton différents tout en tenant compte des différences inhérentes aux langues elles-mêmes.

Quant à la traduction du poème *Ecouter*, nous constatons d'emblée la proximité des moyens formels employés par les deux poètes : Fritz s'écarte peu de l'original. Il reprend, par exemple, avec exactitude le nombre de vers, les structures des phrases, l'alternance des vers plus longs et plus courts ainsi que l'anaphore des vers quatre et cinq. Il effectue certes quelques légères modifications liées aux structures internes de la langue allemande mais qui sont parfaitement admissibles.⁶⁷⁵

Par conséquent, la traduction reproduit le souffle qui anime le poème dans une distance adéquate au texte. Elle préserve les disponibilités poétiques d'ouverture tout en évitant la reproduction exacte d'une forme et sans faire excessivement sentir qu'il s'agit d'un texte traduit.

Il est néanmoins permis de se demander où se situe cette traduction dans le traduire de ce texte. Nous aimerions attirer l'attention sur quelques éléments qui nous paraissent discutables. Il nous faut, en effet, évoquer l'importance déterminante des images. Dès le premier vers, le poète se tient à une formulation très vague : « il y a ce qui » (v. 1). La traduction proposée « Es gibt etwas das » (v. 1) tente de préserver cette ouverture en omettant la virgule, mais reste malgré cela plus concrète. Or, cette expression ampute le texte français de l'aspect sensitif, pourtant essentiel car il permet de mettre en valeur une nouvelle attitude perceptive. De même l'expression française

⁶⁷⁵ Citons quelques exemples : le complément du nom est remplacé par un nom composé (v. 4), le participe I devient une phrase relative (v. 5 et 6), les vers 5 à 8 sont resserrés afin de permettre l'extension des vers 9 et 10 pour retrouver le même nombre de vers dans la version traduite. Il est essentiel, cependant, de remarquer qu'il s'agit de modifications parfaitement admises par la tradition traductive entre le français et l'allemand. Cf. Marcel Pérennec, *Éléments de traduction comparée français-allemand*. Editions Nathan, Paris 1993, p. 80.

« dormir au cœur de » a une valeur plus abstraite que « im Herzen schlafen », peu habituelle en allemand.

Il arrive également que la traduction n'éclaircit pas l'original, au contraire même. En guise d'illustration, analysons davantage la fin du poème : Fritz amplifie le dixième vers (« oder in der von Schmerz versehrten Nacht », v. 10) et aboutit, en fin de compte, à une surtraduction, puisque l'expression ajoute une tonalité douloureuse à la locution française ; celle-ci renvoie, certes, à la nuit profonde, effrayante, mais ne forme, à notre sens, qu'un nouveau contraste avec le vers précédent, en renfonçant l'opposition déjà présente, mais ne l'infléchissant pas.⁶⁷⁶

Soulignons cependant le ton poétique extrêmement proche des deux œuvres. Si l'on tient compte que ni les poèmes de Fritz ni de Follain sont rimés, une des différences entre les deux langues tend d'ores et déjà à s'effacer. En effet, le « parler poétique »⁶⁷⁷ des deux auteurs s'avère être semblable, un même souffle anime les poèmes.

Par ailleurs, force est de constater que l'attention au détail que nous avons observée dans *Ecouter/Lauschen*, se lie non seulement à une présence féminine et donc à l'amour, mais également à la valorisation de l'instant :

Instant

Tant de visages sont
aux tournants
d'une lente existence
près des mêmes vitres
accueillantes au soleil.
C'est quand passe l'homme
sa poitrine lourde, ses jambes alourdies

Augenblick

So viele Gesichter erscheinen
an den Wendepunkten
eines langsamen Lebens
bei den gleichen Fenstern
zugewandt der Sonne
Wenn der Mann mit seiner kräftigen Brust
seinen schwergewordenen Beinen

⁶⁷⁶ De même, l'image « le jour clair » (v. 9) nous semble tout simplement s'opposer à « dans la ramure » (v. 9) sans ajouter la signification particulière de transparence qui est insinuée par la traduction « an einem durchsichtigen Tag » (v. 9). Citons également la traduction du cinquième vers : le choix de Walter Helmut Fritz se porte sur une variante substantivale qui permet de poursuivre par une phrase relative au nominatif : « in der Kohle die mit ihrer Glut » (v. 5). Ensuite, et c'est une conséquence de ce choix, le traducteur se voit obligé de modifier la distribution des éléments de la phrase sur les deux vers pour ne pas compromettre le rythme du poème français. De fait, la version d'origine perd l'ambivalence du sixième vers qui met l'accent sur l'embrassement, donc l'enthousiasme qui accompagne l'élan vital de la jeune fille.

⁶⁷⁷ Dans la préface d'une anthologie bilingue, le traducteur Jean-Pierre Lefebvre précise (Jean-Pierre Lefebvre, *Préface: la vie en ce jardin. Op. cit.*, p. XXXVII) : « Mais l'hétéronomie de la métrique allemande est également inscrite dans la plus grande plasticité de la syntaxe même de l'allemand : la place plus libre des mots dans l'énoncé – sauf en ce qui concerne la position de l'adjectif – et la nécessaire « marque » de l'accent font système. La stratégie du « parler poétique » identifiable immédiatement comme tel s'en trouve paradoxalement rendue plus difficile, et pour le traducteur, la tentation de traduire « prosaïquement » les vers allemands est plus grande. » Ainsi le traducteur évince-t-il d'emblée l'inhérente différence des deux langues. Malgré leur parenté, des principes différents régissent notamment la métrique et la rime française et allemande, la diction, le rythme des deux langues.

son sourire
que vibre le mieux
l'instant pur
du seul épi de blé
que sa main insoucieuse cueille
le faisant échapper à la faux.

und seinem Lächeln vorbeigeht
erbebt sehr deutlich
der reine Augenblick
in der einen Kornähre
die seine Hand sorglos pflückt
und damit der Sense entzieht.

(Follain, p. 46 et 47)

Ce poème oppose la monotonie des rencontres et des événements qui se succèdent dans une existence à un instant unique et précieux. Un peu par hasard, la main d'un homme, déjà marqué par l'âge (cf. v. 7), cueille un épi de blé. C'est un signe d'abondance et de prospérité qu'il tient alors. De plus, le poème souligne que l'épi échappe ainsi à son destin d'être coupé, à sa mort symbolique.⁶⁷⁸ C'est pourquoi une pureté s'incarne en cet instant et suspend le temps.⁶⁷⁹ En valorisant cet événement, le poème met l'accent sur la fragilité de toute existence.

Cette thématique fait écho avec celle de l'éphémère et de la vulnérabilité qui hante les poésies de Walter Helmut Fritz. Parallèlement à ses travaux de traductions, les poèmes *Schnee, Blüte* (GG I, 47), *Alte Frau* et *Alter Mann* (GG I, 48) voient le jour, ce qui confirme ce rapprochement.⁶⁸⁰ De plus, le poème *L'anecdote* qui fait partie des trois traductions de Follain que Fritz propose en 1972, donc dix années après les premiers textes, montre les femmes sous un jour étrangement semblable.

⁶⁷⁸ Rappelons ici que la faux est l'instrument allégorique de la mort.

⁶⁷⁹ Par conséquent, la mort et la vie sont évoquées en un même mouvement. Ceci concerne également les figures féminines comme le montre le poème *Quand l'espace* (Follain, p. 56) : « Quand l'espace semble/abandonner la ville/les balayeurs lassés/dans le vent se parlent/des vitres se brisent/on comptera des disparus/parmi les bêtes/des fleurs mourront/de petites bulles d'écume/crèveront aux lèvres/d'une marchande/à mains rouges/à cheveux plats/qui fervente sourit/aux yeux béats du plus fort. » Il convient alors de souligner que le choix de textes à traduire renvoie d'ores et déjà à une parenté de sens entre les deux œuvres. Insistons en effet sur l'acceptation semblable de la fragilité des relations humaines toujours soumises à la finitude.

⁶⁸⁰ Ces poèmes annoncent la réflexion sur la finitude qui prendra, par la suite, une place de plus en plus importante. De plus, *Alte Frau* dresse le portrait d'une femme au soir de sa vie, portrait qui se reflète dans plusieurs textes plus tardifs évoquant des existences féminines amères et accablées. Nous pensons en particulier au portrait d'une autre vieille femme dans *Greisin* (GG I, 132) et la solitude exposée dans des poèmes comme *Wunschtraum Alptraum V* (GG II, 47), *Oft* (GG II, 157), *Lebenslauf* (GG II, 175), *Im Pub* (OF, 65) et *Ihr gedemütigtes Gesicht* (ZiL, 42). La période pendant laquelle paraissent les recueils qui contiennent ces poèmes s'étend des années 70 (AdN, 1972) jusqu'à la fin des années 90 (ZiL, 1999). Ceci réaffirme notre thèse que cette thématique obsède le poète. Elle est même présente jusqu'à nos jours: le recueil *Maskenzug* (2003) en témoigne par les poèmes *Alexandra* (MZ, 18 et 19) et *Wärterin im Museum* où nous lisons les vers suivants: « Seit zwanzig Jahren, seit gestern also./Gekleidet in ihre Geduld./Oft versteinert.//[...]/Schaut nach innen und in die Ferne./Käme doch manchmal eine Wolke in den Saal./führte eine Windsbraut mit. » (MZ, 77, v. 1-3; 7-9). Néanmoins, n'oublions pas qu'à cette époque, l'évocation de la femme est généralement positive. Cet aspect n'est d'ailleurs nullement exclu, car chez Follain – et traduit par Walter Helmut Fritz – la relation à la femme est également vue sous le signe de l'unité. Ainsi dans le poème *Amour* : « [...] / nous mêlerons nos ombres, / la terre sucrera ses germes / [...] » (Follain, p. 6, v. 4 et 5).

L'anecdote

L'unique peintre de ce bourg
repeignait la boutique austère
et fredonnait
quand de la gare s'en revenaient
les deux uniques voyageuses
indifférentes à cet amour
que mettait partout le printemps
mais il est des chants qui poursuivent
et que nous ramène une brise
O monde je ne puis te construire
sans ce peintre
et sans ces deux femmes.⁶⁸¹

Naturellement, cette approche ne se limite pas à des portraits de femmes comme le prouve notamment la rubrique *Schöne Aussicht* du recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1981).⁶⁸² Enfin, le poème *Schöne Aussicht II* (GG II, 42) résume la problématique d'un point de vue plus abstrait :

Wir wissen jetzt,
das Scheitern ist allgemein (GG II, 42, v. 1 et 2)⁶⁸³

Si l'on tient en effet que le ton poétique jouxte des préoccupations thématiques similaires, nous comprenons mieux pourquoi la parenté entre Fritz et Follain est plus qu'une affinité. En se voyant contraint, en effet, à respecter l'altérité de cet autre poète que l'on traduit, que l'on transporte dans sa propre langue, l'écriture se ressourc. Du fait, on y découvre ce qui tend vers l'universel. On ne saurait s'étonner, par conséquent, de trouver l'approbation de cette approche dans une des traductions de Follain par Walter Helmut Fritz datant de 1972. Il s'agit du poème *Un trousseau de clefs* :

⁶⁸¹ Walter Helmut Fritz, *Jean Follain, Poèmes*. Dans : Clemens Graf Podewils, Heinz Piontek (éd.), *Ensemble 3, Lyrik, Prosa, Essay*, R. Oldenbourg, München 1972, p. 204. Par ailleurs, ce poème lie l'apparence féminine à deux autres champs qui intéressent Walter Helmut Fritz : l'art et l'évocation de l'instant toujours éphémère. Ceci n'est pas sans nous rappeler un poème comme *Echo* : « Wo bist du,/schöner Augenblick,/zu rasch vergangen,/wo bist du ?//Kehrst du nicht wieder,/schöner Augenblick,/so klar geblieben,/kehrst du nicht wieder ?//Ist er nicht aufgehoben,/der schöne Augenblick,/vergangen, klar, /ist er nicht aufgehoben ? » (GG II, 105, WdF). Le poème repose notamment la question de savoir si l'instant reste éphémère et volatile ou si l'on peut le fixer d'une certaine manière. Et finalement, l'art peut être considéré comme une des solutions pour fixer l'instant. Cette approche rassurante évoquée à travers ce texte par Fritz dans les années 80 seulement, semble être préfigurée dès l'époque du travail sur Follain.

⁶⁸² Cf. notamment *Sein Porträt* (GG II, 9), *Ein Nachbar* (GG II, 15) et *Schlafwandler* (GG II, 18).

⁶⁸³ Nous pouvons même considérer comme un aboutissement un autre portrait féminin paru dans le recueil *Zugelassen im Leben* (1999) où nous lisons : « Keine Angst hatte sie/vor dem Teufel./Worauf es ankam – /den Atem behalten./[...]Sie überlebte ihren Mann/und zwei Söhne./Am häufigsten sagte

Un trousseau de clefs

Des rêves à non sens
épuisent l'homme au réveil
dans son lit de fer
peint couleur bronze
il s'étonne de vivre
et de chaque objet
vu en réel
ou dans la glace qui ne refléta
qu'un matin
un visage de femme
que marquait l'âge
mais chaque jour un trousseau de clefs
dont l'une s'est marquée de rouille.

Ein Bund Schlüssel

Träume ohne Sinn
erschöpfen den Mann der erwacht
in seinem eisernen
bronzefarben gestrichenen Bett
Er ist erstaunt daß er lebt
erstaunt über jeden Gegenstand
den er vor sich
oder in dem Spiegel sieht
der nur an einem Morgen
das Gesicht einer Frau zurückwarf
das von Alter gezeichnet war
aber täglich einen Bund Schlüssel
von denen einer Rost angesetzt hat.⁶⁸⁴

Ce poème dresse le portrait d'un homme – anonyme d'ailleurs – et ce en mettant en place une triple mise en abîme : d'abord, l'homme se reflète dans les objets qui l'entourent, puis contemple leur reflets dans un miroir qui, enfin, lui montre, un matin, le visage d'une femme qui s'efface ensuite devant l'image du trousseau de clefs. Il nous faut tenter de définir ici, ce qui constitue le point d'ancrage de ce poème dans l'œuvre de Fritz. Il n'est pas exclu de penser que le trousseau de clefs suscite une attention toute particulière parce qu'il s'agit justement d'un objet de la vie quotidienne. L'objet banal requiert la faculté de cristalliser la désuétude et la désolation de cette vie : l'homme est épuisé (cf. v. 1 et 2). La présence féminine n'y change rien, les objets familiers non plus. Leur existence semble perdre sa consistance au fur et à mesure que l'homme les regarde, d'où d'ailleurs l'unique apparition du visage de la femme, marquée de surcroît par l'âge.

Le choix des symboles forts et similaires tels les objets de la vie quotidienne ou l'importance de la présence féminine souligne alors l'importance des correspondances entre les deux œuvres. Ce n'est, du reste, pas un hasard si Walter Helmut Fritz traduit, en 1962, deux autres poèmes de Follain qui traitent des objets marqués par l'inanité. Cependant, le regard du poète transcende leur présence.

sie:/ich lache mich tot.» (*Nicht auszumünzen*, Zil, 46, v. 1-4 ; 11-14). En effet, la rubrique *Nicht auszumünzen*, regroupe des évocations de vies souvent marquées par l'échec.

⁶⁸⁴ Walter Helmut Fritz, *Jean Follain, Poèmes.*, op. cit, p. 206 et 207. *Un trousseau de clefs* fait donc partie des trois traductions de poèmes de Follain publiées en 1972. Par conséquent, l'échange avec Follain s'inscrit dans la continuité et participe ainsi à l'évolution de certaines thématiques récurrentes dans l'œuvre de Fritz.

La Guenille

Sans pouvoir
imiter l'oiseau
la guenille pend sur la branche
rouge près de la pomme douce
l'oiseau envolé et la pomme retombée

elle reste
manifestant le froid des âges
et la couleur dans le silence ;
des hommes raisonnent
dans une époque sombre
non loin de ce lambeau marquant seul l'espace.

Der Fetzen

Ohne den Vogel
nachahmen zu können
hängt der Fetzen am Ast
rot neben dem süßen Apfel
Wenn der Vogel davongeflogen
und der Apfel heruntergefallen ist
bleibt er
ein Zeichen für die Kälte der Zeit
Auch für die Farbe im Schweigen
Menschen denken nach
in einem düsteren Zeitalter
nicht weit von diesem Lappen
der allein den Raum bezeichnet.

(*Follain*, p. 42 et 43)

Ce poème s'ouvre sur un titre éloquent : il s'agit d'une existence échouée. Cette guenille, un symbole du « froid des âges » (v. 7), marque l'espace des hommes dans « une époque sombre » (v. 10). Malgré l'intégration dans le milieu naturel, cette vie reste en lambeaux. Elle semble être entièrement vouée à l'échec : ni l'oiseau ni la pomme, ne peuvent être imités. Ainsi ce poème propose-t-il une vision fataliste de la condition humaine dont le seul espoir repose sur un possible retour de la vie – de la couleur (v. 8) – après le silence qui évoque un cataclysme final, le néant. Là doit être souligné le paradoxe que c'est justement dans cette guenille que réside le pouvoir du changement.

En accord parfait avec le projet de traduction de Walter Helmut Fritz, les premiers (v. 1-4) et les derniers vers (v. 9-11) respectent scrupuleusement l'original : le traducteur reproduit les mots, les phrases et les vers en n'effectuant que les changements minimaux auxquels la langue allemande le contraint. Ainsi, la structure interne du verbe de modalité « pouvoir » et du groupe infinitif l'accompagnant s'inversent et le participe présent du onzième vers est remplacé par une proposition relative qui se distribue d'ailleurs sur deux vers dans le but de ne pas alourdir inutilement la version allemande. En outre, Fritz respecte l'emploi de deux mots différents pour désigner la guenille (v. 3 et 11) ; nous pouvons, cependant, contester son choix, puisque la signification de « Lappen » est plus large et moins péjorative que celle du « lambeau » (v. 11) qui rend plutôt l'idée d'un morceau d'étoffe déchiré et se rapproche ainsi du sens de « Fetzen ». Néanmoins, Fritz maintient la sonorité initiale sombre du « lam/la » renvoyant à la vétusté. De plus, en distinguant les deux termes, il force le lecteur à réfléchir sur leur

relation. En effet, la « guenille » employée au sens figuré renvoie également à l'homme qui a perdu toute vigueur physique ou morale. Ce sens abstrait se retrouve dans « der Fetzen » qui se définit aussi par la violence qui l'a produit : la déchirure n'est pas un effet naturel du temps, mais la conséquence d'une action subie par l'objet. Au sein du mot, cette violence se traduit dans la combinaison des consonnes « tz », qui lui confère une forte impulsion et une dynamique, négative dans cette occurrence. Le choix du traducteur s'explique alors par l'ambition de trouver une équivalence de ton plutôt qu'une correspondance sémantique exacte. Ainsi se place-t-il dans une lignée qui définit cette démarche comme un idéal de la traduction.⁶⁸⁵

Par conséquent, il n'est pas étonnant de voir que Fritz modifie les vers du milieu du poème (v. 5, 7 et 8), ce qui ajoute d'ailleurs un vers au texte de Follain.⁶⁸⁶ En effet, le cinquième vers représente une forme extrêmement contractée, basée sur la valeur du participe passé français : l'envol de l'oiseau et la chute de la pomme arrivée à maturité sont montrés sous l'angle de l'aspect achevé et signalent, pour ainsi dire, une séparation définitive d'avec la guenille. Ainsi cette forme permet-elle d'accentuer la forte différence entre celui qui part et celui qui reste (cf. v. 6).⁶⁸⁷ Le traducteur se trouve alors dans l'obligation de rendre aussi bien le choc qui se produit au niveau du contenu que la relation des aspects des temps grammaticaux : passé achevé et présent. Ne pouvant

⁶⁸⁵ Cf. aussi Octavio Paz, *Übersetzung : Wortkunst und Wörtlichkeit. Op. cit.*, p. 91 : « Das Ideal der Übersetzung von Dichtung ist, wie Valéry es einmal unübertrefflich formulierte, die Erzeugung analoger Wirkung mit anderen Mitteln. » Cf. aussi Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad. Op. cit.*, p. 16. Cette remarque fait également écho à ces propos de Harro Stammerjohann qui reprend, en fait, les critères du linguiste italien Tullio De Mauro pour définir une critique de la traduction: « Mit „adeguatazza denotativa“ ist die angemessene Wiedergabe des „contenuto referenziale dell'enunziato“, des Stoffes, gemeint [...]. „Adeguatazza sintattico-frasale“ ist die Übernahme der Satzstrukturen in dem Sinne, dass die Gliederung des Textes in Sätze und Teilsätze beibehalten wird. [...] „Adeguatazza lessicale“, also lexikalische Angemessenheit, ist dann gegeben, wenn zur Entsprechung Satz-für-Satz die Wort-für-Wort-Entsprechung kommt, also für jedes Wort ein Wort – und bei jedem Vorkommen möglichst ein- und dasselbe gefunden wird. [...] Die „adeguatazza espressiva“, die expressive Angemessenheit [...] will ausser der denotativen, syntaktischen und lexikalischen Entsprechung auch die „Poesie“ des Originals treffen, [...]. Expressive Angemessenheit ist nach Tullio De Mauro nur ein besonderer Fall von textueller Angemessenheit, von „adeguatazza testuale“. Diese liegt allgemein darin, den von der jeweilige Gesellschaft entwickelten Gattungen und Stilen zu entsprechen. [...] Mit „adeguatazza pragmatica“, also pragmatischer Angemessenheit, ist die Einstellung auf den Adressaten gemeint, dergestalt dass eine Übersetzung denselben Adressaten ansprechen soll wie das Original. [...] » Cf. Tullio De Mauro, *Sette forme di adeguatazza della traduzione*. Dans: Tullio De Mauro, *Capire le parole*, Laterza, Bari-Rome 1999, p. 276-287. Comme nous allons voir par la suite, Fritz se conforme à la plupart de ces critères en élaborant ses traductions. N'oublions pas, cependant, que la langue poétique constitue, au sein des langues même, une occurrence de la parole particulièrement ouverte.

⁶⁸⁶ De même, Fritz distribue le dernier vers sur deux vers (v. 12 et 13 de la version allemande), ce qui s'explique par la difficulté de la langue allemande à rendre les participes présents français. Dans ce cas précis, la traduction par une relative s'impose et le doublement du vers relève des seules raisons syntaxiques et reste sans influence significative ni sur le sens ni sur le souffle qui porte le poème.

⁶⁸⁷ N'oublions pas non plus que le sixième vers frappe par sa concision, d'ailleurs parfaitement reproduite par le vers allemand.

recréer la même concision syntaxique sans perdre la cohérence textuelle, Walter Helmut Fritz opte pour une traduction plus explicite du cinquième vers en rétablissant la relation de subordination temporelle qui régit la phrase.⁶⁸⁸ De fait, les vers s’entrechoquent moins au niveau du sens, mais en opposant une unité plus longue et plus complexe à un vers concis, dénudé (cf. v. 7 de la version allemande). De même, Fritz trouve une forme nominale pour rendre le participe présent du septième vers (« manifestant », v. 7 ; « ein Zeichen für », v. 8), ce qui prend l’avantage sur une traduction verbale⁶⁸⁹ puisque le nom désigne davantage que le verbe qui traduit plutôt une action. De ce fait, ce vers, s’approchant d’une apposition, a la même fonction que le participe présent français, à savoir à définir la guenille. Ce choix influe, par ailleurs, sur la traduction du huitième vers qui reçoit une précision : au lieu de se limiter à un ajout simple (« et », v. 8), Walter Helmut Fritz augmente la puissance de cette deuxième image qu’est la couleur dans le silence.

Auch für die Farbe im Schweigen

(v. 8. C’est nous qui soulignons.)⁶⁹⁰

En insistant sur la force de l’image, la traduction de Fritz dynamise le texte pour ensuite pouvoir se passer du point-virgule qui signifie, dans la version française, la transition vers la conclusion du poème, et la remplacer par une rupture du rythme.

Soulignons que Fritz modifie le texte d’origine seulement pour mieux rendre son contenu et la relation qui s’établit entre le fond et la forme. En effet, la transmission de la vision poétique présente dans les poèmes de Follain participe des deux. Toute modification est alors la conséquence d’une volonté accrue de précision qui, de plus, tient compte de l’ambivalence intrinsèque du langage poétique. C’est dans ce double enjeu que se situe la démarche traductive de Walter Helmut Fritz.⁶⁹¹

⁶⁸⁸ Il s’agit d’une forme contractée, faisant élision de la structure de la subordonnée introduite par « wenn » qui indique d’ailleurs la relation temporelle, et y ajoute un aspect conditionnel œuvrant à l’ouverture du poème. C’est une allusion moins présente dans le poème de Follain, mais cohérente dans la démarche de l’ensemble de cette poésie qui constate la défaillance tout en allant de l’avant.

⁶⁸⁹ Nous pouvons, par exemple, penser à « zeigt » ou « deutet auf ».

⁶⁹⁰ Remarquons de plus que cette image est particulièrement contrastive à cause de l’emploi de l’oxymore : « et la couleur dans le silence » ; elle unit, en effet, deux sens : le visuel et l’auditif.

⁶⁹¹ Ce n’est, du reste, pas un hasard si, en commentant les traductions de Michael Hamburger, Walter Helmut Fritz insiste sur la précision toute particulière de la langue poétique qui ne s’oppose pas au maintien de l’ambivalence des mots, mais au contraire, en est la cause profonde : « Dabei dient seiner Auffassung nach die Genauigkeit der poetischen Sprache vor allem der Bewahrung der Schwankungen, der Offenheit, der Vieldeutigkeit einer sprachlichen Figur. » Walter Helmut Fritz, *Wieder Hinhören mit*

Le poème, *La musique des sphères*, s'inscrit dans un mouvement parallèle, mais le montre d'un point de vue plus cosmique. Nous remarquons la récurrence de l'image des clés ainsi que du froid, ici même du gèle. Il convient d'apprécier aussi que ce poème dresse à nouveau un portrait. Deux personnages sont au centre : un mystérieux « il », d'une part, et une boîte de conserves, d'autre part. C'est cette dernière – par ailleurs, un objet aussi banal et détérioré que la guenille – qui va faire renaître l'espoir : le ciel étoilé incarne le renouveau, car le bruit de la boîte qui roule, puis le silence quand elle s'arrête, ouvrent les sens pour entendre « la musique des sphères », symbole d'une ère nouvelle.

La musique des sphères

Il suivait la route gelée
dans sa poche sonnaient ses clefs de fer
et sans penser, de sa botte effilée
il buta le cylindre
d'une vieille boîte à conserves
qui plusieurs secondes roula son vide froid,
chancela sur elle-même puis s'immobilisa
sous le ciel émaillé d'étoiles.

(Follain, p. 8 et 9)

Spärenmusik

Er folgte der vereisten Straße
Schlüssel klimperten in seiner Tasche
und mit dem spitzen Stiefel
stieß er gedankenlos
eine zylindrische Konservenbüchse um
die sekundenlang ihre kalte Leere weiterrollte
sich überschlug und endlich liegenblieb
unter dem von Sternen emailierten Himmel.

Enfin, il nous semble essentiel de constater que ce processus se déroule dans un mouvement irréfléchi ; par conséquent, seul l'homme qui se fie à ses sens relèvera le défi. Dans la postface qui accompagne ses premières traductions de Follain, Walter Helmut Fritz souligne, à juste titre, cette force majeure qui anime les poèmes de Follain et qui en fait la fascination :

Vertraute Wirklichkeit wird spurenweise entstellt, verschoben:
Bedingung dafür, daß keine bloßen Abbilder entstehen. [...] Follain
selbst formuliert das, was er will, so: « Die Welt noch einmal
erfahren, noch einmal entdecken, die nackte Schönheit jedes Dings
und jenes Verhältnis einfacher Werkzeuge zum ausgestreckten oder
erhobenen Arm des Handwerkers wiederfinden. ».⁶⁹²

C'est, en effet, dans le décalage entre le réel et la réalité poétique que se découvre la signification de l'objet et ainsi du monde. Ne pas prendre l'objet pour une simple

Geduld, Michael Hamburger – eines Übersetzers « Literarische Erfahrungen ». Dans : *Stuttgarter Zeitung*, n° 66, 20/03/1982, p. 38.

représentation se révèle alors la clé pour en faire un signe. De fait, sa diaphanéité permet de dévoiler le revers du monde, d'en admettre l'existence et d'en faire une force libératrice et salutaire.

Outre la filiation thématique, notons les ressemblances formelles entre les deux œuvres. Nous constatons, en effet, que petit à petit les acquis formels de la traduction finissent par être transposés dans les poèmes de Walter Helmut Fritz.

Nous en voulons pour preuve certains textes de cette période qui adoptent également des participes I, rares par ailleurs dans l'œuvre de Fritz. Ainsi lisons-nous dans *Veränderungen* :

Wir wollen uns verständigen
mit Rufen, nährend wie Früchte,

(GG I, 40, v. 5 et 6. C'est nous qui soulignons.)

De même, Walter Helmut Fritz resserre davantage les vers : parfois il ne reste qu'un seul mot afin d'accentuer sa portée thématique. Nous en trouvons la parfaite illustration dans *Das kennst du* :

Das kennst du

Das kennst du,
Bewegungslosigkeit,
wenn du die gewesenen Tage
über die Ebene verstreut siehst
da
dort
und siehst Silben daraus werden.

(GG I, 46. C'est nous qui soulignons.)

De plus, certaines expressions sont des reprises presque à l'identique de Follain. Citons le poème *Fregene* :

Wellen laufen zurück, eilends.
Etwas muß da sein,
das sie an der Hand nimmt.

(GG I, 39, v. 5-7. C'est nous qui soulignons.)

⁶⁹² Walter Helmut Fritz, *Jean Follain, Gedichte, op. cit.*, p. 61.

Mais ce travail intense peut également amener à une déformation : au regard d'un emploi peu naturel du futur comme dans *Lehnstedt* :

Wir werden sehen,
wie Schnee fallen wird, (GG I, 27)

Ces vers ne sont pas sans nous rappeler les traductions des poèmes de Follain. La voix étrangère se fait sentir clairement.⁶⁹³

Néanmoins, ce phénomène n'est que passager. Peu à peu, Fritz aboutit à une forme qui montre encore les influences du lyrisme de Follain, tout en s'en détachant. Sans doute faut-il voir ici la clé de l'affinité avec les poètes traduits. Ils participent au développement du style individuel de notre auteur tout en l'aidant, de par la parenté qui les lie, à dépasser ces relations dans le paradoxe de l'appui et du rejet.

Le poème *Alte Frau* (GG I, 191) du recueil *Schwierige Überfahrt* (1976) qui fait d'ailleurs suite à la deuxième série de traductions de l'œuvre de Follain, nous apparaît comme très représentatif de l'évolution accomplie :

Die alte Frau

Sie ist fast stumm geworden
und liebt, was fast stumm ist

das Schilfbündel,
das sie heimträgt

das Schaf,
das ihr folgt

den Weg,
den sie täglich geht

liebt all das so sehr,
als hätte sie es früher
kaum wahrgenommen. (GG I, 191)

Dans ce poème, tous les acquis de la traduction sont présents : Fritz use abondamment des structures relatives, les répétitions se traduisent dans l'agencement même du poème. En revanche, l'ensemble s'est resserré autour de quelques notions simples : les roseaux,

⁶⁹³ Cf., par exemple, *Amour/Liebe* (Follain, p. 6/7, v. 2) : « nous rencontrerons des bêtes »/ « Wir werden Tieren begegnen » ou encore *Quand l'espace/Wenn der Raum* (Follain, p. 56/57, v. 8-11) : « des fleurs

le mouton, le chemin (cf. v. 3, 5 et 7). Néanmoins, le souffle qui animait déjà quelques vers des poèmes de Follain traduits en 1962 et plus perceptibles encore dans ceux des années 1972⁶⁹⁴, donne une diction similaire à ces textes.

C'est dans le recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983) que nous trouvons, de plus, un poème extrêmement proche d'*Ecouter* de Jean Follain. Il reprend parallèlement une thématique commune et des acquis formels.

Was ist es anderes

Was ist es anderes, was
– durch die Triebkraft des Herzens –
sich in uns bildet,
und sichtbar wird,
in der Aorta,
in Arterien, Kapillaren und Venen
kreist und sich mitteilt
als eine Schrift. (GG II, 107)

L'impression d'une plus grande concentration se dégage de ce poème ; de fait, l'homme en son essence est au centre de la quête. Les pulsations de son cœur symbolisent alors l'entrain qu'il doit trouver pour assurer sa survie. D'autre part, la formulation du poème *Ecouter* « Il y a ce qui rassure/et dort au cœur de la chose » (v. 1 et 2) est sous-jacente dans les quatre premiers vers de *Was ist es anderes*.⁶⁹⁵ En revanche, dans le poème de Walter Helmut Fritz, cette mystérieuse chose va être définie à la fin du poème comme une écriture.

Le point d'ancrage du texte a donc changé et cette différence est d'importance car ce qui restait indéfinissable mais nécessaire dans *Ecouter* devient tangible, visible (« und sichtbar wird », v. 4). Il n'est pas exclu de penser qu'en ce sens, *Was ist es anderes* donne une réponse tardive au poème de Follain.

Qu'il nous suffise, pour finir, de souligner deux aspects qui nous semblent majeurs : d'une part, il faut rappeler l'analyse d'Yves Bonnefoy que toute traduction participe au traduire d'une œuvre, l'inscrit dans le processus de sa transposition dans un

mourront/de petites bulles d'écume/créveront aux lèvres/ d'une marchande » / « werden Blüten welken/und werden kleine Schaumblasen zergehen/auf den Lippen/einer Verkäuferin ».

⁶⁹⁴ Notamment dans *L'île* (Jean Follain, *op. cit.*, p. 204). Que ce resserrement du langage poétique se développe également en se frôlant aux œuvres de Jaccottet et de Vigée, nous en donnerons la preuve sous peu.

⁶⁹⁵ Et ce surtout à travers le pronom indéfini « es » du premier vers et le questionnement s'ouvrant sur « was », qui est à la fois un mot interrogatif et un pronom relatif et dont le statut reste hybride dans ces premiers vers.

autre univers langagier. D'autre part, il convient de tenir compte de la densité toute particulière de la parole poétique, de ses plurivalences et de ses non-dits, parfaitement illustrés par cette citation de Fritz Paepcke :

Der Text ist keine Summe, sondern eine komplizierte Relation von semantischen und syntaktischen Elementen. In einem Text gibt es ein Nebeneinander, Miteinander, Zueinander, Gegeneinander oder Durcheinander, bei dem alles miteinander zusammenhängt, aneinander anknüpft und aufeinander verweist.⁶⁹⁶

La filiation aussi bien thématique que formelle qui s'établit entre Walter Helmut Fritz et Jean Follain n'est que l'exemple le plus remarqué jusqu'à présent par les études scientifiques.⁶⁹⁷ Elle s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans une approche globale de la traduction défendue par notre poète qui apporte la preuve que la confrontation avec une autre œuvre, engagée dans une quête semblable, constitue un enrichissement. Aussi la traduction devient-elle la source, le ressourcement d'un renouveau incessant et ininterrompu de l'écriture poétique.

II.4.2.3.2 Parentés et filiations : traductions de René Ménard, Alain Bosquet, Philippe Jaccottet et Claude Vigée

La démarche traductive dépend de l'échange que suscite la rencontre avec l'autre. Les exemples de René Ménard, d'Alain Bosquet, de Philippe Jaccottet, puis de Claude Vigée confirment ce constat tout en rendant compte de l'évolution poétologique de Walter Helmut Fritz. Aussi l'activité traductrice s'inscrit-elle dans la quête générale d'un renouvellement poétique et en même temps dans la durée, car elle accompagne le poète durant toute la période des traductions et même au-delà. D'évidence, il est difficilement possible de distinguer les influences singulières avec exactitude. Par conséquent, une étude d'un ensemble poétique s'impose et s'avère être plus pertinente pour démontrer les types de relations qui s'établissent entre Fritz et certains des poètes traduits.

⁶⁹⁶ Fritz Paepcke, *Wie verändert Übersetzen ein Gedicht?*. Dans : *Celan-Jahrbuch* 1 (1987), p. 188.

⁶⁹⁷ Ainsi le critique Heinz Weder écrit-il : « [...] die Synonymität der Gedichte Follains mit denjenigen von Fritz ist nicht zu übersehen. » Heinz Weder, *Terrain vague*. Bemerkungen zu den Büchern von Walter Helmut Fritz. Dans : *Schweizer Monatshefte* (50), 1970/71, p. 1023. De même, Heinz Piontek : « Hier scheint eine hochgradige Wesens- und Sprachverwandtschaft zwischen Dichter und Dolmetscher vorzuliegen. » Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*, Dans : Heinz Piontek, *Männer die Gedichte machen*. Hoffmann und Campe, Hamburg 1970, p. 169. Cf. également : Segebrecht, *Vertrauen in der Mördergrube*.

Entendons-nous d'abord sur ce que nous nommons les parentés entre Fritz et ces auteurs. Au regard des traductions, nous remarquons, en effet, que ces échanges se produisent sur trois niveaux. Dans le cas d'Alain Bosquet, il semble plutôt s'agir d'un attrait pour l'expression forte et l'élan de sa poésie. Elle correspond ainsi à une phase spécifique des recherches de Fritz. C'est d'ailleurs cette œuvre qui laisse le moins de traces concrètes dans la création de notre auteur, et ce malgré des échanges fréquents et suivis⁶⁹⁸. Dans le lyrisme de René Ménéard nous retrouvons plusieurs aspects thématiques et formels partagés par les deux auteurs : l'évocation constante de la distance qui sépare l'homme du cosmos et qui se traduit dans l'image de la neige, l'attirance par les détails qui marquent les objet, par l'eau, à la fois pure, vivace et futile. De même Ménéard évoque la mort en tant qu'élément naturel, faisant partie de la vie. Par conséquent, la relation avec ce poète couvre une étape intermédiaire entre l'attrait et l'étonnement qui explique le pourquoi de la traduction des poèmes de Bosquet, et une parenté plus profonde qui devient une véritable filiation concernant Jaccottet et Vigée. Cette distinction se manifeste à nouveau aux deux niveaux qui sont le contenu et la forme. Ainsi, il nous paraît évident que Fritz se sent attiré par l'élan qui se dégage, malgré une forme plus étendue et souvent plus narrative, des poèmes de Bosquet. De plus, le poète y retrouve un emploi fort des figures de répétitions⁶⁹⁹, qui prennent, entre autres dans les poésies de Jaccottet, une tournure plus structurante.⁷⁰⁰ Cependant, il se sent porté par le style associatif de Bosquet pour créer des poèmes qui juxtaposent des éléments plus hétérogènes sans pour autant s'emporter à les associer librement. Il

Dans: *FAZ*, n° 240, 15/10/1992, p. 34 et Eberhard Horst, *Aus der Nähe*. Dans: *Neue Rundschau* 83 (1972), p. 352.

⁶⁹⁸ C'est Bosquet qui propose les premières traductions de l'œuvre de Fritz en France. De plus, Walter Helmut Fritz confirme d'avoir entretenu, entre 1965 et 1990 environ, des relations épistolaires avec le poète français. De même, ils se sont rencontrés à plusieurs reprises, mais sans régularité (cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 23/07/2003).

⁶⁹⁹ Cf. *Origine/Anfang* (Alain Bosquet, *J'écrirai ce poème*. Gedichte. Französisch und deutsch. Bläschke Verlag. Darmstadt 1965): « A l'origine/il y aura trois cieux/[...]il y aura/des soleils par douzaines/[...]il y aura/à chaque heure midi/[...]il y aura/un homme en cœur de cerisier/[...]il y aura/contrefaçon/[...] » (v. 1, 2, 5, 6, 11,12, 18, 19 et 23-25). De plus, ce poème montre que c'est une période où Fritz cherche à affiner un nouveau style. Ainsi remarque-t-on l'emploi infortuné du futur que nous avons déjà décelé dans la suite des traductions de Follain.

⁷⁰⁰ Cf. par exemple le poème *Vérité, non-vérité* (*ibid.*) où la répétition sert à encadrer la partie médiane du texte : « Vérité, non-vérité/se résorbent en fumée//Monde pas mieux abrité/que ta beauté trop aimée,/passer en toi, c'est fêter/de la poussière allumée//Vérité, non-vérité/brillent, cendre parfumée. » Cette forme de cadre est reprise, par exemple, dans le poème *Janus* (GG I, 174) : « Fahler Tag./die Dunkelheit eben zu Ende./bald Dunkelheit.//[...]//In den Anfang./in das Ende/des fahlen Tags. » (v. 1-3 et 15-17).

convient d'apprécier l'originalité de cette approche qui, malgré une certaine liberté, doit chez Fritz toujours contribuer à donner du sens.⁷⁰¹

Or, chez Fritz, la démarche plus abstraite et méditative des poèmes de Bosquet trouve une suite dans l'élaboration de la forme spécifique du poème en prose, d'une part, et dans quelques textes isolés comme *Warum* (GG I, 279) ou *Damit unsere Worte nicht erblinden* (GG II, 70), d'autre part. Nous en citons le texte de ce dernier en entier afin de montrer, en outre, l'impact thématique du lyrisme de Bosquet sur l'œuvre de Fritz.

Damit unsere Worte nicht erblinden

Daß Karlsruhe für ein Jahr
ein Schiff ist

Flammen zu einem Abenteuer
des Stoffs werden

Homer unter seiner Unsterblichkeit
zu stöhnen beginnt

der Tod zutraulich
von seinen Launen erzählt

Eisenkraut verschwenderisch
auch unterirdisch blüht
der Mensch ohne Umschweife
zu einem Musikinstrument wird
das alles muß möglich sein,
damit unsere Besserwisserei aufhört

damit unsere Worte
nicht erblinden.

(GG II, 70)

Ce poème est une accumulation d'images d'horizons divers qui convergent dans les quatre derniers vers dans le constat qu'il est nécessaire de surmonter notre orgueil et

⁷⁰¹ Nous en trouvons la parfaite illustration dans le poème *Teilstrecken* (GG I, 76) du recueil *Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966) : « Sie lehren,/was Unterbrechungen sind.//Sie lehren etwas von dem,/was außer Reichweite ist.//Sie zeigen manchmal/den Anfang von etwas anderem,/wer weiß wovon.//[...]//Man geht sie,/weil man sie zu gehen/gewohnt ist.//Wo sie enden,/beugt man sich einen Augenblick/über sein Leben.//Man versucht,/seinen Schatten/nicht aus den Augen zu verlieren.//Man denkt an die Geschichte,/die einem vielleicht nicht gehört.//Man verspätet sich leicht.//Teilstrecken kennen/ein letztes Kommen und Gehen. » (GG I, 76, v. 1-7, v. 13-26). Sans peine, nous reconnaissons dans ce poème, bien plus long que la plupart des textes de Fritz, une dynamique proche de celle de Bosquet. Néanmoins, il convient de préciser que ce poème s'inspire certes davantage de l'écriture automatique des surréalistes que Fritz, mais réfute également une approche qui admettrait le non-sens. Cf. Roger Caillois, *Alain Bosquet*. Dans : R.M. Albères et al., *Alain Bosquet*, Belfort/Paris, 1979, p. 228.

notre superbe pour redécouvrir la puissance originelle du mot. Cette thématique est, en effet, déclinée par l'ensemble des poètes traduits par Fritz. L'article de Wolf-Dieter Lange sur Bosquet du *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteratur* constate alors :

Allen Welten gemeinsam ist das Zerwürfnis, die Abstinenz des Göttlichen und der ihnen innewohnende Destruktionstrieb. Der einzelne Mensch leidet an den absurden Umständen seiner Zeit [...]. Nicht nur im Universum herrscht Chaos, sondern Zerrissenheit und Ratlosigkeit [...].⁷⁰²

Par conséquent, on rejoint dans l'œuvre de Bosquet les préoccupations essentielles des autres poètes traduits. Ainsi un poème aussi différent d'un point de vue formel que *Les journaux/Die Zeitungen*⁷⁰³ traite-t-il de la thématique de la paix perdue à laquelle *Vorwände* (GG I, 51) de Fritz fait écho.⁷⁰⁴

Il est permis de se demander si la parenté entre Fritz et Bosquet s'arrête à ces quelques occurrences. En observant de plus près les poèmes traduits par Fritz, nous constatons qu'il est possible d'aller plus loin. Au-delà des aspects formels précités, nous remarquons, en effet, que Fritz retient de cette confrontation trois éléments. Premièrement, le questionnement qui se lit dans les poèmes de Bosquet et qui y prend une tonalité amère, presque sarcastique⁷⁰⁵, se traduit dans les nombreuses questions rhétoriques des poèmes en prose du recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969)⁷⁰⁶.

⁷⁰² Wolf-Dieter Lange, *Alain Bosquet*. Dans : *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteratur*, Gunter Narr, Tübingen, p. 2. Cette approche explique également l'idée de Bosquet que le poème écrit le poète, ce qui, d'évidence, doit être mis en relation avec son style associatif. Cf. aussi ce commentaire de Charles Le Quintrec : « Il [le poète] se laisse faire, avec délice, et c'est à peine si, de temps en temps, au cours de l'écriture, il permet à sa lucidité de le rassurer : oui, il effleure l'inconnu ; oui, il côtoie le grand mystère ; oui, il entrebâille l'interdit. Le simple et automatique savoir-faire – la syntaxe, un certain fil conducteur, l'agencement des rythmes, l'élimination des images inutiles – lui garantit qu'il ne se trompe pas ; il sait qu'au bout de son poème il sera entièrement transformé, et qu'il aura véritablement changé de nature : le poème l'aurait écrit, [...]. » Charles Le Quintrec, *Alain Bosquet*, Pierre Seghers, Paris 1964, p. 170.

⁷⁰³ Alain Bosquet, *J'écrirai ce poème*, op. cit. Le texte de ce poème peut être consulté dans les annexes.

⁷⁰⁴ De même, René Ménard fait allusion au même thème dans son poème au titre évocateur *L'amandier/Mandelbaum* (René Ménard, *Entre deux pierres*. Gedichte. Französisch und deutsch. Bläschke Verlag. Darmstadt 1964). C'est d'ailleurs pendant la période de l'activité traductive que Fritz semble découvrir la thématique de la paix connectée à celle de la liberté d'expression, sujet qui devient un aspect central du recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983). Cf. les poèmes *Das Wort Friede* (GG I, 42), *Das Unglück* (GG I, 79), *Noch bleibt fast alles zu tun* (GG II, 97) et *Werkzeuge der Freiheit* (GG II, 114).

⁷⁰⁵ C'est une impression à laquelle participe d'ailleurs amplement l'imaginaire proche du surréalisme de Bosquet. Rappelons notamment le poème *La comète qui rit/Der Komet lacht*, *Les journaux/Die Zeitungen* et *Les cascades/Die Wasserfälle* (cf. Alain Bosquet, *J'écrirai ce poème*, op. cit.). Remarquons également que Fritz s'essaie dans ce style en proposant quelques images surréelles : cf. *Greisin* (GG I, 132) ou encore *Zum Kuckuck II* (GG II, 80). Cette démarche reste cependant exceptionnelle.

⁷⁰⁶ Cf., par exemple, *Beweglicher Aufbau* (GG I, 101), *Zerstörung und Hoffnung* (GG I, 103), *Grenze einer Wanderung* (GG I, 110) et *Fundstellen* (GG I, 122).

Deuxièmement, ce n'est pas un hasard de voir apparaître, à cette époque, certains poèmes qui reprennent le désarroi que nous percevons dans les textes de Bosquet. Même si le fait d'intégrer cet aspect semble, pendant cette période de recherches, constituer une ouverture, Fritz ne poursuit cependant pas dans cette voie.⁷⁰⁷

Malgré le refus de la vision de Bosquet par ailleurs, l'acceptation de la souffrance dans le monde en tant que partie de la condition humaine se retrouve chez Fritz. En ce sens, le poème *Eine solche Frage* constitue une réponse tardive à Bosquet :

Eine solche Frage

[...]

Der Kienspan, Petroleum,
die Kerze, das Glühlicht.
Geschichte der Elektrizität.

Hat die Helligkeit zugenommen
seither? Eine solche Frage
stellt man doch nicht. (GG II, 64, v. 7-12)

D'un point de vue formel, ce poème s'approche, de plus, des textes plus tardifs de Bosquet que nous trouvons repris dans le recueil *Eines Tages nach dem Leben* du Horst Heiderhoff Verlag.⁷⁰⁸ Il est important de remarquer que ces poèmes, toujours hantés par les mêmes questionnements, se sont resserrés et montrent, désormais, un style plus proche du lyrisme de Fritz.⁷⁰⁹

Enfin, nombre de poèmes de Bosquet traduits en 1965 ouvrent la voie, par une narrativité plus marquée, à un nouveau volet du lyrisme de Fritz : ce n'est qu'après cette expérience traductive que le poète se lance dans l'écriture des textes-récits comme certains portraits qui, à la fois, relatent la vie d'une personne et percent le mystère de leur être sensible. Par ailleurs, il s'agit d'un complément de forme qui accompagnera Fritz tout au long de sa création, mais qui atteint un premier sommet dans la suite directe des traductions de Bosquet.⁷¹⁰

⁷⁰⁷ Ainsi, le poème *Das Unglück* (GG I, 79) reste l'un des rares témoins de cet approche : « Die Menschen sind beschäftigt/mit einem Leben,/das sie nicht erreicht hat. » (GG I, 79, v. 11-13).

⁷⁰⁸ Alain Bosquet, *Eines Tages nach dem Leben*, Gedichte. Französisch und deutsch. Übertragen von Eliane Blüher, Paul Celan und Walter Helmut Fritz. Horst Heiderhoff Verlag, Waldbrunn 1983.

⁷⁰⁹ Cf. en particulier *Destin/Schicksal* (Alain Bosquet, *op. cit.*, p. 32s.) et *Et si un jour quelque brigand/Und wenn uns ein Räuber* (*Ibid.*, p. 38s.).

⁷¹⁰ En guise d'exemple, citons le portrait de Léonard de Vinci *Beim Lesen der philosophischen Tagebücher Leonardos*: « Ich las,/daß die Glocke/den Lärm des Schlages/in sich bewahrt.//Daß das

La parenté entre les deux poètes ainsi établie, nous nous devons cerner plus en avant les différences entre cette relation de l'affinité pour René Ménéard et la filiation entre Fritz, Jaccottet et Vigée.

L'un des aspects les plus remarquables de la quête conjointe des poètes traduits réside dans l'élaboration de symbolismes communs. Nommons, à titre d'exemple, celui de la neige, de la lumière capable de faire transparaitre la face cachée de l'objet et des êtres, ainsi que l'interrogation constante sur le chemin à trouver et à suivre. De fait, l'être humain est placé continuellement dans la relation de solitude qui le gagne à l'idée de sa petitesse et de sa finitude. Un aspect formel y est toujours adjoint.

En regardant de près les traductions des poèmes de René Ménéard, nous voyons poindre tous ces symbolismes. Ils se révèlent concrètement à travers un choix de mots restreint, mais commun à ces œuvres. Traduisant des préoccupations majeures, ces éléments revêtent une intensité symbolique fondamentale, 'archétypale' pour reprendre l'expression de Bonnefoy.⁷¹¹

Au-delà de ces symbolismes, ce sont avant tout deux moyens stylistiques qui séduisent Walter Helmut Fritz chez René Ménéard : il s'agit, d'une part, de l'emploi fréquent de l'apostrophe en début de poème, et d'autre part, de la pratique spécifique de l'image. Les deux participent à mettre en exergue les éléments porteurs de sens et à circonscrire les notions y adjointes. On en trouve une parfaite illustration dans le poème *Les erreurs/Irrtümer* qui tente de cerner le symbolisme de la neige en le poussant à un point où le poète s'identifie complètement à cette matière frêle, immaculée, fuyante :

Auge/die Bilder des leuchtenden Körpers/in sich bewahrt.//Daß Veränderungen möglich sind/über alle Dinge hinaus.//Daß der Beweis nichts taugt/ohne Gegenbeweis.//Daß die Sonne/niemals irgendeinen Schatten/gesehen hat.//Daß von der Sonne/die Seelen herrühren.//Daß der Mond dicht und schwer ist,/dicht und schwer.//Daß die Wirkung teil hat/an der Ursache.//Daß die Luft von vielen geraden Linien/erfüllt ist.//Daß die Augenblicke/die Endpunkte der Zeit sind. » (GG I, 91 et 92). Cf. aussi *Kolumbus* (GG I, 86), *Pascal* (GG I, 93), *d'Alembert* (GG I, 180), *Die alte Frau* (GG I, 191). De plus, nous remarquons également des poèmes plus narratifs dans l'œuvre de Ménéard. Parmi les textes traduits par Fritz se trouve notamment le poème *Le soir transparent (Cimetière de Cahors)/ Durchsichtiger Abend (Friedhof von Cahors)* qui décrit, sous forme d'une promenade nocturne, la fascination d'un lieu où le moi lyrique peut côtoyer la mort sans que sa méditation heurte les esprits. Cf. René Ménéard, *Entre deux pierres*, *op. cit.*

⁷¹¹ Yves Bonnefoy, *Entretien avec Jacques Ravaud*. Dans : Yves Bonnefoy, *Le Temps qu'il fait*, Cahier Onze, 1998, p. 76 s. : « [...] je voudrais rappeler que, grâce à leur capacité de représenter, de signifier la lumière, il est, chez le peintre, de ces images pour simplifier, s'embraser, se révélant alors les formes fondamentales, archétypales de la présence au monde comme elle nous est possible : une présence rien certes que partielle, je ne l'oublie pas pour autant, rien qu'embrumée ou à contre-jour ou mêlée d'ombre du fait de notre enchaînement à jamais dans les articulations du langage. »

Les erreurs

La neige
 Etait une petite fille aveugle
 Qui jouait à poser ses doigts sur mes yeux

[...]

Jusqu'à ce que je sois moi-même la neige
 Et toute ma chaleur fusait de mes doigts

En mille étoiles minuscules

(v. 1-3 et v. 7-9)⁷¹²

Irrtümer

Der Schnee
 War ein kleines blindes Mädchen
 Das spielend seine Finger auf meine Augen legte

[...]

Bis ich selbst Schnee wurde
 Und meine ganze Wärme den Fingern entwich

In tausend winzigen Sternen

Deux remarques s'imposent alors : par le moyen stylistique de l'apostrophe, Ménard évoque l'aura d'un mot ; cette force suggestive donne à cet élément une valeur symbolique qui se répand sur l'ensemble du texte. De plus, le symbolisme de la neige constitue un des éléments forts du lyrisme de Walter Helmut Fritz et est, d'ailleurs, essentiel pour les œuvres de Jaccottet et de Vigée.⁷¹³

Ainsi, le contenu et le style vont de pair. Si nous admettons une fonction fortement évocatrice de l'apostrophe, le poème *Les erreurs/Irrtümer* se lit, en effet, comme l'image poétique de l'homme conscient de son impuissance dont la neige incarne, dès le premier vers, les traits.⁷¹⁴

Walter Helmut Fritz semble avoir saisi instantanément la pertinence et la puissance de ce moyen puisqu'il en fait fréquemment l'usage, et ce dans la suite immédiate de son travail de traduction comme dans sa création ultérieure. Les poèmes *Blick auf den East River* (GG I, 28), *An der Hauswand* (GG I, 43) *Schnee, Blüte* (GG I, 47), *Schnee I* et

⁷¹² René Ménard, *Entre deux pierres, op. cit.*

⁷¹³ Cf. la partie de notre chapitre sur la poésie de la nature consacrée au motif de la neige. Mentionnons également que la neige représente une des images majeure de la lignée des poètes contemporains à qui nous pouvons associer Walter Helmut Fritz. Ainsi, Philippe Jaccottet définit : « cette neige : hermine enfuie ». Philippe Jaccottet, *Airs*, poèmes 1961-1964, Gallimard, Paris 1967. De même, du côté allemand, Jong Ho Pe écrit du motif de la neige chez Karl Krolow : « Das Weiss wie Schnee steht für ein winterliches Leben. Das Weiss ist in der modernen Lyrik häufig anzutreffen: man erinnere sich an Georg Heyms Winter-Gedicht, an Celans nachgelassenen Band „Schneepart“ oder an Jürgen Beckers „Schnee“-Gedicht. » Jong Ho Pe, *Karl Krolow und die lyrische Tradition. Ironie und Selbstreflexion*. Müller Botermann, Köln 1991, p. 136. Pour Krolow, l'auteur cite plus particulièrement l'exemple du poème *Winterliche Luftlinie* (GesGe, Bd. 2, p. 120). Dans cette image commune, il faut voir alors un phénomène dépassant largement les préoccupations de Fritz et des poètes qu'il traduit. Cf. aussi Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière* suivi de *Début et fin de la neige* et de *La où retombe la flèche*, Gallimard, Paris 2002, notamment les poèmes *Le miroir* (p. 112), *Flocons* (p. 121), *Le tout, le rien* (p. 139), *Il neige, c'est revenir dans une ville* (p. 145) et *J'avance alors, jusque sous l'ache d'une porte* (p. 147) dont certains peuvent être consultés dans la partie « Annexe ».

⁷¹⁴ Les derniers vers du poème confirment cette interprétation : « Si bien qu'une fois de plus/ La terre sans me voir/ Passa son chemin. » (« So daß die Erde noch einmal/Ihre Bahn zog/Ohne mich zu sehen. » (*Les erreurs/Irrtümer*, v. 10-12. Dans : René Ménard, *Entre deux pierres, op. cit.*).

Schnee II (GG I, 52), *Bald ohne Namen* (GG I, 53), *Flüchtiger Verrat* (GG I, 70), *Die Nacht* (GG I, 148), *Dieser Stein* (GG I, 248), *Eine solche Frage* (GG II, 64) et *Eine der ungezählten Sprachen* (GG II, 102) en sont la preuve incontestable.⁷¹⁵

De plus, les images de ce poème saisissent par leur force évocatrice (cf. v. 8 et 9) : avec une immédiateté déconcertante, la fusion du moi lyrique et de l'univers surgit dans une dispersion totale et, au fond, anéantissante. Ce qui intéresse, en fait, le poète, est de montrer le mouvement continu dans lequel s'inscrit la vie humaine comme tout autre élément du cosmos. Il ne peut être ressenti qu'au prix d'un renoncement à notre nombrilisme.⁷¹⁶

Ces deux aspects formels joints aux préoccupations thématiques communes qui se dégagent de ces quelques poèmes se révèlent essentiels pour cerner la filiation entre Philippe Jaccottet et Walter Helmut Fritz. En effet, plusieurs textes qui exploitent le moyen stylistique de l'anaphore, reprennent de surcroît le symbolisme de la neige. Cette dernière est considérée d'emblée comme un motif positif : son aspect pur, ouvrant le regard, et la renaissance de la nature après la fonte des neiges sont mis en avant. Il convient d'apprécier le choix de cette perspective qui rejoint celle du poème *Fin d'hiver/Winterende* de Philippe Jaccottet, texte que Fritz traduit en 1969.

Fin d'hiver

Une semaison de larmes
Sur le visage changé
La scintillante saison
Des rivières dérangées:

Chagrin qui creuse la terre.

L'âge regarde la neige
S'éloigner sur les montagnes.

Winterende

Eine Saat von Tränen
Auf dem veränderten Gesicht,
Die flimmernde Jahreszeit
Der aufgewühlten Flüsse:

Schmerz der die Erde furcht.

Gealtert, sieht man den Schnee
Sich über die Berge entfernen.⁷¹⁷

⁷¹⁵ Néanmoins, il convient de nuancer notre propos en constatant d'une part, que la fréquence d'utilisation de l'apostrophe s'amenuise et d'autre part, que nous assistons à une transformation de ce même moyen. Ainsi observons-nous dans *Angeflogener Sand* (ZiL, 14) une diminution de l'aspect descriptif au profit de l'évocation des capacités de métamorphose. De plus, les poèmes ultérieurs ne contiennent, en général, pas qu'un seul élément évocateur, mais en mettent plusieurs en parallèle.

⁷¹⁶ La même idée pointe dans une image surprenante du poème *Cette main/Diese Hand* : « Une juste abeille/De fleur en fleur ébranle la clarté/L'insecte sourdement fait chanter l'univers. » (v. 6-8). René Ménéard, *op. cit.*

⁷¹⁷ *Philippe Jaccottet*, [sechs Gedichte, zweisprachig. Aus dem Französischen von Walter Helmut Fritz]. Dans: *Ensemble*. Oldenbourg Verlag, München 1969, p. 60-65.

Dans ce poème, les images convergent vers le symbolisme de la neige que seule la fin du texte nomme clairement. En revanche, *Fin d'hiver* s'ouvre sur une comparaison surprenante : la fin de l'hiver qui équivaut habituellement au début du printemps, au renouveau de la nature est associée au champ lexical de la tristesse : larmes, dérangement, chagrin (cf. v. 1, 4 et 5). Il s'avère, en effet, que le choc qui se produit entre les images est une conséquence de la réduction poétique que Jaccottet opère. Dans la conception de sa poétique néanmoins, ce processus est nécessaire pour transfigurer l'image et ouvrir derrière elle un espace de transparence.⁷¹⁸

Ainsi, la fin d'hiver, et avec elle la neige, reçoit une valeur symbolique majeure qui va de pair avec ce travail rigoureux sur les images, d'où les conclusions de Jean-Marc Sourdillon qui circonscrit la saison hivernale chez Jaccottet en écrivant:

Saison de bure et de bois, d'où l'abondance des formes et la diversité des couleurs sont absentes, elle rend l'espace au regard, et précipite les contraires les uns contre les autres : le proche/le lointain ; le fragile/le rugueux ; le bas/le haut ; la terre/le ciel...⁷¹⁹

Sans doute faut-il voir dans cette leçon poétique une des clés de la filiation entre Walter Helmut Fritz et Jaccottet. Rappelons, de plus, que cette dernière se dessine déjà dans l'œuvre de Ménard et qu'elle correspond, à cette époque, parfaitement aux préoccupations de Walter Helmut Fritz, les trois œuvres faisant un usage similaire du motif de la neige qui devient l'élément porteur de cette quête. Etant donné l'intensification de cette métaphore dans les poèmes de Jaccottet, il ne fait guère de

⁷¹⁸ C'est en même temps une leçon que Jaccottet retient, semble-t-il, de sa lecture des haïkus : « Précisément parce que, mieux qu'aucune autre poésie, dans la plus grande simplicité et la plus grande raffinée pourtant, loin de poursuivre délire et rupture, elle réussissait, me semblait-il, à illuminer l'infini des moments quelconques d'existences quelconques. » Philippe Jaccottet, *La semaison*, Carnets 1954-1979, NRF, Gallimard, Paris 1984, p. 312. Lisons également l'analyse de la puissance poétique du haïku par Michèle Aquien : « La brièveté est une incitation à l'ellipse et à la juxtaposition. L'esthétique du haïku réside à la fois dans cette brièveté et dans sa puissance de suggestion, dans la tension et la simultanéité de l'évocation. » Michèle Aquien, *Philippe Jaccottet et le Haïku*. Dans : Patrick Née/Jérôme Thélot (éd.), *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Le temps qu'il fait, Paris 2001, p. 246. Dans son essai *La fleur double, la sente étroite, la nuée*, Yves Bonnefoy insiste, lui aussi, sur cette force inouïe du haïku qui déclenche la fascination qu'éprouve bon nombre d'auteur pour cette forme dense et souple à la fois : « Et comme le haïku est très court, et peint en idéogrammes, ce qui fait qu'on le perçoit d'un regard, la vérité cosmique et celle de l'instant humain peuvent se nouer là, se dénouer, se recomposer indéfiniment, dans une circularité qui est ce qui ressemble le plus peut-être, dans l'espace de la parole, à l'immédiateté dont nous ne cessons pas d'avoir faim. » Yves Bonnefoy, *La fleur double, la sente étroite, la nuée*. Dans : *La Vérité de parole et autres essais*, suivi d'un extrait du *Nuage Rouge*, Mercure de France, Paris, 1992, p. 571.

⁷¹⁹ Jean-Marc Sourdillon, *L'événement de février*. Dans : Patrick Née/Jérôme Thélot (éd.), *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Le temps qu'il fait, Paris 2001, p. 99.

doute que la relation d'affinité que nous avons définie entre Fritz et Ménard, se meut ici en véritable filiation.⁷²⁰

De fait, ce n'est pas un hasard que le travail sur l'image se fait l'intercesseur de cette affinité élective : tout en retenant l'idée de transparence, Fritz cherche à reproduire une simplicité langagière analogue dans ces propres vers. Nous en trouvons l'illustration dans la dernière strophe du poème *Mondgespinst* :

Splittert, reiner Klang,
erneute Bewegung, Schwingen,
die sich rasch erheben,
Zeit der Freude. (GG I, 30, v. 17-20)

Néanmoins, il faut attendre le recueil *Aus der Nähe* (1972) pour retrouver dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz l'idée d'un cycle de la vie et de la mort. Cette évolution passe, entre autres, par un travail intense sur la réduction formelle dont nous trouvons la trace dans le poème *Drüben, sieh* qui laisse transparaître une démarche inspirée par les maîtres du haïku, démarche reconfortée probablement à travers la lecture des poèmes de Jaccottet.⁷²¹

Drüben, sieh

Drüben, sieh,
zieht die Zeit vorbei,
eine Klage,

⁷²⁰ Reprenons cette démarche à travers la notion de l'hiver : cette saison, et notamment le mois de février, est considérée comme la « saison du vrai » (Jean-Marc Sourdillon, *ibid.*, p. 99) et s'associe au mot 'joie' dans *Pensées sous les nuages* car « février y apparaît comme le mois de la renaissance de la lumière, et par conséquent le mois de la relève de l'espoir, du courage. » *Ibid.*, p. 105. De fait, « ce sont les images qui ont permis à la fois de resserrer l'écriture et [...] de distinguer le défunt par des traits de caractère propres, tout en rappelant la vie qui précisément l'animait par la restauration d'éléments concrets dans le poème. » Judith Chavanne, *op. cit.*, p. 155. D'où d'ailleurs l'importance de l'enracinement de l'image dans le réel, un moyen stylistique que nous avons déjà observé dans la poésie de René Ménard, mais qui garde ici un côté narratif plus important dans lequel nous reconnaissons l'héritage de Follain et de Bosquet. Il nous semble, en effet, que Walter Helmut Fritz se soucie davantage de la cohérence immédiate de son poème ce qui, parfois, a néanmoins l'effet inverse : étant donné que cette démarche sollicite moins la réflexion chez le lecteur, il peut avoir du mal à opérer l'ouverture de l'image au-delà de son apport concret.

⁷²¹ Cf. ci-dessus. De plus, nous pouvons y reconnaître également les traces de l'influence de la lecture des poésies de Bertolt Brecht. En effet, Albrecht Klopfer repère dans ces textes un ton spécifique qui renvoie à l'écriture extrême orientale. « Dabei steht für die als Vorbild dienenden chinesischen Philosophen naturgemäß nicht das archaisierende Moment im Vordergrund, sondern der Versuch, durch eine so weit wie möglich sich am Konkreten orientierende Sprache abstrakte Erkenntnisse den Schülern sinnlich erfahrbar zu machen. » (Albrecht Klopfer, *Poetik der Distanz*. Ostasien und ostasiatische Gestus im lyrischen Werk Bertolt Brechts. Iudicium-Verlag, München 1997, p. 54), et plus loin: « Doch wird sich schon bald zeigen, daß Brecht dem ostasiatisch distanzierten Tonfall, der bislang dem inneren Rückzug während der Exilzeit vorbehalten blieb, nach der Rückkehr nach Deutschland erneut wichtige Bereiche seines lyrischen Werkes zuweisen muß. » Albrecht Klopfer, *ibid.*, p. 191.

die laut wird,
vergeht,
wieder einsetzt. (GG I, 74)⁷²²

Cependant, il convient de mesurer l'ampleur de la métamorphose accomplie entre ces premières tentatives de transposer la quête poétique de Jaccottet et l'aboutissement que connaît cette recherche dans les poèmes de *Maskenzug* (2003).⁷²³

Körper, der an sich hält,
der verschattet ist.
Auch er ein Lebensabriß.

Nicht im Stich gelassen.
Von Dank gekräftigt
und langer Freundschaft.

Volumen, das fortbesteht
inmitten unzähliger Namen.
Spur unserer Endlichkeit.

Überzogen von einer Kruste
– uraltes Opfer –
aus Kokanüssen. (MZ, 48)⁷²⁴

Deux remarques s'imposent dès à présent : les poèmes de Jaccottet s'articulent autour des apparences paradoxales du monde et tentent, en les confrontant inlassablement, d'élaborer des images qui puissent rouvrir l'espace puisqu'elles ont traversé ces notions en un point de densité et de simplification maximales.⁷²⁵ Par conséquent, il convient

⁷²² Par ailleurs, une ébauche de réflexion sur l'aspect cyclique s'annonce déjà antérieurement dans les vers conclusifs du poème *Verlassener Ort* (GG I, 66, v. 9-10) : « Das Leben/dauert an. » Le poète associe cette vision cyclique également à la perception comme dans *Die Nacht* (GG I, 148) où les relations entre clarté et obscurité s'inversent : « Die Nacht/das riesengroße Gesicht//das schweigt//und das uns hilft/zu sehen//das uns entgleitet/und das wiederkehrt//das jetzt/ganz nah ist//merkst du/dieses Leuchten. »

⁷²³ Il ne faudrait pas non plus négliger ses étapes intermédiaires car c'est en s'interrogeant continuellement sur la place de l'homme dans l'univers que Fritz appréciera d'abord l'animé et l'inanimé pour ensuite se positionner de plus en plus du côté de la vie. Le poème *Er nicht* du recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1981) donne une vision intéressante de ces interrogations : « Ist auch das Leben des Steins/Verlangen nach Leben?//Sicher kommt es vor,/daß er weint.//Menschen können leblos/werden, er nicht. » (GG II, 22).

⁷²⁴ Ce portrait d'un des masques décrits dans la partie centrale du recueil contraste d'ailleurs avec un autre poème qui, lui, propose une vision plus aliénante : « *Trauma*//Wie pflanzt sich/dieser Stummfilm-Schrei fort./Wie groß die Verlassenheit,/die Ohnmacht,/aus der er kommt./Schwenks und Fahrten/bereiten ihn vor./Von Dunkel durchtränkt/der Himmel, der ihn umgibt./Kein Nachher./Nur die Leere./Nur der Schrei. » (MZ, 88). En l'occurrence, le poète doute de pouvoir aller au-delà de ce cri, mais notamment la réduction des derniers trois vers, où l'approche de simplicité sensitive de Jaccottet s'est muée en laconisme appuyé, montre qu'il faut tenir face à l'apparence négative pour la dire et ainsi la transcender.

⁷²⁵ Ainsi, cette approche permet-elle de se libérer du poids des images. Cf. Jean-Pierre Lefebvre dans son allocution à l'occasion du prix Hölderlin reçu par Jaccottet en 1997 : « Das Bild bedrückt, wie die Waren

d'apprécier l'originalité et la portée de cette approche qui place la poétique de Jaccottet à un point culminant de cette quête.

Nous comprenons mieux alors pourquoi Walter Helmut Fritz élabore une poétique qui s'articule autour de quelques images fortes⁷²⁶. Cette approche ressemble, de prime abord, à l'exposition de prémisses : la chose paraît déterminée *a priori*, le poète la pose, en effet, comme une évidence. Mais ce n'est qu'en apparence que Fritz s'arrête à ces maximes. Si l'on évite d'altérer l'image, comme c'est souvent la tendance naturelle qui cherche une explication logique aux choses, on se rend compte de sa puissance à dévoiler une couche profonde de l'être sensible : c'est ce que Bonnefoy appelle l'élan de se porter vers l'immédiateté de l'image.⁷²⁷ En guise d'illustration, nous citerons l'exemple du poème *Spät* du recueil *Aus der Nähe* (1972). Par ailleurs, la proximité immédiate des travaux de traductions y est parfaitement perceptible dans l'évocation du silence et de l'hiver. Celle-ci est, en effet, transférée dans la structure des vers qui sont animés d'un souffle lent, hésitant, donnant de l'espace aux mots dont l'aura s'amplifie instantanément.

Spät

Spät entschloß sich der Tag,
eine Weile zu bleiben.

die Welt erschlagen. Es versperrt mit Fetischschirmen den Durchblick, schmarotzt in der Sprache. Die einzigen Bilder, die er retten will, sind die Bilder, die nach Hilfe schreien, die prekären Bilder, die er durch präzise, durchsichtige Bezeichnung eine Zeitlang am Leben hält. » Jean Pierre Lefebvre, *Laudatio*. Dans : *Tübinger Friedrich-Hölderlin-Preis 1997*, Reden zur Preis-Verleihung, p. 15s. De même, Hans-Rüdiger Schwab oppose le lyrisme de Fritz et l'inondation des sens par des images dans notre monde moderne : « Künstlerische Qualitäten allein jedenfalls scheinen nicht mehr auszureichen. Das Talent, anderweitig auf sich aufmerksam zu machen, muß hinzutreten. Ein Sinn für Schlagzeilen, für Fernsehauftritte, für Werbekampagnen, für Verkürzungen auf Hieb- und Stichworte und dergleichen mehr. [...] Seine [Fritz'] Arbeiten [...] stellen ein völliges Kontrastprogramm zu jener flächig-abwechslungsgeilen Reizüberflutung dar, unter deren Herrschaft authentische Wahrnehmung zusehends verkümmert. » Hans-Rüdiger Schwab, *op. cit.*, p. 44. Là doit être souligné un autre élément de parenté entre Jaccottet, Fritz et Claude Vigée. En effet, ce dernier voit également le rôle de la parole poétique dans la lutte contre les mots abusés : « Das Anliegen des dichterischen Worts besteht darin, sich vom maschinellen Zugriff der Roboter-Wörter zu befreien. » Claude Vigée, *Wohnen ist nirgends als in der Zukunft*. Dans : Claude Vigée, *Dritter Würth-Preis für europäische Literatur, Netz des Windes*, Swiridoff Verlag und Museum Würth, Künselsau, 2002, p. 38.

⁷²⁶ Rappelons à ce propos notre analyse de quelques éléments de la nature qui reçoivent une valeur supérieure et transcendante : l'eau, la pierre, la neige. Cette revalorisation s'inscrit alors dans une double filiation : d'une part, elle reprend les modifications du poème de la nature dont Krolow se fait l'intermédiaire en Allemagne ; d'autre part, elle s'inspire de la lignée française autour de Jaccottet et de Bonnefoy qui cherche à redécouvrir l'être sensible dans son épaisseur.

⁷²⁷ « La poésie ne signifie pas, elle montre. Elle ne joue pas le jeu de la signification, elle le dénie au contraire, sa raison d'être étant de se porter au-delà des représentations, analyses, formules – au-delà de tous les discours de tous les savoirs – vers l'immédiateté de l'être sensible que les concepts nous dérobent. » Yves Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, *op. cit.*, p. 28.

Sein Rat
war schwer zu verstehen.

Die Menschen
sprachen nur wenig.

Ein Schweigen gab das andere.

Wie rasch es Winter ist
unter den Worten. (GG I, 136)⁷²⁸

Tout comme Yves Bonnefoy, Jaccottet et Fritz partent alors d'un constat négatif : le rôle habituel du langage est de faciliter la communication. Aussi ne peut-il aucunement tenir compte du désarroi de l'homme moderne face à une perception de l'essentiel troublée. Le constat se meut alors en questionnement, les poètes font « vœu de négativité »⁷²⁹, ce qui donne, en fin de compte, la clé pour dépasser cette langue fonctionnelle :

[...] le langage organise la perception, les concepts nous bâtissent ainsi un monde : et comment ne pas pressentir que par en dessous ce monde du concept, monde en image, il y a pour nous, dans l'épaisseur des propositions de l'être sensible, des perceptions qui restent donc en jachères, alors qu'elles pourraient donner lieu à une participation de la personne humaine à sa propre vie qui serait plus équilibrée, plus harmonieuse, parce que plus avertie des élans, des pouvoirs qui sont en elle ?⁷³⁰

Dans la même optique, d'autres éléments comme la lumière, l'eau et l'image du chemin et de l'espace infini viennent compléter celui de la neige. Au regard des poèmes de Jaccottet traduits par Fritz, nous découvrons, en effet, l'idée de l'étendue de l'espace

⁷²⁸ Ajoutons à cet exemple un autre, plus tardif, pour montrer l'évolution qui prend cette démarche au cours de l'œuvre de Fritz : « *Vor unseren Augen//enstand eine Landschaft/mit Wäldern und Eulen//ein- und ausatmenden Bergen/und ihren Schneearmen//Wolken und Steinen,/diesen großen Lehrern, Gefährten//trunkenem Wind,/der sich Raum schaffte//Licht und Schatten,/die einander dienten//und der Sturzflut/hallender Jahre.* » (GG II, 207). Ce poème date des années 90. Il est publié dans le recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992). Le poète maintient un certain nombre de métaphores : la montagne, la pierre, le nuage, le vent, la neige, la lumière; nous constatons néanmoins que ces éléments sont mis en relation avec l'idée de la futilité, de l'éphémère et de l'âge et se constituent en paradoxes : la lumière va de pair avec l'ombre (v. 9), les montagnes respirent (v. 3). L'ensemble des images est présent, mais à présent, si le poème les montre, ces éléments sont avant tout considérés comme des maîtres et des compagnons (v. 6). L'unité de l'homme et de la nature est ici possible au contraire des poésies antérieures qui ne traduisent pas encore avec autant de conviction cette leçon de vie. De ce fait, la langue, d'abord réduite, après un passage par un laconisme fort, se desserre et gagne une nouvelle amplitude.

⁷²⁹ Jean-Pierre Richard, préface à *L'embrasure* de J. Dupin, Gallimard, collection « poésie », Paris 1971, p. 8.

⁷³⁰ Yves Bonnefoy, *Entretien avec Jacques Ravaud. Op. cit.*, p. 83. Jaccottet exprime la même chose sous une forme poétique dans un poème d'*A la lumière d'hiver* : « Ecoute, vois : ne monte-t-il pas quelque chose/de la terre, de beaucoup plus bas, » (v. 1 et 2). Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*. Gallimard, Paris 1994, p. 95.

conjuguée à la découverte d'une luminosité nouvelle. En conséquence, le poème *Octobre/Oktober* évoque l'espace étendu en résonance avec l'élévation des montagnes.

<i>Octobre</i>	<i>Oktober</i>
Dans l'étendue Plus rien que des montagnes miroitantes	In der Weite Nur noch spiegelnde Berge
Plus rien que d'ardents regards Qui se croisent	Nur noch brennende Blicke Die sich kreuzen
Merles et ramiers	Amseln und Tauben ⁷³¹

Ce poème n'est pas sans nous rappeler l'approche de l'espace dans *In Grönland*, texte bien plus tardif, publié dans le recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992), ce qui confirme notre thèse que Walter Helmut Fritz ne fera plein usage des acquis poétologiques de ses travaux de traduction que des années plus tard.

In Grönland

[...]

großen, blendenden Flächen,
die den Raum aufbauen

Lebenden und Toten, die einander
begegnen, berühren (GG II, 199, v. 5-8)

Ce cheminement lent s'explique, à notre sens, avant tout par la complexité de la démarche de Jaccottet. Walter Helmut Fritz la fait sienne pour la transmuier et enfin l'intégrer dans sa propre quête poétique. Celle-ci est certes proche de celle de Jaccottet, de Bonnefoy et similaire à celle de Claude Vigée; elle se distingue néanmoins par l'accentuation de la force vitale, taisant davantage les déchirements dont le poète postmoderne est victime.⁷³²

Par ailleurs, il nous semble essentiel de noter que le poème *Octobre/Oktober* réduit l'étendue (cf. v. 1) en son vers final à deux oiseaux, symbolisant, en toute modestie et

⁷³¹ *Philippe Jaccottet, Fin d'hiver*. Gedichte. Französisch und deutsch. Bläschke Verlag. Darmstadt 1965.

⁷³² Toute la poésie de Fritz tend, en effet, vers une leçon de vie, s'affirmant peu à peu comme une véritable philosophie de la vie : « Im Gedicht (einem der brauchbarsten Namen für unsere Unruhe, für die Suche nach unserem Leben) finde ich eine Möglichkeit zu atmen ; wach zu bleiben ; ein Dach über den

en relation avec le regard dont l'ensemble est le produit (cf. v. 3 et 4), les apparences de la nature.⁷³³ Ce faisant, Jaccottet rappelle le lecteur à son devoir d'observateur et de protecteur : c'est en apprivoisant les détails des éléments naturels que l'être humain trouve sa place dans l'univers. En recréant poétiquement cette expérience qui, en fin de compte, renvoie à l'acte originel de nommer, le poète s'engage à transmettre cette connaissance. En revanche, ce processus ne peut s'accomplir qu'au prix de l'intégration des apparences contraires.⁷³⁴

Kopf zu bekommen ; [...]» Walter Helmut Fritz, *Wie kann man von sich selber sprechen ?* Dans : *Süddeutsche Zeitung*, n° 172, 03 et 04/08/1985, p. 117.

⁷³³ Rappelons, d'emblée, l'intérêt immodéré porté au regard par les deux poètes. Chez Jaccottet, ces observations prennent une tournure plus interrogative et sceptique comme le montrent les poèmes *L'œil* ou *Qu'est-ce que le regard ?* : « L'œil/une source qui abonde//mais d'où venue ?/De plus loin que le plus loin/de plus bas que le plus bas//Je crois que j'ai bu l'autre monde. » « Qu'est-ce que le regard ?//Un dard plus aigu que la langue/la course d'un excès à l'autre/du plus profond au plus lointain/du plus sombre au plus pur//un rapace. » Philippe Jaccottet, *Gedichte französisch und deutsch. Übertragung und Nachwort von Friedhelm Kemp*, Klett-Cotta, Stuttgart 1985, p. 34. Cf. aussi le commentaire de cette thématique dans l'œuvre de Jaccottet par Hervé Ferrage : « L'échange des regards amoureux, dans l'éblouissement qu'il produit, conduit vers cette nuit première, donne l'intuition de ce lieu originel d'avant la naissance et d'après la mort, où tout se régénère et reprend vie, lieu qui est « source » et, peut-être, chaos salutaire. [...] l'instant souverain de l'éblouissement sensible y est célébré dans sa relation nécessaire avec l'invisible qui le nourrit silencieusement et en secret. » Hervé Ferrage, *Philippe Jaccottet, le pari de l'inactuel*, PUF, Paris 2000, p. 214.

Walter Helmut Fritz, en revanche, présente une vue plus confiante et équilibrée : cf. *Das Auge* : « [...] Dinge, die man sieht, als kenne man sie einige Augenblicke zu lang. Oder die wie Fenster sind, durch die man hinausieht. Oder die – als etwas Unsichtbares – nur zu erinnern sind. Augenblicke, bis uns die Augen aufgehen. » (GG I, 115, l. 7-11) ; *Und Augen* : « [...] – und Augen, die wahrnehmen, etwa das ganz andere Wachstum der Kristalle, [...] nicht meßbare, durch Messungsversuche störbare Spiegelschriften des Daseins, Bilder der Tiefsee und der Galaxien, die Leben und Tod miteinander verbindende Fessel, und die verstehen, daß den Erscheinungen unsichtbare Figuren vorangehen müssen, der Muschel, der Blüte, dem Gesicht. » (GG II, 128, l. 3-5, l. 6-11) et *Vor unseren Augen* : « Vor unseren Augen/entstand eine Landschaft/mit Wäldern und Eulen/[...]//Licht und Schatten,/die einander dienten//und der Sturzflut/hallender Jahre. » (GG II, 207, v. 1-2, v. 9-12).

⁷³⁴ Ceci concerne notamment l'acceptation de la mort comme partie intégrale de la vie. Nous reconnaissons également une première ébauche de cette idée dans le poème *Le Soir Transparent (Cimetière de Cahors)/Durchsichtiger Abend (Friedhof von Cahors)* de René Ménéard. Cf. aussi Sébastien Labrusse : « Nommer simplement – c'est-à-dire accomplir l'acte poétique par excellence – se révèle impuissant à répondre. La poésie est condamnée à l'irresponsabilité, mais le poète continue de rechercher [...] une réponse qui mette fin à la nausée que provoque l'accumulation des violences, la sénilité, l'agonie et la mort, et qu'exprime la répétition de l'adverbe « trop » au début des trois premiers vers. » Sébastien Labrusse, *L'épreuve de la joie*. Dans : Patrick Née/Jérôme Thélot (éd.), *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Le temps qu'il fait, Paris 2001, p. 118. De fait, la vitalité de l'eau contraste avec ses effets dévastateurs comme l'exprime, au comble de la réduction, l'image de la « semaison des larmes » dans *Fin d'hiver* qui se poursuit dans celle des rivières dérangées. C'est d'ailleurs une notion qui affleure déjà dans le poème *Les cascades* d'Alain Bosquet où l'eau est une force destructrice et farouche, puis vivifiante et transformatrice : « Dans la nuit, la cascade a volé/Notre ville, emporté notre plaine/[...]//Au matin, la cascade arracha/Nos épaules, noya nos pensées/Puis jeta notre verbe à des chats/[...]//A midi, la cascade rapporta/L'horizon, trois pays, cents faubourgs/[...]//A l'instant, la cascade nous force/D'accueillir tous nos songes vidés,/Nos visages perdu, notre torse,/Notre oubli, chaque mot suicidé. » Alain Bosquet, *J'écrirai ce poème, op. cit.*. De même, René Ménéard évoque la rivière en des termes non moins contradictoires : « La Rivière//Eau de la roche/Qui t'en vas rire/Sur les paysages de la terre//Pour l'ornement de la vie/Je pourrais te chérir/Dire pour toi des fables//Mais tu fais du soleil unique/Tant de feux solitaires/Que j'ai peu de te reconnaître. » René Ménéard, *Entre deux pierres, op. cit.*

Développé à partir d'une métaphore différente, celle de la flamme, de la lumière ardente, nous observons un mouvement parallèle dans *Oiseaux/Vögel* :

Oiseaux

Flammes sans cesse changeant d'aire
Qu'à peine on voit quand elles passent

Cris en mouvement dans l'espace

Peu ont la vision assez claire
Pour chanter même dans la nuit⁷³⁵

Afin de déterminer plus précisément les raisons pour lesquelles Walter Helmut Fritz se trouve, à cette époque, dans l'incapacité de reprendre le flambeau de la quête de Jaccottet et d'en traduire l'expérience dans une poésie en langue allemande, nous allons confronter deux traductions de ce poème : celle de Fritz et celle de Kemp qui a été publiée en 1985. En effet, ceci s'avère être un moyen efficace pour démontrer la difficulté des choix auxquels se heurte la version de Fritz. Dans un premier temps, apprécions les deux traductions :

Vögel

Flammen die ständig ihren Ort wechseln
Die man kaum sieht wenn sie vorbeifliegen

Rufe die sich im Raum bewegen

Wenige träumen klar genug
Um auch in der Nacht zu singen

(traduction de Walter Helmut Fritz)

Vögel

Flammen, an keinem Ort verweilend
kaum sichtbar, wenn sie vorbeistieben

Rufe, hier dort, in Bewegung

Wenigen ward so heller Blick
auch bei Nacht noch zu singen

(traduction de Friedhelm Kemp)⁷³⁶

Les deux versions s'efforcent à reproduire aussi bien les images que la forme extérieure du poème. Ainsi, le point de départ est toujours une version interlinéaire. Il y a donc une grande fidélité. Cependant, se saisissant davantage des libertés qu'offre l'*Übertragung*, Kemp s'autorise des écarts plus importants. Mais il est permis de se demander si cela est forcément incompatible avec la justesse de la traduction. La version de Kemp est

⁷³⁵ Philippe Jaccottet, *Fin d'hiver*, op. cit..

⁷³⁶ Philippe Jaccottet, *Gedichte, französisch und deutsch*, Übertragung und Nachwort von Friedhelm Kemp, Klett-Cotta, Stuttgart 1985, p. 51. La comparaison que nous allons effectuer entre les deux traductions de Fritz et de Kemp doit être considérée comme un modèle, bon nombre de nos remarques pouvant s'appliquer également aux autres traductions des poèmes de Jaccottet par Fritz.

une version plus nominale (v. 3 et 4), ce qui traduit, à notre sens, mieux le contenu comme d'ailleurs le souffle poétique, notamment la transposition effectuée entre « dans l'espace » (v. 3) et « hier dort » ; de plus, le chassé-croisé simple maintient scrupuleusement la structure interne et nominale de l'énoncé d'origine (cf. v. 3 : « en mouvement » qui devient « in Bewegung »). Cela permet de tenir davantage compte du vers original qui est porté par deux syntagmes : les cris en mouvement et l'idée de l'espace. La version de Fritz, en revanche, opte pour une traduction verbale du groupe adverbial « en mouvement » ce qui ajoute une dimension d'action malencontreuse.⁷³⁷ De même, la traduction de Fritz du deuxième et du dernier vers ajoute une explicitation logique en introduisant une structure subordonnée, une logique qui reste plutôt sous-entendue dans le poème d'origine. En effet, Jaccottet insiste beaucoup sur la rapidité du mouvement, son aspect furtif. Malgré sa proximité assurée, la traduction de Fritz alourdit le texte, un piège qu'évite la version elliptique, plus dense de Kemp.⁷³⁸ La traduction de la fin constitue un défi similaire que Kemp relève mieux en choisissant une forme très poétique pour rendre ce vers.

Wenigen ward so heller Blick
auch bei Nacht noch zu singen (v. 4 et 5)⁷³⁹

Nous pouvons néanmoins nous interroger si cette traduction des deux derniers vers ne devient pas, par les inversions nécessaires, trop immatérielle et enlève, de ce fait, beaucoup à l'immédiateté et à l'énigme des vers de Jaccottet.⁷⁴⁰

Un rapprochement s'impose alors entre les difficultés de Fritz à trouver une transposition adéquate et l'insuffisance du langage poétique qui préoccupe, à cette

⁷³⁷ Il est aisé d'observer que le remplacement du participe présent du premier vers par une forme verbale a le même effet néfaste. Rappelons à ce sujet les conclusions de Jérôme Thélot sur la fonction d'un style nominal dans l'œuvre de Bonnefoy : « [...] le tempérament stylistique de Bonnefoy est un tempérament substantival. Il en va de l'œuvre de Bonnefoy comme de celle de la majorité des poètes français : parce qu'elle vise l'intériorisation des *substances*, elle accorde au substantif la prédominance sur les verbes et sur les adjectifs. » Jérôme Thélot, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Droz, Genève, 1983, p. 130.

⁷³⁸ Deux éléments dans cette version participent d'ailleurs à cette réussite : d'une part, l'ellipse de tout ce qui n'est pas essentiel dans la première partie du deuxième vers – ni pronom personnel ni forme verbale conjuguée sont maintenus – et d'autre part, le choix du verbe plus recherché « vorbeistieben » qui transpose, en effet, à la fois l'idée de la rapidité tout en restant dans le contexte du feu, et celle du passage en tant que mouvement fluctuant et non-saisissable.

⁷³⁹ Tandis que Friedhelm Kemp utilise une allitération et choisit une forme verbale archaïque, Walter Helmut Fritz reprend la relation syntaxique du cinquième vers, présente, entre autres, dans le poème d'origine dans l'emploi de l'anaphore consonantique entre « Peu » (v. 4) et « Pour » (v. 5). Par sa structure phrastique, la traduction « um ... zu » forme un cadre ; le vers allemand souligne alors démesurément l'énonciation du but, ce qui déplace sa signification par rapport au vers de Jaccottet.

⁷⁴⁰ Cependant, cette version reste plus précise et plus juste dans sa traduction du quatrième vers où l'emploi du verbe « träumen » par Fritz semble renvoyer à une compréhension insuffisante de ce passage.

période, sa propre création. De fait, l'activité traductrice et l'orientation vers d'autres formes sont des signes extérieurs d'un processus interne qui, à la fois, dénonce et tente d'accepter davantage la vulnérabilité du langage afin de la dépasser finalement.⁷⁴¹ Une dialectique s'établit alors qui renvoie à celle entre la vie et la mort. La substance même de la langue, les mots n'y échappent pas.

Aus Wörtern

Der Tisch ist aus Wörtern,
der Bogen Papier
und der Stift,
mit dem ich schreibe.

Aus Wörtern die Lampe,
das Licht, das sie gibt,
das Fenster, dahinter die Nacht.

Aus Wörtern.

Nein, das ist falsch. Es ist richtig.
Es ist richtig. Es ist falsch.

Jetzt gerät auch das noch
durcheinander. (GG II, 113)

Cette approche renvoie alors à l'un des fondements de la poésie de Philippe Jaccottet. Dans les poèmes *Octobre/Oktober* et *Oiseaux/Vögel*, il précipite « les contraires les uns contre les autres », pour reprendre la formule très juste de Jean-Marc

D'ailleurs, en allemand, le sens de ce vers est peu clair. Néanmoins, il convient de nuancer notre propos car les deux versions participent respectivement au traduire de ce texte.

⁷⁴¹ Le poème *In Burgund* illustre parfaitement cette approche : « Wir werden nicht davon ablassen./es für möglich zu halten. » (GG I, 33, v. 9 et 10). On ne doit pas non plus s'étonner de voir Fritz utiliser ici un autre moyen stylistique pour lequel le texte de Jaccottet peut servir de repère. Il s'agit de la formule conclusive en fin de poème : nous en trouvons la trace dans *Dämmerung* (GG I, 29), *Fregene* (GG I, 39), *Die Reste des Honigs* (GG I, 62), *Labyrinth* (GG I, 72), *Warum schreien wir denn nicht ?* (GG I, 73) et *Du kennst diese Anhänglichkeit* (GG I, 81s.). Que ce moyen marque également le passage d'une forme à une autre, est évident si nous considérons que certaines de ces conclusions donnent l'impression d'être rajoutées pour faciliter la compréhension du texte. Mais au contraire, le lecteur sent le manque de confiance du poète en son écriture allant de pair avec un rabaissement des qualités sensibles du poème. Cf. aussi compte rendu du recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* par Jürgen Peter Wallmann : « Zu stark überwiegt der Gedanke, die Frage, die Abstraktion – zu selten wird im Leser eine bildhafte Vorstellung wachgerufen. [...] Mir scheinen diese neuen Arbeiten von Walter Helmut Fritz, will man sie nicht als Dokumente einer schöpferischen Krise deuten, zumindest darauf hinzuweisen, dass sich im Werk dieses sensiblen Dichters eine Wende andeutet – vom Bild zum Gedanken, zur Formel ? » Jürgen Peter Wallmann, *Bild und Gedanke*, Neue Prosa von Walter Helmut Fritz. Dans : *Die Tat*, n° 38, 14/02/1970, p. 33. De même Alexander Hildebrandt : « Im Formalen ist der reizvolle Ballanceakt zwischen Lyrischem und Prosaischem meist getroffen ; für das Inhaltliche gilt das nicht in jedem Fall : einmal drängt sich das

Sourdillon⁷⁴² : la clarté s’oppose à l’obscurité, l’enracinement dans la terre au mouvement aérien. C’est avant tout une nouvelle appréciation de la métaphore de la lumière qui rend compte de cette évolution. A travers la lecture de l’œuvre de Claude Vigée, s’ajoute la hantise par l’image du soleil en laquelle se cristallise le début d’un renversement. Ce dernier renouvelle la foi en un langage poétique du sensible.⁷⁴³ Poussé par l’approche de Jaccottet, Fritz avait douté de la possibilité de réussir la mission poétique, à savoir de restituer une perception équitable et juste du monde. Pendant un moment, ce projet paraît hypothétique et irréalisable, mais au final, c’est l’élan vers la vie qui reprend le dessus.⁷⁴⁴

Nous en mesurons l’impact en comparant le poème *Sonne*, antérieur aux traductions des textes de Vigée, à *Sol faber/Wirkende Sonne* :

[...]

Diesem unbeweglichen Blick
gegenüber,
der nicht stärker wird,
nicht schwächer.

Kein Rauch dazwischen,
der mildert.

Weißer Stein.
Ihm gegenüber leben. (GG I, 78, v. 14-19)

Bild nach vorn, ein andermal strapaziert die Abstraktion das textliche Gewebe. » Alexander Hildebrandt, *Poesie in Prosa*. Dans : *Welt und Wort* 1970 (25), p. 44.

⁷⁴² Cf. Jean-Marc Sourdillon, *L’événement de février*, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁴³ Force est de constater que de nombreux poèmes du recueil *Netz des Windes* (Claude Vigée, *Netz des Windes*. Gedichte. Französisch und deutsch. Nachwort von Dominique Fernandez. Horst Heiderhoff Verlag. Frankfurt/Main 1968) qui contient les traductions de Vigée par Fritz rendent compte de cette idée essentielle. Cf. notamment *Aux ruches du levant/An den Bienenkörben des Ostens* (*ibid.*, p. 16 et 17) et *Vers l’aride colline/Zu dem kahlen Hügel hin* (*ibid.*, p. 26 et 27. Les deux textes peuvent être consultés dans l’annexe.). Par la suite, nous citons ce recueil dans le corps du texte sous l’abréviation *Vigée*, suivie du numéro de page.

⁷⁴⁴ C’est, entre autres, le poème *Une main* de Ménard qui permet de saisir la totalité de cette mise en question à travers l’exemple de la métaphore de la lumière : dans *Une main*, la lumière semble être engoncée « sous le pas des hommes étroitement tracé » (v. 5) et ce n’est qu’une abeille qui « ébranle cette clarté » (v. 7) pour faire « chanter l’univers » (v. 8) (cf. René Ménard, *Entre deux pierres*, *op. cit.*). Les images tentent de cerner l’impuissance de l’être humain devant la grandeur du cosmos. L’homme qui souhaite retrouver une harmonie originelle doit se perdre pour réaliser ce vœu, telle la fille dans *Les erreurs/Irrtümer* (*ibid.*), encore enfant inconsciente et insouciant, aveugle de surcroît. En fait, c’est en spirale que cette évolution avance : les phases de doute et de confiance se relayent comme le constate Friedhelm Kemp dans sa postface des poèmes de Jaccottet. Cf. Friedhelm Kemp, Nachwort zu Philippe Jaccottet, *Gedichte, französisch und deutsch*, Übertragung und Nachwort von Friedhelm Kemp, Klett-Cotta, Stuttgart 1985, p. 180.

Sol faber

Douceur jointe à la force,
J'œuvre en toi, belle pierre
Digne du pied des anges.

Au cœur noir de ton fruit
Je porte ma lumière,
Terre au parfum d'oranges.

Noyau d'amande amère
Qui brûlas ton écorce
Aux silex de la nuit !

Wirkende Sonne

Zartheit mit Kraft verbunden,
Ich arbeite in dir, schöner Stein,
Des Fußes von Engeln würdig.

In das schwarze Herz deiner Frucht
Trage ich mein Licht,
Erde mit dem Orangenduft.

Bitterer Mandelkern,
Du hast deine Schale
Am Feuerstein der Nacht entzündet.

(*Vigée*, p. 24 et 25)

En ce sens, la traduction d'un large choix de poèmes de Claude Vigée à la fin des années soixante doit être considérée comme un ressaisissement, un aboutissement⁷⁴⁵, et ce à deux niveaux : d'une part, le tempérament de Vigée redonne une place plus décisive au verbe. De plus, cette poésie est plus positive, tournée vers la vie, exprimant un élan vital, ce qui se voit, entre autres, dans une plus forte présence du moi lyrique.⁷⁴⁶ L'espoir qui se dégage de la poésie de Vigée s'explique, au moins en partie, par son vécu en tant que poète juif et membre de plusieurs communautés langagières. Paradoxalement, cet élan vital se nourrit d'un souvenir souvent amer qu'il dépasse poétiquement.

Selbst in den herabgesetzten Wörtern liegt unser eigenes Sein, das, wie sie verletzt, beschädigt, schon halb aufgelöst ist, aber trotzdem heute noch lebendig. Sie sind das Tragende und Bewegende, durch das wir leben und in die Welt getreten sind. Dies sollen wir nähren, beschützen, ermutigen, damit das Boot des Worts in unbekannter Zukunft an Land geht. Ja, trotz aller Strudel, die unser individuelles Leben in den Abgrund reißen, trotz des mörderischen Chaos der kollektiven Geschichte nach einem Jahrtausend, das der Gewalt ausgeliefert war und sich von totaler Zerstörung verführen liess; dem Schlimmsten gegenüber, glaube ich immer noch:

⁷⁴⁵ Rappelons que Fritz suspend l'activité traductrice après la parution du volume *Netz des Windes*.

⁷⁴⁶ Cf. *Sol faber*, v. 2 et 5. Une expérience personnelle est transposée poétiquement et permet ainsi de constituer une nouvelle forme de réalité. Ceci vaut aussi bien pour l'écriture que pour la traduction : « Hans-Michael Speier spricht in diesem Zusammenhang von „Entwurfsbahnen sprachkünstlerischer Wirklichkeit“. [...] Wer von „Entwurfsbahnen“ spricht, meint, daß aus dem Text eines Gedichts eine sprachliche Wirklichkeit herausgespielt wird, welche die Erfahrungen des Übersetzers in die Sprachbewegung der Übertragung hineinnimmt. » Fritz Paepcke, *Wie verändert Übersetzen ein Gedicht?*, *op. cit.*, p. 213.

„Hoffnung auf das Wort ist Verheissung der Welt“
(L'espoir en la parole est promesse du monde).⁷⁴⁷

Par conséquent, la langue poétique se charge de ce passé qu'elle ne peut ni nier ni évincer.⁷⁴⁸ Si nous insistons ainsi sur l'importance du souvenir, c'est bien parce que ce motif ponctue également la poésie de Walter Helmut Fritz et y prend une part de plus en plus éminente. Ceci se fait sentir surtout dans la suite immédiate des travaux de traduction. Que l'on juge par une liste des occurrences dans les recueils *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969) et *Aus der Nähe* (1972) : *Schichtungseinbruch* (GG I, 101), *Beweglicher Aufbau* (GG I, 101), *Anlegestelle* (GG I, 122), *Auch in diesem Augenblick* (GG I, 138), *Noch nicht tot sein* (GG I, 139) *Gibt uns unsere Lage* (GG I, 171), *Überall dieser Flugsand* (GG I, 175). Ce n'est, du reste, pas un hasard de trouver la plupart des poèmes qui traitent de cette thématique du souvenir dans un recueil de poèmes en prose : *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969). En effet, au regard d'un texte comme *Licht und etliches*, le besoin d'une réflexion poétique s'intègre naturellement au poème.

⁷⁴⁷ Claude Vigée, *Wohnen ist nirgends als in der Zukunft*. Dans : Claude Vigée, *op. cit.*, p. 40. Le poème-portrait *Claude Vigée* témoigne également de l'affinité et de la compréhension profonde entre Fritz et Vigée : « Claude Vigée sieht den Reptilienrumpf eines Ölbaums; Staub, der um Stille bittet; einen sich drehenden Chor von Zypressen; ein Meer von Weinbergen, in dem man die Stunden ruhig vergehen lassen kann; Hinweise, die in Tieren verkörpert sind; die von Sternen rieselnde Nacht. Er hört die Sandalen der Mädchen auf den Steinplatten klappern; vernimmt die Stimmen der toten und noch lebenden Freunde und spürt – eine Weile das richtige Wort suchen – das Tauziehen zwischen ihnen. Er will die Schrecken verstehen, die er erfuhr, und er merkt, es ist ihm nicht möglich. Er denkt an die Bruchstücke seines Daseins, die von den vergangenen Jahrzehnten hervorgebracht, verschlungen und anders wieder hervorgebracht wurden und sich zu neuen Mustern fügten. » Walter Helmut Fritz, *Claude Vigée*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature* 73 (2001), p. 14.

⁷⁴⁸ Pour Vigée cela se manifeste surtout dans un attachement particulier à certains lieux : « Ich war an diesen Orten und vorausgesetzt, auf sie ein brüderliches Auge geöffnet, sie bejaht zu haben, bleiben sie auf immer in mir, in uns. Jedem Menschen ist es gegeben, die ganze Welt seines Erlebens in sich, um sich herum, in einem imaginären Raum zu tragen, der jedoch ein erlebter Raum bleibt. Und diese Orte in der Welt, die mich stetig in Jerusalem umgeben, sie sind da, mit mir, die ganze Zeit, wenn ich sie nur sehen und ihnen das Wort erteilen will. » Claude Vigée, *ibid.*, p. 37. Le choix de textes dans *Netz des Windes* se fait d'ailleurs témoin de cette relation. Cf. *Montagne de Judée/Gebirge von Judäa* (Vigée, p. 14 et 15), *Petit jour d'Ascalon/Tagesanbruch in Ascalon* (*ibid.*, p. 22 et 23), *Pâque au Mont Sion/Passahfest am Berg Sion* (*ibid.*, p. 30 et 31). Le thème du souvenir est plus particulièrement articulé dans le poème *Mémoire/Erinnerung* (*ibid.*, p. 18 et 19). Remarquons que c'est un vers de ce texte qui donna le titre au recueil des traductions. « Dans sa cage de fer/l'oiseau du froid soulève/L'escalier en plein air:/cristal d'ombre en suspens,/Astre privé de lieu !/Dans la plus haute chambre/Dix chapeaux de prière envolés des épaules/S'agitent doucement sous les livres du mort./Deuil à Jérusalem:/un homme somnolent/Dans la maison d'en face est assis sous la lampe ;/Son poids de nuit s'écrase/Sur la fenêtre ouverte entre les pans de pierre./Un cyprès en hiver, jailli des cours étroites./Jusqu'aux dunes du ciel tend ses rémiges noires./Par les débris d'écorce et la pluie des aiguilles/La terre prend l'essor vers la première étoile./Dans les filets du vent, brûle, oiseau des ténèbres ! » La traduction de Walter Helmut Fritz peut être consultée dans l'annexe.

Das Licht und etliches

Doch, man muß wissen, wie lange ein Gedanke sich denken läßt, nicht lang. Denn er beginnt sich nach einiger Zeit, unter neuem Licht, zu verändern, ist schon ein anderer, zieht uns mit, zieht uns fort, wer weiß wohin, führt sein Leben. Freilich kann man auf diese Weise etliches, was später eintritt, antizipieren.

(GG I, 105)

Ce questionnement s'impose de lui-même, il est à la fois nécessaire et inévitable (cf. v. 4 : « zieht uns mit, zieht uns fort »). En ce sens, la création poétique devient un acte de volonté : c'est le renouvellement de la mission poétique, le devoir de ressusciter les mots à leur signification première. Or, Vigée l'accomplit, d'une part, en portant sa « lumière,/terre au parfum d'oranges » « au cœur noir [du] fruit »⁷⁴⁹, et d'autre part, en gardant un lien très étroit avec sa langue maternelle, l'alsacien, en préservant son cœur d'enfant.⁷⁵⁰ Par conséquent, le poète effectue, sans cesse et en spirales, un retour en arrière, à la source, au creux de ses souvenirs enfouis. Voilà pourquoi cette interrogation continue de se manifester à travers les poèmes de Walter Helmut Fritz jusqu'à nos jours. Pour illustrer ces échos profonds entre les deux œuvres, rappelons quelques titres : *Echo* (GG II, 105), *Erinnerungsscherbe* (GG II, 143), *Pfifferlinge* (GG II, 233), *Sie erinnerte sich an das Meer* (GG II, 253), *Die Karte* (WeG, 32), *Friedrich Weinbrenner* (WeG, 51), *Bei Gängen im Licht* (MZ, 9), *Oval aus Schildkrötenpanzer* (MZ, 55), *Pietro* (MZ, 81-83), *Die Fahrt* (Uw, 37) et *Unterwegs vom Vorher zum Nachher* (Uw, 59). D'évidence, la lumière n'est pas la seule image qui renvoie au souvenir. La comparaison avec l'eau et la mer doit être considérée comme une variante de cette thématique.

⁷⁴⁹ *Sol faber*, v. 3-5 (*Vigée*, p. 24). Par ailleurs, l'image du « parfum d'oranges » n'est pas sans nous rappeler ces vers du poème *Nahrung* : « damit die Worte/zu Orangen werden, » (GG I, 288, v. 6 et 7), terme de plus repris par Karl Krolow dans son compte rendu du recueil *Damit die Worte zu Orangen werden* : « Es sind Zeilen, den Mitmenschen, den Komplizierten, den Leidenden wie den Unverzagten zugewandt : 'damit die Worte wie Orangen werden', sinnlich, südlich, nah, hilfreich, zum Greifen und Schmecken nah. » Karl Krolow, „*Damit die Worte zu Orangen werden*“. Zur Lyrik von Walter Helmut Fritz. Dans : *Der Tagesspiegel*, n° 10313, 26/08/1979, p. 53.

⁷⁵⁰ Cf. aussi Claude Vigée, *Wohnen ist nirgends als in der Zukunft*. *Op. cit.*, p. 38 : « Durch den Namen, den ich ihnen [den Dingen] gab, habe ich ihr wahres Wesen heraufbeschworen und meinem Sein einverleibt, so wie es sich einem Kind offenbart. [...] Am Anfang eines Lebens nehmen Menschen, Dinge und Wörter eine besondere Schärfe an, eine außerordentliche Präsenz und innere Ausstrahlungskraft. »

Un cep pour Ein-Guedi

J'étais à ce pays :
Maigre et brun comme lui,
Par le feu bien-aimé
Jusqu'à l'os consumé.
Des lèvres de calcaire
Jaillit la source claire :
Mer de vignes soudaine
Hors de l'eau souterraine !
Un vent de sécheresse
souffla sur ma rivière :
O sel de la tristesse
Dans la pure lumière,
Vin noir de ma détresse
Affluant sous la pierre ...

(Vigée, p. 8 et 9)⁷⁵¹

Ein Weinstock für Ayn-Gedi

Ich war ein Teil dieses Landes
Mager und braun
Und durch das geliebte Feuer
Bis auf die Knochen abgezehrt.
Den Kalksteinlippen
Entsprang die klare Quelle
Ein Meer von Weinbergen plötzlich
Aus dem unterirdischen Wasser !
Ein trockener Wind
Wehte über meinen Fluß :
O Salz der Traurigkeit
In dem reinen Licht,
Schwarzer Wein meiner Not
Fließt unter dem Stein ...

Les deux images peuvent même se combiner et soulignent, à plus forte raison, le mouvement cyclique qui détermine également le fonctionnement de notre mémoire.

Dünung

Das alte Licht, großes Repertoire,
es gerät in Bewegung
und kommt rasch näher
über den frischen Schnee.

Es schiebt die Stadt
und die Landschaft vor sich her
und ordnet und fügt sie
zu Reihen von Hügeln,
die wachsen und weiterrücken.

Eine große Dünung entsteht,
gelenkt, geformt durch das Licht,
das heute weniger als sonst
außer acht läßt.

(GG I, 173)⁷⁵²

⁷⁵¹ Soulignons néanmoins que l'évocation reste moins récurrente et davantage liée à l'aridité des lieux chez Claude Vigée. Pour Walter Helmut Fritz, en revanche, l'eau et la mer ont quasiment toujours une signification positive sans pour autant nier la puissance de l'élément. Cf. nos remarques à ce sujet (chapitre II.1).

⁷⁵² De surcroît, ce poème évoque la neige qui sert ici à dérober au monde ce paysage imaginaire et constitue ainsi le premier levier vers la transparence de l'image.

Il n'est pas étonnant alors de voir Fritz faire sienne progressivement cette approche, symbolique et langagière, tout en utilisant la simplification la plus stricte, un des moyens forts, rappelons-le, du lyrisme de Jaccottet.⁷⁵³

Wach zündet Paul Hoffmann
eine Kerze an.

Er sieht die Flamme,
die aus ihrer blauen

Wurzel steigt
– lebendig und

nicht auszumünzen –
und am Werk ist

in ihrem Licht
die Zeit auflöst. (ZiL, 43)

Il est tout à fait fondamental de noter que ce poème est, de surcroît, un portrait. Par conséquent, l'évolution de la poésie de Walter Helmut Fritz, tend à mettre l'être humain de plus en plus au centre de sa quête. Dans sa deuxième partie, *Wach zündet Paul Hoffmann* rallie la terre et l'éther pour cerner, médiatisé par la vision de l'homme (cf. v. 3) et symbolisé par la flamme (cf. v. 3)⁷⁵⁴, le mouvement cyclique du devenir et du périr (cf. v. 9 et 10). De plus, le poème réunit nombre de moyens qui participent à donner à ses vers une légèreté hors pair, bien connue des poèmes de Jaccottet et de Vigée. Ainsi, les unités sont courtes, ramassées, réduites à l'essentiel pour faire surgir l'image. Fritz les structure en strophes de deux vers, ce qui accentue encore l'impression de choses suspendues. En dernier lieu, il convient d'attirer l'attention sur les traits de suspension

⁷⁵³ Nous aimerions souligner la place très large accordée à cette démarche dans l'œuvre de Jaccottet et qui s'avère être fertile même au niveau des images les plus enracinées dans le réel afin de servir leur transformation poétique. Citons, pour étayer notre argumentation, un autre poème traduit par Fritz : « *Fleurs*: Toute fleur n'est que de la nuit/ Qui feint de s'être rapprochée//Mais là d'où son parfum s'élève/Je ne puis espérer entrer/C'est pourquoi tant il me trouble/Et me fait si longtemps veiller/Devant cette porte fermée//Toute couleur, toute vie/Naît d'où regard s'arrête//Ce monde n'est que la crête/D'un invisible incendie » Philippe Jaccottet, *Fin d'hiver*, op. cit..

⁷⁵⁴ C'est avant tout par l'idée de la racine de la flamme (« Wurzel », v. 5) que le poème représente la terre. La flamme en elle-même, s'élançant, peut être assimilée à l'élément aérien. Claude Vigée pousse plus loin cette vision qui s'articule autour du feu. Cf. le poème *Vers l'aride colline/Zu dem kahlen Hügel hin* (Vigée, p. 26 et 27, v. 7-17).

qui fendent la structure interne du poème sans pour autant la rompre. L'impression aérienne ne peut s'en trouver réconfortée.⁷⁵⁵

Ces correspondances renvoient alors à la *pure langue* perçue d'une manière proche par les deux poètes. Par conséquent, nous nous intéressons plus particulièrement au projet de traduction qui sous-tend les traductions de Vigée par Fritz et qui se mue en projet d'écriture. De ce fait, les correspondances sont ici plus fortes mais aussi plus intimes. Afin de mieux cerner le potentiel poétique prodigieux que Fritz rencontre en l'œuvre de Claude Vigée, il suffit de porter notre attention sur quelques mots du poème *Eclats de sel/Salzkristalle* :

Eclats de sel

Mots distants, interdits comme les choses mêmes,
[...]

La parole revit sur de lèvres scellées
Comme celle des murs qui ferment la Mer Morte :
Eclats de sel taillés dans les mines du cœur.

Travail exténuant de l'homme sur la terre :
Mais le sable répond, la poussière fleurit
Avant de s'abîmer dans la clarté béante.
[...]

(v. 1-9 sur 18)

Salzkristalle

Worte, fern, verbannt wie die Dinge,
[...]

Die Stimme erklingt wieder auf versiegelten Lippen,
Den Mauern, die das Tote Meer einschließen :
Salzkristalle, geschliffen in den Bergwerken des Herzens.

⁷⁵⁵ Il s'agit, en effet, d'une expérience profondément sensible qui se traduit notamment dans le travail de Jaccottet sur l'image. Cf. Judith Chavanne, Le manuscrit de *Leçons* : sous le signe de la fidélité. Dans : Patrick Née/Jérôme Thélot (éd.), *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Le temps qu'il fait, Paris 2001, p. 155 : « L'image instaure donc une simplicité seconde : pour être une expression dérivée, elle n'en a pas moins l'incontestable mérite, si elle est « *fondée* », non seulement de restituer à la langue un rayonnement dont la prive la sécheresse de l'énoncé abstrait, mais de s'enraciner pour cela dans le réel. » Friedhelm Kemp souligne également cette relation étroite entre la valeur de l'image et l'expérience sensible. Cf. Friedhelm Kemp, Nachwort zu Philippe Jaccottet, *Gedichte*, op. cit., p. 181.

Erschöpfende Arbeit des Menschen auf der Erde :
Aber der Sand gibt Antwort, der Staub blüht,
Bevor er in der zeitgeöffneten Helle versinkt.
[...] ⁷⁵⁶

Cette poésie permet de transcender les paradoxes en acceptation, en élan vital. Il s'agit là d'une notion clé pour la compréhension de l'œuvre de Vigée. Citons l'analyse de Dominique Fernandez dans la postface du recueil *Netz des Windes* :

De Vigée, il me semble que le propos est clair : retrouver la spontanéité de la louange, l'émerveillement devant la nature et les êtres, le don de les chanter dans un discours limpide, avec une prosodie simple et ainsi faite que le souci de la forme ne soit jamais abstrait de l'objet sensible. ⁷⁵⁷

Aussi ce dépassement renvoie-t-il à une dimension universelle et ressemble à un chemin parsemé d'obstacles. ⁷⁵⁸ Mais en véritable quête du chemin vers l'espérance, cette poésie préconise de vivre en pleine conscience des fatalités. En parallèle au poème de Vigée, nous lisons dans *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* :

Die Zuverlässigkeit der Unruhe

Nicht einwilligen.
Damit uns eine Hoffnung bleibt.

Mit den Dämonen
rechnen.

Die Ausdauer bitten,

⁷⁵⁶ C'est nous qui soulignons. De plus, le mot « Salzkristalle » évoque toute l'aura de la mer, une référence fondamentale dans l'œuvre de Fritz. Cf. notre analyse des éléments de la nature (chapitre II.1).

⁷⁵⁷ Dominique Fernandez, *Postface* de Claude Vigée, *Netz des Windes*. *Op. cit.*, p. 34. Ces remarques correspondent à celles d'Adrien Finck. Cf. Adrien Finck, *Claude Vigée, Un témoignage alsacien*, La Nuée Bleue, Strasbourg 2001, p. 87 : « L'envol lyrique du mouvement final est d'abord paradoxal. Peut-il s'imposer après le déferlement de la violence et du grotesque ? Mais il reprend le mouvement initial, l'écoute intérieure, la musique des origines, devenue soudain plus audible. [...] Le vieux symbole poétique des saisons revient, l'alternance de la mort et de la vie dans le cycle naturel. [...] l'écoute débouche sur la vision. » De plus, la même évolution s'accomplit dans le lyrisme de Jaccottet. A l'époque des traductions de Fritz, cette transformation s'amorce pour atteindre son comble dans la poésie tardive ou – pour le dire avec les mots de Jean-Michel Maulpoix – : « *Le poète tardif* prend appui sur la mort pour dire la vie, sur l'ombre pour dire la lumière, sur le doute pour dire ce dont il ne peut douter. » Jean-Michel Maulpoix, « *Philippe Jaccottet, poète tardif* ». Dans : Patrick Née/Jérôme Thélot (éd.), *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Le temps qu'il fait, Paris 2001, p. 164s.. Par conséquent, ce texte, comme d'ailleurs la postface du recueil sur Follain, constitue un paratexte de l'activité traductrice de Fritz. La correspondance devient alors explicite.

⁷⁵⁸ D'où également l'intérêt porté à l'image du chemin dans les poèmes. Cf. les nombreuses occurrences dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz dès le recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969) : *Entlegene Landschaft* (GG I, 106), *Grenze einer Wanderung* (GG I, 110), *Hauptweg und Nebenwege* (GG I, 112) et *Reise* (GG I, 127).

sie möge mit uns leben.

Die Zuverlässigkeit der Unruhe
nicht vergessen.

(GG I, 54, c'est nous qui soulignons)⁷⁵⁹

Le poème *Une rose à l'étrave/Eine Rose am Vordersteven* donne un autre aperçu de ce mouvement, le formulant, de plus, d'une manière joutant le poétique et l'élément narratif, un acquis datant de l'époque des traductions de Fritz.⁷⁶⁰

Une rose à l'étrave

Les yeux abandonnés à l'influx de l'espace,

Quel désir te renverse à l'avant du navire,

Attachée à la proue qui laboure la mer,
Jambes écartelées sur l'écume tournante
Que vrille l'étalon du soleil et du vent,

Initiée enfin au rapt de la lumière ...

Eine Rose am Vordersteven

Die Augen dem Einströmen des Raumes

[hingeben –

Welch Sehnen wirft dich aufs Vorderdeck

[des Schiffes,

Befestigt am Bug, der das Meer durchpflügt,
Rittlings über dem wirbelnden Schaum,
Vom Hengst der Sonne und des Windes

[durchbohrt,

Endlich in das räuberische Licht eingeweiht.

(*Vigée*, p. 32 et 33)

La position exposée de la rose à l'étrave permet de cerner le ballotement du poète dans l'espace de l'écriture et du langage poétique. L'étendue de la mer et la confusion des luminosités du ciel et de l'eau, ouvrant l'horizon vers l'infini, symbolisent l'élan de la poésie et sa puissance de métamorphose.

Dans ce poème, le poète, et avec lui tout homme⁷⁶¹, défie la mer, se confronte, à ses risques et périls, aux éléments. Il se pose alors en conquérant, tirant lui-même sa force de l'énergie parfois aliénante (cf. v. 4 et 5) de l'eau, du vent et du soleil ; seul l'élément

⁷⁵⁹ Ce qui se formule encore comme un programme dans *Zuverlässigkeit der Unruhe* se réalise thématiquement et poétiquement dans les poèmes de la période médiane (à partir du recueil *Aus der Nähe*, 1972) : « [...] Der halbe Weg, der ganze Weg, der Weg. Der geisterhafte Weg bis zum Grund der Zukunft. Übertretungen, Schübe. Das Gewebe der Zukunft. [...] » (GG I, 103) ; « *Also fragen wir beständig/[...]/hatte er verstanden, /daß man immer zu spät sieht,/wann etwas aufzuhören beginnt//stellte er sich die Frage,/ob alles unabänderlich sei//ach diese Vogelscheuche Vergänglichkeit.* » (GG I, 200).

⁷⁶⁰ Cf. notre analyse des traductions de Bosquet.

⁷⁶¹ La rose à l'étrave peut être considérée comme une allégorie de cette humanité abandonnée au gré des vagues puisqu'elle renvoie d'une part, à un ensemble d'évocations imaginaires liées à la rose, en tant que symbole de la beauté, de l'amour et en même temps fleur épineuse, menace de l'aliénation. D'autre part, elle est placée à l'étrave, à la proue d'un bateau affrontant ainsi les forces de la nature, représentées ici par les vagues déchaînées de la mer. L'image en elle-même intègre alors les paradoxes et c'est en les défiant qu'elle les surmonte (cf. v. 6).

de la terre manque pour parfaire le tableau des puissances naturelles. Cependant, il est tout à fait essentiel de noter cette absence puisqu'elle nous renvoie au détachement nécessaire que le poète et l'homme désireux d'acquérir une nouvelle perception du monde doit pratiquer. Nous comprenons mieux alors pourquoi l'image du chemin s'avère être essentielle pour définir cette démarche.

Abfahrt der Schiffe

Die Schiffe werden sobald sie den Hafen verlassen haben, das Meer erschaffen. Unstetigkeit, die uns ein weiteres Gedächtnis schenkt.

(GG I, 119, l. 1-3)

Ce poème en prose de Walter Helmut Fritz fait écho au poème de Vigée en poussant son approche à un paroxysme : c'est le départ lui-même qui crée les énergies (« das Meer erschaffen », l. 2), libérant ensuite le procédé du souvenir et permettant l'ancrage dans la mémoire.

En même temps, cette dynamique expose à des risques car la confrontation est synonyme d'affrontement et de violence⁷⁶². De cette manière, le sujet est tiraillé entre l'abandon (cf. *Une rose à l'étrave*, v. 1) et le désir (cf. v. 2). Si l'on tient, en effet, que cette manifestation des apparences paradoxales participe activement à la démarche poétique amenant à la connaissance, elle relève d'une nécessité et ne peut être esquivée. C'est de ce questionnement que découle la réflexion de *Finstere Bootsfahrt* :

Wie kann man an einer Stelle
leben, von der man sich unaufhörlich wegbewegt ? [...]
Manchmal hört man, wie das Licht
schreit.

(GG I, 124, l. 4-5, l. 8-9)

On ne doit donc pas s'étonner que la fin des deux textes mette en exergue l'image de la lumière. Rappelons, par ailleurs, que Claude Vigée accepte l'incertitude comme facteur inhérent de la négativité du monde. Ce qui l'intéresse, en effet, c'est d'appréhender l'inconnu, de visualiser poétiquement les forces de négation pour les traverser. C'est

⁷⁶² Force est de constater que le champ lexical du poème *Une rose à l'étrave* renvoie souvent à la force déchaînée et à la violence : « renverse » (v. 2), « attachée », « laboure » (v. 3), « écartelées » (v. 4), « vrille », « étalon » (v. 5), « rapt » (v. 6).

ainsi qu'il s'oppose à la plupart des mouvements littéraires contemporains, à en croire Dominique Fernandez.⁷⁶³

Walter Helmut Fritz, en revanche, insiste davantage sur l'éternel retour du questionnement ; aussi se situe-t-il dans une démarche peut-être moins linéaire, évoluant plutôt en spirale. Cette différence n'est pas sans importance puisqu'elle amène à une autre accentuation du souvenir ralliant le processus de connaissance et la fascination des mots qui, quant à eux, renvoient toujours et encore à l'envie première de nommer et de se mettre ainsi en chemin vers la compréhension.

In Strasbourg gibt es eine Rue de la Question. Zumindest wer mit Worten umgeht – das liegt auf der Hand – muß fasziniert davon sein, eine Straße der Frage zu finden. Dazu kam in einem Garten die Kinderfrage, woher denn die Bäume, Sträucher und Blumen wüßten, wann sie aufzuhören hätten zu wachsen. Und es kam dazu die Erinnerung an die alte Erkenntnis, daß viele Einsichten und Vorgänge – oft entgegen dem Augenschein – sich blitzartig vollziehen.⁷⁶⁴

Malgré les fortes parentés, c'est ici que les deux œuvres prennent des chemins différents : tandis que la recherche de Vigée trouve de plus en plus une confirmation dans des sources religieuses, ce qui advient alors à un retour aux origines spirituelles⁷⁶⁵, Fritz, d'inspiration plus laïque et philosophique, privilégie une poésie d'instant et d'acceptation du néant. Ceci n'exclut pas pour autant de s'interroger incessamment sur le sens du monde et de s'opposer au non-sens. Si nous insistons ainsi sur ces ressemblances dans la différence, c'est bien parce que les deux œuvres s'apparentent à

⁷⁶³ « Un poète qui écrit « Apprends à préférer ce qui t'est étranger » et « Ne trichons pas dans le sens du négatif. C'est la fraude préférée de la littérature du temps ... le malheur ne donne pas de droits sur la réalité » (Journal de *l'Été Indien*) fait apparaître à la fois sa sensibilité au climat général de la poésie moderne et le désir, si rare aujourd'hui, de réagir contre ce climat, de le transformer, de modifier les conditions mêmes de l'activité poétique. » Dominique Fernandez, postface, *Netz des Windes*, op. cit., p. 35.

⁷⁶⁴ Walter Helmut Fritz, *In der Rue de la Question*. Der Autor und seine Gedichte. Dans: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*. Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 57.

⁷⁶⁵ Cf., entre autres, le commentaire de Maryse Staiber de *Vision et silence dans la poésie juive. Demain la seule demeure* (Paris, L'Harmattan 1999) de Claude Vigée : « L'expérience poétique va de pair avec une expérience spirituelle, l'une nourrissant l'autre. Ainsi, l'exégèse biblique, les commentaires exotériques (talmudiques), mais aussi ésotériques, puisant notamment dans le riche fond de la Kabbale (une place à part revient au *Zohar* où « le nom de la divine présence est *Peut-être*, p. 212) fournissent au poète un point d'ancrage : « un lieu de toute confiance, dont le silence est la métaphore. Il est le lieu en nous de l'unité primordiale » (p. 40). » Maryse Staiber, *Poétique et spiritualité chez Claude Vigée*. Dans : Claude Vigée, *L'œil témoin de la parole*. Rencontre autour de Claude Vigée, sous la direction de David Mendelson et Colette Leimann, Parole et Silence, Paris 2001, p. 112. Les citations sont extraites du livre précité.

un chant à deux voix : elles montrent deux pans complémentaires d'une même recherche. Le commentaire d'Adrien Finck permet d'aller également dans ce sens :

Le poète éprouve toute la fascination des forces de négation, il ne peut ni ne veut échapper à la mise en question du langage poétique, mais pour affirmer d'autant plus impérativement une poésie qui intègre l'épreuve de la négation dans une lutte contre le non-sens. La révolution poétique ne saurait être aujourd'hui que celle d'un sens retrouvé. Cette quête apparaît chez Claude Vigée de plus en plus inspirée par l'exégèse biblique, liée aux étymologies de l'hébreu ; elle est une recherche nouvelle d'un enracinement spirituel, d'une identité, fondement authentique de l'universel.⁷⁶⁶

Retrouver un sens est un credo que l'on peut également admettre pour l'œuvre de Walter Helmut Fritz : sa poésie cherche et propose des bribes de réponses, sans pour autant nier la négativité comme le montre le poème *In der Rue de la question* :

In der Rue de la Question

gab es heute
die Architektur

der blitzartig
in das wäßrige Licht

ausgreifenden,
dann blitzartig

innehaltenden Krokusse
und fern

den langsamen Flügelschlag
der Wolken

in denen das Alphabeth
endet.

(*Pulsschlag*, p. 37)

Le poète lui-même circonscrit cette fonction de la poésie en écrivant :

Was kann das Gedicht zwischen den beiden Punkten sein? Eine Erinnerung daran, [...] daß es keine Begründung braucht, nicht widerlegbar ist, kein Wegweiser, aber teilnimmt an dem Versuch, einen Weg hervorzubringen; [...] daß es ein Rückhalt ist, wieder unbekannt werden läßt, was – scheinbar – bekannt, vertraut,

⁷⁶⁶ Adrien Finck, *Claude Vigée, Un témoignage alsacien, op. cit.*, p. 24.

verstanden ist; [...] daß etwas in ihm erwacht, etwas Gewesenes oder das, was sein wird; [...] daß – wie Canetti es formulierte – das Nichtwissen am Wissen nicht verarmen darf; wir davon leben, daß es immer nur Versuche, aber keine Lösungen gibt und wir dafür dankbar sein sollten; [...]; daß es ein Augenblick des Friedens ist; uralter Grund; Wildwasser; ein Kinderschuh; eine offene Hand; ein Hinweis auf ein Gedicht, das nicht geschrieben wird.⁷⁶⁷

II.4.2.4 Statut de l'activité traductrice au sein de l'œuvre de W. H. Fritz

Echange, relation créatrice, correspondances, prolongements mutuels – ce sont des termes qui viennent naturellement à l'esprit pour cerner ce processus qui affecte l'activité traductrice. Rétrospectivement, Walter Helmut Fritz confirme cette richesse, cette potentialité de la traduction pour sa propre création :

Ich merkte, wie man dabei in gewisser Weise selbst übersetzt wird, sich spiegelt, sich mitteilt, sich findet und mit der Zeit zwischen Frage und Antwort, in ihrem Widerschein Dinge entdeckt, die einem Überraschungen schenken. Es ist schön, beim Übersetzen zu spüren, wie man vieles mit neuen Augen zu sehen beginnt.⁷⁶⁸

L'un des aspects les plus frappants de l'activité de traducteur réside dans la capacité de dépassement de sa propre création. En s'exposant, en effet, à la contrainte de respecter l'altérité de cet autre poète, de celui que l'on traduit, que l'on transporte dans sa propre langue⁷⁶⁹, l'écriture se ressource. Du fait, on y découvre ce qui tend vers l'universel.

Le processus de transposition s'accomplit par et en parallèle à la traduction. Chacune des œuvres traduites constitue un apport de cette translation : Alain Bosquet ouvre la voie vers une narrativité plus importante et prépare ainsi le terrain des poèmes-portraits. Chez René Ménéard, on voit poindre quelques images fondatrices, archétypales⁷⁷⁰. Au sein de l'œuvre de Philippe Jaccottet et de Claude Vigée, des moyens stylistiques – notamment l'anaphore et l'image évocatrice – se conjuguent à des thématiques qui renforcent ces métaphores communes. Nommons, à titre d'exemple, celles de la neige,

⁷⁶⁷ Walter Helmut Fritz, *In der Rue de la Question*, op. cit., p. 58s.

⁷⁶⁸ Lettre de Walter Helmut Fritz à Marion Bolzer du 08/03/2004 (archives personnelles). Nous reproduisons cette lettre dans la partie « Annexe ».

⁷⁶⁹ Nous faisons allusion non seulement à la langue d'un autre pays, mais aussi à une autre écriture poétique, langage qui, en soi, fait cohérence, mais peut également devenir un carcan dont le poète cherche à s'évader.

⁷⁷⁰ Cf. Yves Bonnefoy, *Entretien avec Jacques Ravaud*. Dans : Yves Bonnefoy, *Le Temps qu'il fait*, Cahier Onze, 1998, p. 76 s..

de la lumière, du chemin. De fait, l'interrogation porte sur l'être humain face à sa solitude, à sa petitesse et à sa finitude.

Si nous considérons cette continuité entre les œuvres, il convient effectivement de parler de correspondances puisqu'en tant que catégories d'analyse, ces aspects s'avèrent également pertinents et récurrents pour l'œuvre de Fritz. Les poèmes deviennent alors une autre forme de traduction. En même temps, il ne peut pas être dans l'intérêt de Fritz de reproduire simplement ce qui a déjà été trouvé et fait par les poètes français ; ce qui l'intéresse, c'est d'assimiler cette approche pour la transmuier et enfin l'intégrer dans sa propre quête poétique.

De fait, son projet de traduction a une visée plus personnelle qu'« altruiste »⁷⁷¹ : son objectif premier n'est pas de donner à lire un texte à un lecteur ne maîtrisant pas la langue de départ. Force est de constater que l'essentiel est de se mettre, encore et toujours, en chemin. Ce départ continu s'avère être le fondement de l'acte poétique. C'est en ce sens qu'il faut confondre l'écriture et la traduction. Ce processus s'accomplit dans la confrontation. Ainsi Fritz dit-il de Claude Vigée :

Früher der Versuch, den anderen ganz verstehen zu wollen. Besser ist es, nur etwas verstehen zu wollen. Sonst entkommt man der Überforderung nie. Der französische Dichter Claude Vigée: „Nichts ist süßer als die Unsicherheit im Leben. Sie gibt, wie Salz dem Brot, wie Tanz und Traum dem Alltagsleben, dem Dasein seinen unersetzlichen Reiz. Es ist gerade das Unsichere, das Gefährliche, das Unmögliche des irdischen Tuns, der Zweifel am menschlichen Streben, das dem Leben seinen Preis und seine Einmaligkeit gibt.“⁷⁷²

L'incertitude est la condition nécessaire pour avancer, pour évoluer et pour se situer par rapport au monde. La poésie devient alors un acte de compréhension profonde.⁷⁷³

Par conséquent, l'un des aspects les plus remarquables de l'activité traductive réside dans sa capacité d'ouvrir le moi à l'autre. C'est en ce sens que la thématique de la

⁷⁷¹ Cf. Yves Bonnefoy, *La communauté des traducteurs*, op. cit., p. 14.

⁷⁷² Walter Helmut Fritz, *Wie kann man von sich selber sprechen?*. Dans: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*. Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 10. Renvoyons également à la deuxième partie du poème *Tes silences m'assaillent* de Claude Vigée traduit par Walter Helmut Fritz dans *Netz des Windes* : « Toi qui brûles sans mot dans le vide du jour./Suis-je déjà si loin, que tu n'entendes plus/Ta voix, que tu croyais connaître dans la mienne ?/Olivier du désert, tu piétines ton ombre:/ Cet amas gris d'années contre les dunes mortes/N'attend que la montée du feu dans la rosée./La matrice de quartz éjecte en flots de sable/L'impudique blondeur du monde originel./Feu, nous te sauverons, couvant dans notre exil:/En toi vit notre paix, au cœur de toute guerre. » (*Vigée*, p. 12, v. 10-19).

traduction rejoint celle de l'altérité : la poésie de l'autre libère, en effet, d'une censure que le poète s'impose afin de ne pas se confronter sans cesse à sa propre altérité et ses expériences altérantes.

Mais pauvreté est ressource, en poésie. L'expérience qu'on n'a pas faite, c'est parce que parfois on l'a refoulée : et la traduction, où un poète nous parle, peut déjouer la censure, c'est une des formes de l'aide que je disais qu'elle apporte. Une énergie se libère.⁷⁷⁴

Cette libération fait du projet de traduction de Walter Helmut Fritz un projet d'écriture se nourrissant des poésies qui cherchent des réponses dans une direction proche de sa propre démarche poétique.

Enfin, insistons sur l'interdépendance des deux activités. Les correspondances entre la traduction et la création dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz sont effectives. Par conséquent, l'activité traductrice retrace un projet de traduction implicite : comprendre l'autre pour aboutir dans sa propre création. De fait, l'activité traductrice ne peut être qu'une étape au sein de cette œuvre, étape nécessaire mais à dépasser.

II.4.3 Les traductions des poèmes de Walter Helmut Fritz

D'emblée il convient de remarquer combien l'œuvre de Walter Helmut Fritz reste à ce jour peu traduite. D'évidence, cela va de pair avec une certaine méconnaissance de ses textes, et ce même dans le contexte français avec lequel, pourtant, le poète entretient des relations étroites depuis des décennies. Ce phénomène s'explique d'abord par le peu d'intérêt que prête Walter Helmut Fritz à toute action médiatique ; de plus, l'explication est à chercher dans la faible diffusion et réception que connaît la poésie en général.⁷⁷⁵

⁷⁷³ Cf. Walter Helmut Fritz, *In der Rue de la Question. Op. cit.*, p. 57 : « Und es kam dazu die Erinnerung an die alte Erkenntnis, daß viele Einsichten und Vorgänge – oft entgegen dem Augenschein – sich blitzartig vollziehen. »

⁷⁷⁴ Yves Bonnefoy, *La traduction de la poésie* (1976). *Op. cit.*, p. 156.

⁷⁷⁵ Les recueils de poésie sont, en général, plutôt boudés par les éditeurs et les libraires, et ce malgré un nouvel intérêt pour ce genre qui se révèle à travers des lectures, des colloques, des tables rondes et des articles de plus en plus prisés.

II.4.3.1 Les traducteurs

Nous observons en effet que les premières traductions de poèmes de Fritz paraissent à la fin des années 60 dans l'espace anglophone et sont dues à Charles Merrill. Cette tentative de faire accéder un plus grand nombre à l'œuvre de Fritz par une transposition en langue anglaise se poursuit dans le travail de Frankie Suit qui propose en 1970 l'unique traduction d'un texte dramatique.⁷⁷⁶

Le travail traductif de Charles Merrill concerne d'abord une série de poèmes en prose du recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969). De nouvelles publications de poèmes l'incitent ensuite à proposer d'autres traductions. Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que le traducteur traduit ces textes après leur parution dans des journaux ou des magazines puisque le recueil qui les réunira ne sera publié qu'en 1972. Ceci nous permet de dire que Merrill montre, à ce moment précis, un intérêt prononcé pour l'œuvre de Fritz qu'il semble suivre de près. Néanmoins, il abandonne ce travail après la publication des traductions de 1970. Le flambeau est pourtant repris par Richard Exner et, en partie, par son épouse Mary Anne. A trois reprises, l'œuvre de Fritz fait objet de traductions (1970, 1979 et 1981) : contrairement au travail de Charles Merrill, il s'agit exclusivement de transpositions de textes poétiques. De plus, le choix de Richard Exner porte, outre la traduction du poème *Michelangelo* du recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966)⁷⁷⁷, sur les textes des recueils de l'époque : *Schwierige Überfahrt* (1976) et *Sehnsucht* (1978). Son travail se situe par là dans la continuité de celui de Merrill ; nous pouvons regretter toutefois le désintérêt apparent pour *Aus der Nähe* (1972), recueil charnière qui clôt une première phase de création et inaugure une écriture

⁷⁷⁶ Il est question, en effet, de la pièce radiophonique *Er ist da, er ist nicht da* que l'on peut considérer comme un texte dramatique au sens large du terme. Cette initiative nous semble être d'autant plus curieuse que la préférence de Fritz va déjà à l'époque vers le lyrisme. L'on serait tenté alors de croire qu'il s'agisse plutôt d'un phénomène de mode sachant que la radiophonie connaît un certain succès à cette période, succès qui s'estompe assez rapidement avec l'arrivée massive de la télévision dans les foyers.

⁷⁷⁷ Ce poème-portrait a acquis déjà une certaine reconnaissance dans les années 70. Le même constat s'impose concernant la traduction du poème *Kolumbus* par Reinhold Grimm (en 1997). Soulignons aussi que ce poème-portrait compte parmi les poèmes les plus publiés de Walter Helmut Fritz, et ce dans des médias assez divers : journaux, magazines, livres de lecture, livres d'école etc.. Madame Claudia Fischer des Archives de la maison d'édition Hoffmann&Campe de Hambourg, qui est l'éditeur attitré de notre poète, a bien voulu nous communiquer ce renseignement qui atteste de la diffusion continue et assez large de certains poèmes de Fritz. Notamment la reprise de ces textes dans les livres d'école montre que notre poète appartient désormais, au moins en ce sens, au cercle d'auteurs du canon de la littérature allemande contemporaine. Cf. aussi le renseignement obtenu auprès de Madame Gabriele Faust de la Verwaltungsgesellschaft Wort (Munich) qui a donné son accord pour plus de 260 publications de poèmes de Walter Helmut Fritz dans ce type d'ouvrage.

nouvelle, plus resserrée, qui prend définitivement forme dans *Schwierige Überfahrt* après une période consacrée davantage à l'œuvre en prose.⁷⁷⁸

En 1981, Ewald Osers tente une nouvelle intégration de l'œuvre de Fritz dans l'espace anglophone⁷⁷⁹ avant d'être imité par A. Leslie Willson qui propose la traduction de *Schon ein gleichgültiger Blick sei ein Totschlag*, cycle de poèmes d'amour qui clôt les *Gesammelte Gedichte 1979-1994* (1994). Ce choix très sélectif prouve à nouveau qu'il s'agit d'une réception discontinue qui ne montre que certaines facettes de l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Cependant, la plupart des auteurs font partie du cercle fermé de traducteurs de poésie reconnus et identifiés comme tels. En partie, il prennent également position par rapport à la démarche traductive. C'est notamment le cas de Richard Exner et de Reinhold Grimm, tous les deux également réputés pour leur œuvre de traducteur en Allemagne.⁷⁸⁰

Comme cependant ce travail ne semble pas provoquer de retombées importantes pour la (re)connaissance de l'œuvre de Fritz dans les pays anglophones⁷⁸¹, nous nous concentrerons, par la suite, sur les traductions en langue française, plus pertinentes par leur choix. D'une part, elles témoignent d'une certaine continuité, et d'autre part, elles reflètent la réciprocité qui anime l'échange entre ces deux littératures. De plus, les

⁷⁷⁸ Rappelons que c'est entre la parution des recueils *Aus der Nähe* (1972) et *Schwierige Überfahrt* (1976) que Walter Helmut Fritz écrit ses deux derniers romans, *Die Beschaffenheit solcher Tage* (1972) et *Bevor uns Hören und Sehen vergeht* (1975).

⁷⁷⁹ Ewald Osers, *Without remission*. Selected poems by Walter Helmut Fritz. The Menard Press, London 1981.

⁷⁸⁰ Cf. par exemple Richard Exner, *On translating late Rilke : remarks on some recent examples*. Dans : *Reviews* 29 (1978), p. 153-162 ; Richard Exner, *Heinz Piontek : « Im Wasser » und andere Gedichte/Submerged and other poems*. Dans : *Dimension* 4 (1971), p. 144. Reinhold Grimm, *Vom Übersetzen deutscher Gedichte : Betrachtungen aus vier Gesichtspunkten für eine Übersetzerwerkstatt*. Dans : Reinhold Grimm, *Versuche zur europäischen Literatur*, Peter Lang, Bern 1994, p. 310-326.

⁷⁸¹ A ce jour, aucune étude critique anglophone au sujet de l'œuvre de Walter Helmut Fritz n'a vu le jour. Seules quelques observations dans des comptes rendus extrêmement épars peuvent être relevées. Cf. par exemple *Signs and signals*. Walter Helmut Fritz. *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Dans: *The Times Literary Supplement*, 04/05/1967, p. 376: « This style evidently had at the start an anti-literary motive. It eliminated soft words, swollen ones and empty ones, poetic prose, ready-made attitudes. It got at piths and gists. One present tend in it is this: the language of sensation seems to get lost in the press toward abstraction and figure. Another is fond in how it breathes and how it affects the reader's eyes: it is short-winded, sometimes asthmatic; and the eyes reading do not gaze [...]. More positively, the style serves to profile particular words sharply; it recharges them after exhaustion by common use; and it can create a sense of measured urgency – cool emphasis, compressed edge. Walter Helmut Fritz's poems show how trite it can become, a meatless neatness, [...]. »

Mentionnons, par ailleurs, les traductions en italien de Luigi Gabrieli proposées dans son mémoire de maîtrise sur Walter Helmut Fritz. Il s'agit de vingt-deux traductions de poèmes issus des recueils *Bild und Zeichen* (1958), *Veränderte Jahre* (1963), *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966), *Aus de Nähe* (1972) et *Schwierige Überfahrt* (1976). Gabrieli traduit également trois textes de *Bermerkungen zu einer Gegend* (1969), des extraits de la pièce de théâtre *Die Besucher*, du volume *Zwischenbemerkungen* (1964) ainsi que des quatre romans. Cependant, comme cette étude n'a jamais été publiée, ces traductions n'ont pas non plus pu entraîner une diffusion plus large de l'œuvre de Fritz.

traductions les plus récentes⁷⁸² montrent les imbrications de l'analyse universitaire et de la création poétique voire d'une recherche universelle d'un parler poétique.

C'est pourquoi nous mettons au centre de notre analyse deux recueils bilingues : les traductions d'Alain Bosquet dans *Percer un roc et autres poèmes* et le volume *Cortège de masques*.⁷⁸³ Ce dernier nous paraît particulièrement révélateur car il fait suite à un certain nombre de traductions de Maryse Staiber proposées en 1995 dans la *Revue Alsacienne de Littérature*⁷⁸⁴ et resserre le lien entre Walter Helmut Fritz et Claude Vigée par une traduction désormais mutuelle.⁷⁸⁵ De plus, ce dernier ouvrage apporte la preuve d'une universalité à travers l'attachement à la région, étant donné que les trois traducteurs, Adrien Finck, Maryse Staiber et Claude Vigée, écrivent aussi bien en français, en allemand et en alsacien. De plus, leur attachement à cette région se révèle à travers des comptes rendus ou études sur la vie littéraire en Alsace.⁷⁸⁶ Il n'est pas exclu de penser que ce régionalisme s'avère également fondateur pour le lyrisme de Walter Helmut Fritz même s'il ne prend pas la forme d'une écriture en langue régionale. Rappelons aussi la situation spécifique d'une région frontalière comme l'Alsace : ballottée entre deux pays, l'Alsace se fait le reflet de la médiation franco-allemande et s'ouvre ainsi à une dimension européenne.⁷⁸⁷

II.4.3.2 La démarche traductive

Deux remarques s'imposent dès à présent : le choix des traductions proposées par Alain Bosquet révèle la volonté de rendre hommage à l'œuvre de Walter Helmut Fritz dans un souci de globalité. C'est ainsi que le recueil propose la traduction de

⁷⁸² Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, traduit de l'allemand par Adrien Finck, Maryse Staiber, Claude Vigée. Présentation de Maryse Staiber. Avant-propos de l'auteur. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon 2004, cité par la suite comme CM suivi du numéro de la page.

⁷⁸³ Alain Bosquet, Walter Helmut Fritz, *Percer un roc et autres poèmes*. Editions de la différence, Paris 1990, cité par la suite comme PR suivi du numéro de la page. Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, *op. cit.*.

⁷⁸⁴ Maryse Staiber, *Poèmes de Walter Helmut Fritz*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature* 52 (1995), p. 14 à 19.

⁷⁸⁵ Rappelons qu'en 1968, Fritz traduit des poèmes de Claude Vigée, traduction marquée déjà par une parenté profonde. Cf. notre analyse ci-dessus.

⁷⁸⁶ Notons qu'Adrien Finck a mené une carrière d'universitaire en parallèle à son activité poétique et consacré plusieurs études notamment à l'œuvre de Claude Vigée. De même, Maryse Staiber est actuellement professeur des universités à l'Université Marc Bloch de Strasbourg. Pendant un temps, Claude Vigée a également enseigné aux Etats-Unis et à l'Université de Jérusalem, mais l'activité poétique semble avoir toujours été sa priorité.

⁷⁸⁷ Pour approfondir ce sujet cf. Adrien Finck, Maryse Staiber, *Histoire de la littérature européenne d'Alsace*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2004, notamment p. 156 ss.

poèmes tirés des recueils *Bild und Zeichen* (1958) jusqu'à *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987). Il convient alors de souligner le souci prononcé de donner un aperçu quasi total de la création de Fritz, même si quelques préférences personnelles sont décelables. En revanche, le choix de Maryse Staiber en 1995 ainsi que la traduction de *Maskenzug* par Adrien Finck, Maryse Staiber et Claude Vigée en 2004 s'identifient clairement comme un choix à la fois thématique et d'actualité. S'il est besoin encore de souligner la différence entre les deux démarches, nous insistons alors sur le fait que *Cortège de masques* se consacre notamment à la transposition de poèmes issus de ce dernier recueil de Walter Helmut Fritz. De même, les poèmes traduits par Maryse Staiber en 1995 sont quasiment tous tirés du recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992).⁷⁸⁸

Malgré sa visée plus globale, il ne faut pas croire cependant que le choix de Bosquet soit entièrement éclectique. Tout comme pour les textes traduits par Walter Helmut Fritz il s'avère que le traducteur se laisse guider par une expérience première de lecture.⁷⁸⁹ D'évidence, ceci n'est pas sans impliquer le lecteur-traducteur en tant que poète. Il convient même de pousser plus loin cette réflexion car nous ne saurions étudier la particularité de cet échange à travers la traduction sans prendre en compte la fonction du poète-traducteur. Comme nous l'avons amplement démontré par l'analyse des traductions de Walter Helmut Fritz, la confrontation intense avec une œuvre liée à sa traduction, ne reste jamais sans effets sur la création.

Notre analyse porte sur deux niveaux d'implication des choix des poèmes à traduire. Nous nous efforcerons d'abord à relater les grandes lignes qui semblent avoir guidé la sélection ; puis nous tenterons de déterminer les cohérences ou divergences qui impulsent l'ensemble pour les mettre en rapport avec l'évolution de l'œuvre de Bosquet.

⁷⁸⁸ A l'exception, en effet, de l'hommage à Hans Arp *So gibt ein Wort das andere* (GG II, 120) du recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987). Il convient néanmoins de nuancer notre propos : en traduisant également ce poème en prose, Maryse Staiber poursuit dans un double sens la démarche entreprise par Alain Bosquet. D'une part, parmi le choix de treize poèmes de *Immer einfacher, immer schwieriger* se trouvaient déjà deux poèmes en prose, genre rarement choisi pour la traduction ; d'autre part, les traductions de Bosquet parues en 1990 ne peuvent tenir compte des textes publiés en 1992. En ce sens, les traductions de Maryse Staiber constituent la suite logique de l'ouvrage de Bosquet. Nous allons, cependant, revenir sur son choix thématique qui révèle un intérêt particulier pour certains aspects de l'œuvre de Fritz.

⁷⁸⁹ En ce point, l'attitude de Bosquet rejoint celle de Fritz qui se voit davantage comme un lecteur que comme un créateur. Il dit même être plus fier des livres qu'il a lus que ce ceux qu'il a écrits. Cf. notre entretien avec le poète du 22/07/1998 ou il affirme qu'il est plus poli d'exister aussi en tant que lecteur que d'être seulement un auteur. Rappelons que Bosquet affirme en 1957 dans le *Premier Testament* : « S'il faut que le poème écrive son poète./Dis-moi, mon livre, est-ce de toi que je suis né ? » Alain Bosquet, *Poèmes, un (1945-1967)*, Les testaments, Gallimard, Paris 1979, p. 86. Il faut alors s'interroger

Ainsi, nous devrions trouver la confirmation de notre thèse que *Percer un roc et autres poèmes* se veut avant tout un hommage à Walter Helmut Fritz et renvoie moins à un besoin d'échange.

En premier lieu, il convient de noter que la sélection qu'opère Bosquet donne une préférence à la poésie d'amour. Force est de constater que son choix parmi les poèmes de jeunesse se porte sur douze poèmes qui sont clairement identifiés en tant que poèmes d'amour. Bosquet les choisit dans les cycles intitulés *poèmes d'amour* que nous trouvons aussi bien dans *Veränderte Jahre* (1963) que dans *Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966). Il s'avère que ce sont trois aspects de la poésie amoureuse qui ont retenu l'intérêt de Bosquet. Sa sélection montre l'amour comme le havre de paix, la présence qui rassure et apaise. Ainsi observons-nous la forte présence de l'image de la maison, de l'habiter en amour.⁷⁹⁰

De plus, l'amour est lié au nouveau départ, au renouveau dissimulé parfois derrière des apparences connues et banales. Cette idée se concrétise dans l'image du voyage, présente, par exemple, dans *Ich will mit dir ans Meer fahren/Je veux aller à la mer avec toi* (PR, 14 s.). Il est important d'observer que ce complexe thématique s'élargit au-delà de la poésie amoureuse : plusieurs poèmes choisis par Bosquet peuvent y être assimilés. En guise d'illustration, citons le poème qui ouvre le recueil *An einem solchen Morgen/En un pareil matin* (PR, 6 s.) de *Bild und Zeichen* (1958) qui lie le sujet tel un poème d'amour à un « tu », invité par un « moi » au départ pour goûter « à l'eau/du vent » (v. 6 et 7) et pour saluer « le jour/qui a levé l'ancre/et met/le cap/sur la multiplicité » (v. 11-15). Il est tout fait singulier de noter d'ores et déjà la forte présence de la métaphore de l'eau, liée, d'une part, au voyage en bateau⁷⁹¹ et d'autre part, à la rive comme dans *Blick auf den East River/Vue sur l'East River* (PR, 24 s.). Enfin, l'attirance de Bosquet pour ces deux complexes thématiques se confirme dans le choix de *Weil du die Tage/Parce que tu changes* (PR, 32 s.) où l'image marine (« Weil du die Tage/zu Schiffen machst », v. 1 et 2) et l'idée de la présence se rencontrent (« Weil ich durch dich verstehe,/daß es Anwesenheit gibt », v. 10 et 11).

En troisième lieu, plusieurs poèmes évoquent la force d'inspiration attachée à l'être aimé et à sa parole. Il en découle un lien mystérieux, mais puissant entre le fait d'aimer

s'il ne réduit pas la part de l'auteur dans la création pour dire cette même primauté du mot devant son médiateur, c'est-à-dire devant le poète.

⁷⁹⁰ Cf. *Du bist das Haus/Tu es la maison* (PR, 8 s.), *Ich finde dich wieder/Je te retrouve* (PR, 12 s.) et *Du hast einen Körper/Tu as un corps* (PR, 35 s.).

⁷⁹¹ Dans ce contexte, il faudrait également évoquer *Es ist Mittag/Midi* (PR, 18 s.).

et les mots en général. Nous trouvons l'illustration de cet aspect dans *Dieses Leben, das mir begegnet/Cette vie, à ma rencontre* (PR, 16 s.), *Lehnstedt/Lehnstedt* (PR, 20 s.), *Du erzählst mir/Tu me racontes* (PR, 36 s.), *An diesem alternden Tag/En ce jour à sa fin* (PR, 38 s.), *Die Reste des Honigs/Les restes du miel* (PR, 40 s.) et *Du näherst dich wieder/Tu te rapproches* (PR, 42 s.).

Cette dernière réflexion nous mène à la deuxième interrogation qui oriente le choix de Bosquet. Bon nombre de poèmes montrent, en effet, l'impuissance de l'homme face à sa condition et ne cessent de réaffirmer la volonté d'agir. En ce sens, ces textes s'interrogent sur la relation entre le poète et la poésie, questionnent l'impact de l'expression poétique.⁷⁹² Si l'on tient, de plus, que l'un des grands axes autour desquels s'articule la sélection de Bosquet dans les recueils plus tardifs est cette thématique, sa présence s'avère d'autant plus révélatrice. Il convient d'abord de mentionner les deux poèmes-portraits *Kolumbus/Colomb* (PR, 54-57) et *Michelangelo/Michel-Ange* (PR, 58-61) qui exposent à travers de fortes personnalités, incomprises de leur vivant, un espoir toujours renouvelé. La démarche de Fritz tente toujours de trouver le côté positif des événements. Ainsi et malgré le ton souvent laconique, les poèmes comme *Bei den Menhiren Korsikas/ Près des menhirs en Corse* (PR, 62 s.), *Wenn doch/Si tout de même* (PR, 74-77), *Die Verlierer/Les perdants* (PR, 90 s.) ou *Augenblick im Winter/Moment d'hiver* (PR, 134 s.) proposent une alternative à la vision sceptique de Bosquet.

Nicht nur im Universum herrscht Chaos, sondern Zerrissenheit und
Ratlosigkeit kennzeichnen auch das menschliche Individuum der
Testaments.⁷⁹³

Si nous admettons que la poésie de Fritz constitue le versant positif qui contre le pessimisme de Bosquet, nous tenons dans ce choix une des clés de la fascination du traducteur pour notre poète. A travers la traduction, le salut que cherche Bosquet dans

⁷⁹² Cf. par exemple *In Burgund/En Bourgogne* (PR, 26 s.), *Die Zuverlässigkeit der Unruhe/La confiance en l'inquiétude* (PR, 30 s.), *Warum schreien wir denn nicht ?/Pourquoi donc ne criions-nous pas ?* (PR, 46 s.) et *Sonne/Soleil* (PR, 50 s.). Cf. aussi Wolf-Dieter Lange, *Alain Bosquet*. Dans : *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteratur*. Gunter Narr, Tübingen. La récurrence de cette approche se confirme à travers les propres poèmes de Bosquet. En guise d'exemple, citons quelques titres du recueil *Demain sans moi* (Alain Bosquet, *Demain sans moi*, poèmes, Gallimard, Paris 1994) : *Interrogatoire* (p. 63), *Le rôle du scribe* (p. 90) ou *La cigale* (p. 140) où nous pouvons lire ces vers : « Je ne crois pas que mon poème/ait le moindre pouvoir, ni sur vous ni sur moi./Je le rédige,/un peu pour me surprendre [...] »

⁷⁹³ Wolf-Dieter Lange, *Alain Bosquet*, *op. cit.*, p. 2. Nous avons même l'impression que le souci du monde empêche Bosquet de considérer différemment l'univers. Au moins, dans une première phase de sa création, il semble s'enfermer dans une vision claustrophobe. « Die *Testaments* sind von einem zutiefst pessimistischen, skeptischen Ton geprägt. Das stilistische Mittel der Ironie gleitet des öfteren in Sarkasmus über. » *Ibid.*, p. 1.

l'écriture s'affirme.⁷⁹⁴ Les hommes désemparés, les événements dans leur inéluctabilité, les défaillances de la parole deviennent plus acceptables, l'espoir d'une continuité se dégage.

On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que la palette des sujets à travers lesquels se manifeste cet intérêt commun des deux poètes s'élargit dans la deuxième partie de *Percer un roc et autres poèmes*. Tout comme cette hantise se développe pour être, au final, présente d'une manière plus ou moins perceptible dans un grand nombre de poèmes de Fritz, les traductions de Bosquet retracent cette évolution en même temps qu'elles reflètent la pertinence grandissante de cette thématique pour l'œuvre du traducteur.

Outre l'amour, thème toujours présent à travers les poèmes *Auch vom Begehren wissen wir nichts/Nous ne savons rien non plus du désir* (PR, 82 s.), *Wo bist du jetzt ?/Où es-tu à présent ?* (PR, 110 s.), *Wie damals/Comme jadis* (PR, 130 s.) et *Wie nie zuvor/Comme jamais auparavant* (PR, 116 s.)⁷⁹⁵, ce sont plusieurs autres thématiques qui se développent alors et dont témoignent les traductions de Bosquet. Ces occurrences se regroupent selon quatre champs. Le poète accuse les hommes de l'état déplorable du monde et lance, en même temps, un appel pour agir contre cette désolation. Il suffit de rappeler le titre du recueil *A la mémoire de ma planète* (1948) qui est d'ailleurs le

⁷⁹⁴ N'oublions pas que Bosquet traduit les poèmes de Walter Helmut Fritz à un moment où son œuvre a atteint sa maturité. Dans l'œuvre de Fritz, Bosquet trouve un pendant ; c'est pourquoi, cette rencontre n'infléchit pas l'évolution entreprise mais lui apporte une confirmation. De plus, nous devons ici affirmer le lien étroit de cette démarche à l'acte d'écrire que le poète met en avant au plus tard à partir du *Livre du doute et de la grâce* : « Für Bosquet stellt lediglich der Akt des Schreibens trotz aller Unzulänglichkeiten das eigentlich Göttliche dar. » *Ibid.*, p. 3.

⁷⁹⁵ Nous remarquons que les poèmes d'amour se raréfient. En partie, leurs implications sont transférées sur d'autres types de poèmes tels les textes qui mettent l'accent sur l'instant, par exemple (cf. PR, 112-115). De plus, ces poèmes plus tardifs insistent davantage sur l'insaisissable qui attise le désir, un aspect d'ailleurs promptement rendu dans la traduction de Bosquet : « Dans le miroir, vieux professeur, je te vois passer,/susceptible de railleries, sans frein : une image qui fait/flamber le désir. » (*Où es-tu à présent ?*, PR, 11, l. 7-9). Notons encore que ce poème fait partie des trois seuls poèmes en prose traduits par Bosquet. Son choix davantage tourné vers le poème en vers étonne d'autant plus que c'est lui qui inspira entre autres chez Fritz le changement de genre. Ce qui avait charmé notre poète, c'était aussi l'aspect plus réflexif des poésies de Bosquet. En notre sens, il faut chercher l'explication de ce mouvement opposé, et l'attrance qui s'ensuit, dans le fait que Bosquet suit, en effet, l'évolution inverse : tandis que Fritz rouvre par moment une écriture fort laconique, le poète français cherche à resserrer son parler poétique : « Die Sprache der *Notes*-Trilogie hingegen wirkt gegenüber der von Bosquet als barock eingestuften Sprache der *Testaments* reduzierter. Syntaktische wie auch semantische Diskontinuitäten vermitteln dabei oft den Eindruck Seuratscher Bilder des Pointillismus, welche Bosquet übrigens sehr schätzt. » Wolf-Dieter Lange, *Alain Bosquet, op. cit.*, p. 2 s..

Par ailleurs, les interrogations sur l'amour sont alors plus proches de celles des romans de Bosquet qui, écrits à partir des années 50 et constituant dès lors la majeure partie de son œuvre (cf. *ibid.*, p. 3) mettent souvent en scène l'amour déchu, formant ainsi à nouveau un contraste avec l'idée amoureuse de Fritz : « Typisch für Bosquets Romanwelt ist, daß die reine Liebe sich nicht durchsetzt. Inkonsistenz in der Partnerbeziehung (L'amour bourgeois) oder durch Schicksal verhinderte Liebe (Les petites éternités) sind

premier à paraître en traduction allemande⁷⁹⁶, pour se rendre compte que ce champ est très présent dans le lyrisme de Bosquet.

Schon der Titel des Nachkriegswerks *A la mémoire de ma planète* impliziert die Hauptaussage des Gedichtbandes : die Verbundenheit des Autors mit dem dem Untergang geweihten Planeten Erde.⁷⁹⁷

Néanmoins, le ton reste foncièrement différent dans les deux œuvres. Tandis que Bosquet porte clairement des accusations, les poèmes de Fritz ne sortent que rarement de leur habituelle retenue. Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que Bosquet choisit, entre autres, les textes les plus politiques⁷⁹⁸ de notre poète comme *Bäume/Arbres* (PR, 70 s.), *Einen Felsen durchbohren/Percer un roc* (PR, 86 s.) ou *Wir wissen jetzt/Nous savons à présent* (PC, 108 s.) qui dénoncent l'hypocrisie :

weil zu vieles	car beaucoup de choses
sich anhört wie Heuchelei	ressemblent à l'hypocrisie
und es auch ist	et en sont

(*Wir wissen jetzt/Nous savons à présent*, PR, 108 s., v. 6-8)

Mais le ton de Fritz constate plus qu'il n'accuse. Ce qui intéresse, en fait, le poète c'est d'évoquer l'échec sans juger. L'on serait tenté de croire que c'est plutôt au lecteur de se révolter, le poète ne donnant que l'impulsion à une éventuelle action. Soulignons le paradoxe qu'en ce sens, toute la force de la poésie de Fritz réside dans son laconisme comme le prouve le poème *Bäuerin/Paysanne* (PR, 126 s.).⁷⁹⁹

an der Tagesordnung. Die leidenschaftliche körperliche Liebe durchzieht das Gesamtwerk. Die Sexualität hat oft aggressive Züge. Ihr scheint die Funktion eines Surrogats zuzukommen [...]. » *Ibid.*, p. 5.

⁷⁹⁶ Alain Bosquet, *Meinem Planeten zum Gedächtnis*, traduction d'Alexander Koval, Henssel, Berlin 1949.

⁷⁹⁷ Wolf-Dieter Lange, *Alain Bosquet, op. cit.*, p. 1.

⁷⁹⁸ Du moins, ceux qui ressemblent le plus à des prises de positions implicitement politiques et concernent les décisions concrètes touchant à la vie quotidienne des gens. Cf. aussi Walter Hinck, *Wohltemperiertes Gemüt*. Walter Helmut Fritz zum sechzigsten Geburtstag. Dans : *FAZ*, 26/08/1989 : « Auf die Beben der Zeitgeschichte ist die Erfahrungsskala des Dichters Walter Helmut Fritz nicht geeicht, wohl aber auf das vielfältige Nachzittern der Erschütterung. Heiße Eisen, die er anpacke, würden ihm unter der Hand kalt, hat man gesagt (Hans Christian Koesler). Solche Kritik verkennt den antirhetorischen Grundzug seiner Sprache, die Abwehr allen Bombastes und jener Sprachklischees, mit denen eiferndes Engagement so leicht die Sache selbst aus den Augen verliert. »

⁷⁹⁹ D'autres textes sont marqués par la solitude du poète face au monde. On ressent une certaine impuissance; son cri est un cri solitaire qui risque de se perdre au loin : « Wir haben uns zu lange/ schon daran gewöhnt/hören oft kaum noch/die Schreie um Hilfe./Es wird still, es kann/nicht still werden. » (*Schreie um Hilfe/cris au secours*, PR, 72, GG I, 287, v. 8-13). Dans ce contexte, il convient de citer également les poèmes *Schlafwandler/Somnambules* (PR, 80 s.), *Nein, es sind nicht die anderen/Non, ce ne sont pas les autres* (PR, 100 s.), *Odyssee des Traums/Odysée du rêve* (PR, 124 s.) ainsi que *Oft/Souvent* (PR, 132 s.).

De même, les solutions proposées par Fritz ne se dévoilent pas et restent souvent implicites et indirectes. On trouve une parfaite illustration de cette démarche dans *Vergleich/Comparaison* (PR, 118 s.) qui met en marche l’infaillible machinerie de l’argumentation pour la déconstruire :

<i>Vergleich</i>	<i>Comparaison</i>
Wiegt die Erde schwerer als ein Reiskorn ?	La terre pèse-t-elle plus qu’un grain de riz ?
Nein.	Non.
[...]	[...]
Wie kannst du das beweisen ?	Comment peux-tu le prouver ?

(*Vergleich/Comparaison*, PR, 118 s., v. 1-4, 13 et 14)

Ce ton nous mène à deux autres champs d’investigations qui intriguent Fritz et Bosquet : d’une part, les poètes attachent beaucoup d’attention à l’instant. Cette attirance pour le moment présent s’avère être, en effet, un moyen pour contrer l’éphémère, qui présente un obstacle pour inscrire l’humanité dans la durée. D’autre part, nous comprenons mieux alors pourquoi cet aspect est intimement lié au constat de la déchéance du monde : pour la surmonter, il faut soit agir sur les mentalités ce qui est un processus long par essence, soit la contourner en mettant autre chose à sa place. Le regard se tourne alors vers les objets.⁸⁰⁰

Ce n’est, du reste, pas un hasard si plusieurs poèmes sélectionnés par Bosquet reflètent cet intérêt partagé. Nous pensons avant tout à *Bei der Rückkehr in die Wohnung/Au retour dans l’appartement* (PR, 64 s.), *Er nicht/Elle pas* (PR, 84 s.), *Geblieden war ein Fenster/Restait une fenêtre* (PR, 98 s.) et *Vermutung/Supposition* (PR, 102 s.).

⁸⁰⁰ Cf. Wolf-Dieter Lange, *Alain Bosquet, op. cit.*, p. 2. Ceci concerne surtout le recueil *Maître objet* (1962). Force est de constater que Bosquet s’intéresse très tôt aux objets. Il pourrait s’agir d’un intérêt lié à ses expériences antérieures dans le milieu surréaliste. Il n’est pas non plus à exclure que cette idée qui surgit fortement dans l’œuvre de Francis Ponge – rappelons le titre évocateur du recueil *Le parti pris des choses* (1942) – fascine également Fritz sans pour autant qu’il n’emprunte la même voie que le poète français. (Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 22/07/1998). Tout au long de sa création, notre poète élabore d’ailleurs une relation aux objets qui oscille entre prédilection symbolique et détachement. Cf., par exemple, le poème *Jetzt, wo ich die Teekanne*, GG I, 153). Cette appréciation nous semble être plus large que celle de Bosquet.

Nous ne saurions discuter de la pertinence de ce champ sans prendre en compte l'absence de nombreux poèmes de la nature composés par Fritz. Nous supposons, en effet que d'une part, Bosquet était dans l'obligation de limiter le nombre des textes pour cette édition et que d'autre part, l'élargissement de la palette thématique dans la deuxième moitié de *Percer un roc et autres poèmes* l'a contraint à mettre en avant les poèmes qui établissaient en plus le lien avec la spécificité de l'écriture poétique de Fritz. C'est ainsi qu'il faut comprendre la sélection de *Gib den Dingen das Wort/Donne aux choses le mot* (p. 128 s.), poème qui à lui seul résume le credo poétique des deux poètes.

<i>Gib den Dingen das Wort</i>	<i>Donne aux choses le mot</i>
Dem reitenden Wasser, Felsen mit ihren Träumen	A l'eau qui chevauche, aux rocs avec leurs rêves
dem Weg, der das Ziel ist, Schnee, der die Landschaft	au chemin, qui est l'objectif, à la neige qui ensevelit
langsam verbirgt und anders sichtbar macht	lentement le paysage et le transforme,
dem Licht, das wartet auf Augen –	à la lumière qui attend les yeux –
gib ihnen das Wort.	donne-leur le mot.

Sans doute faut-il voir ici un des poèmes les plus forts transposés par Bosquet. D'emblée, ce texte réunit plusieurs thèmes auxquels sont attachés les deux poètes, il possède un inventaire d'images communes : l'eau, la pierre⁸⁰¹, le rêve, le chemin, la neige, la lumière. Ensuite, c'est un poème du recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987), dernier ouvrage en date à la parution des traductions et qui peut, par conséquent, être considéré comme un aboutissement. Enfin, les thématiques des objets et du dire poétique⁸⁰² s'entrecroisent dans *Gib den Dingen das Wort/Donne aux choses le mot*, ce qui est intimement lié, nous l'avons vu, à l'expérience de la finitude.

⁸⁰¹ Rappelons que Bosquet traduit également le poème *Sonne/Soleil* (PR, 50 s.) qui participe grandement à l'élaboration du symbolisme de la pierre et de la lumière dans l'œuvre de Fritz (cf. chapitre II.1).

⁸⁰² Les poèmes *Die Phrasen/Les phrases* (PR, 66 s.), *Gislebertus von Autun, Eva/L'Eve de Gislebert à Autun* (PR, 78 s.), *Alte Wörter/Vieux mots* (PR, 104 s.) et *Falsch, dies zu tun/Faux de faire ceci* (PR, 106 s.) s'interrogent d'une manière plus détaillée encore sur la problématique du mot. Ces réflexions ne sont pas sans nous rappeler l'idée de Bosquet que le poète dépend de son poème, de la parole poétique qui aura su l'écrire (cf. *Premier Testament*, 1957, p. 16). En même temps, elles introduisent le thème de la

Si nous insistons ainsi sur ces liens multiples, c'est bien parce qu'ils révèlent les véritables raisons de l'attraction de Bosquet pour Fritz. Ainsi, des poèmes comme *Morandi/Morandi* (PR, 68 s.) et *Niemand/Personne* (PR, 88 s.) ouvrent une brèche pour saisir la puissance de la parole poétique. Leurs thématiques sont en effet plus complexes et leurs paroles envoûtantes gardent une aura de mystère. Dans cette approche, Alain Bosquet perçoit, à son tour, un renouvellement poétique.

Il n'est pas exclu de penser que le choix des poèmes de *Percer un roc et autres poèmes* doit alors se comprendre à la fois comme un hommage à l'œuvre de Fritz et comme un cheminement commun vers un salut poétique. Bosquet qui se considère comme l'un des « poètes du mystère évident »⁸⁰³ discerne dans les poèmes de notre poète une voie qui surmonte l'éphémère et s'approche du grand mystère de l'existence.

Abschließend sei angemerkt, daß der Lyriker Bosquet Gedichte schreibt [...], um das Unsagbare, Unbekannte, Geträumte und Geheimnisvolle zu evozieren.⁸⁰⁴

En filigrane, une motivation semblable se dessine à travers les traductions d'Adrien Finck, de Maryse Staiber et de Claude Vigée. Après des publications dans la *Revue Alsacienne de littérature* et dans la revue *Conférence*, le volume *Cortège de masques* regroupe la plupart des poèmes traduits.⁸⁰⁵ Une approche poétique commune entre ces trois auteurs et Walter Helmut Fritz se profile alors. Force est de constater que chacun des traducteurs concentre son activité traductrice plus particulièrement sur l'un ou l'autre aspect de l'œuvre de notre poète. Il n'est pas exclu de penser que leur choix reflète leurs propres préoccupations en tant qu'auteur ou chercheur de sorte que des effets d'écho se créent qui relèvent à la fois du domaine thématique et formel.

Deux remarques s'imposent dès à présent : d'une part, nous pouvons dégager pour chaque traducteur des domaines de prédilection. Ainsi, Adrien Finck s'attache plus

confiance en l'écriture et le dire poétique, une confiance que Bosquet n'a pas toujours su préserver au même point que Fritz. D'où certainement son intérêt pour notre poète à un moment où lui-même a vécu une grande partie de son expérience poétique. En effet, à la parution de *Percer un roc et autres poèmes* (1990), Bosquet atteint ses 71 ans.

⁸⁰³ Il s'agit d'une sorte de groupement : Bosquet compte parmi 'les poètes du mystère évident' (*Renverser les échelles de valeur*, p. 53) comme Roger Kowalski, Robert Sabatier, Charles Le Quintrec, Jean-Claude Renard. Cf. Wolf-Dieter Lange, *Alain Bosquet, op. cit.*, p. 3.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁰⁵ Cf. ci-dessus : *Revue Alsacienne de Littérature* 52 (1995), p. 14-19, *Revue Alsacienne de Littérature* 86 (2004) ainsi que *Lorsqu'il était encore temps*, Walter Helmut Fritz, traduction Maryse Staiber et Claude Vigée. Dans : *Conférence*, n° 18, printemps 2004, p. 229-265. Signalons également la parution récente de la traductions de neuf poèmes du recueil *Zugelassen im Leben* (1999) par Laurent Margantin sous le titre de *Que se passait-il dans les vagues* (dans : *Conférence*, n° 22, printemps 2006).

particulièrement à la réflexion sur le mot poétique et sur son rapport aux choses (cf. *Alte Wörter/Mots anciens*, CM, 18 s. ; *Gib den Dingen das Wort/Donne aux choses la parole*, CM, 22 s. ; *Der Igel/Le hérisson*, CM, 40 s. ; *Maskenzug XXIII/Cortège de masques XXIII*, CM, 90 s.). De plus, sa traduction de quelques poèmes du cycle *Große Augen* (ZiL, 71-75) révèle sa sensibilité à l'apparence paradoxale de la vie comme elle s'affirme aussi dans le poème *Morandi*, également traduit par Adrien Finck (CM, 15). Incontestablement, ce choix thématique est très proche de celui de Maryse Staiber qui souligne, avec les traductions des poèmes *Vermeer/Vermeer* (CM, 26 s.), *In Cézannes Atelier/Dans l'atelier de Cézanne* (CM, 34 s.) et *Stoskopff, Stilleben/ Stoskopff, vie silencieuse* (CM, 36 s.) l'importance de l'art pour l'œuvre de Walter Helmut Fritz. De même, son intérêt se porte plus nettement sur le thème de la perception, ce qui rejoint, par ailleurs, les thématiques de la traduction poétique du monde, de la portée du mot poétique et de la présence.⁸⁰⁶ Claude Vigée enfin semble privilégier le rapprochement avec les arts et se retrouver plus particulièrement dans les textes qui évoquent l'expérience du seuil ou encore des paradoxes.⁸⁰⁷ En traduisant, en plus des portraits de peintres *Im Selbstgespräch/Soliloque* (CM, 62 s.) et *Er malt/Il peint* (CM, 92 s.), le poème *Verschwiegen, gesagt* (*Chose tue, chose dite*, CM 91), qui évoque un musicien, Claude Vigée révèle son attirance particulière pour l'univers sonore des vers de Walter Helmut Fritz.

Verschwiegen, gesagt

Chose tue, chose dite

Seine über das Klavier eilenden,
auf die Tasten fallenden Hände.

Courant sur le piano,
ses mains tombent sur les touches.

Hohe Finger, die weite
Intervalle und Verzögerungen

Des doigts tout en hauteur
qui doivent surmonter

⁸⁰⁶ Cf. notamment *L'Isle-sur-Sorgue/L'Isle-sur-Sorgue* (CM 24 s.), *Teilhabe/Prendre part* (CM, 28 s.), *Was ist es/Qu'est-ce* (CM, 32 s.), *Was für ein Gruß/Quel salut* (CM 38 s.), *Maskenzug II/Cortège de masques II* (CM, 66 s.), *Maskenzug V/Cortège de masques V* (CM 72 s.), *Mein Lesezeichen/Mon signet* (CM 94 s.), *Winde/Liseron* (CM, 96 s.), *Im Traum/En rêve* (CM, 98 s.). Remarquons, de plus, que ces trois derniers poèmes ainsi que *Tod eines Freundes/Mort d'un ami* (CM 100 s.) et *W.H./W.H.* (CM, 102 s.) sont des textes inédits dont Walter Helmut Fritz en personne a confié la traduction à Maryse Staiber.

⁸⁰⁷ Cf. les poèmes *Als es noch Zeit war/Lorsqu'il était encore temps* (CM, 48 s.), *Es ist nur ein Schritt/Il suffit d'un pas* (CM, 50 s.), *Lange/Longtemps* (CM, 54 s.), *Nichts/Rien* (CM, 56 s.), *Auch der Blick/Et le regard* (CM, 59), *Auch der Glaube/Et la croyance* (CM, 60 s.) *Maskenzug XXXVI/Cortège de masques XXXVI* (CM, 84 s.) et *Wärterin im Museum/Gardienne au musée* (CM, 88 s.).

zu überwinden haben. Bei einem abgerissenen Echo	de larges intervalles et délais. Lors d'un écho arrêté
seine sich weitenden Augen. Wo ist sein Leben geblieben ?	ses yeux s'élargissent. Où la vie est-elle restée ?

(CM, 90 s.)

Si l'on suit le commentaire de Claude Vigée sur son approche de la traduction⁸⁰⁸, on note que le poète est particulièrement attaché aux sonorités du poème à traduire. Sa démarche peut alors être appelée également une traduction de la *lettre* dans le sens donné par Antoine Berman. Ce n'est, du reste, pas un hasard si Claude Vigée affirme que l'empathie affective et sémantique entre le traducteur et l'œuvre à traduire va de soi, mais qu'il faut, en plus, une empathie sonore, musicale. Sinon la traduction ne dépassera pas une strate conceptuelle.⁸⁰⁹

Sur le tard de sa relation avec Walter Helmut Fritz seulement et suite à l'envoi de *Maskenzug* (2003), Claude Vigée entreprend la traduction de dix-sept poèmes de ce même recueil. Toutefois, et malgré les rares rencontres personnelles des deux poètes, une affinité d'une œuvre à une autre se dessine ; par ailleurs, cette parenté se percevait déjà dans le choix des traductions de Walter Helmut Fritz en 1969.⁸¹⁰ Les deux œuvres sont engagées dans une même quête du sens. Il n'est pas étonnant alors que les traductions de Claude Vigée accentuent le travail sur le rythme et le souffle spécifique de la poésie de Fritz.

Les deux variantes de la traduction de *Im Selbstgespräch* (CM, 62) permettent d'éclaircir davantage la démarche traductive de Claude Vigée.

⁸⁰⁸ Cf. Claude Vigée, *La danse devant le temple*. Dans : Rainer Maria Rilke, *Le vent du retour*, Poèmes traduits de l'allemand et présentés par Claude Vigée, Arfuyen, Orbey 2005.

⁸⁰⁹ Cf. *ibid.*, p. 14 (Le poète confirme ces propos lors de notre entretien du 09 février 2006) : « Tout en devinant la portée du poème, sa visée potentielle, je préfère oublier pour commencer son intention superficielle, effacer de mon esprit sa signification conceptuelle, s'il en possède une à mes yeux. Absorbé dans son milieu sonore, je m'éprouve alors tout entier jouissance et angoisse. »

⁸¹⁰ En ce sens, Claude Vigée souligne notamment l'importance de l'écoute, également commune aux deux œuvres. Cf. notre entretien avec Claude Vigée du 05 avril 2005. En guise d'illustration, citons le poème *Le secret* : « Mots justes/comptés un à un/dont chaque son éveille en nous/l'amère et douce vérité //larmes retenues et gelées/qui demeurent pures entre nos cils/pendant que travaillent/anonymes dans la nuit//les germes sans mémoire/enfouis pour toujours/sous les racines/de la parole.//Le secret de l'arrachement/c'est ce parfum qui subsiste/et œuvre avec patience/sous la neige hors du temps//comme le cris du rouge-gorge/caché au cœur de l'hiver/dans la floraison blanche/de l'amandier indivisible. » Claude Vigée, *Danser vers l'abîme ou la spirale de l'extase*, Choix de poèmes et d'essais 1995-2004, Parole et Silence, Paris 2004, p. 50.

Im Selbstgespräch

In Paris malt Hubert Robert
den Abbruch der Häuser
auf dem Pont Notre-Dame

läßt Staub aufsteigen
und auf dem Wasser
die verankerten Lastkähne

sich wiegen, am Ufer
die Menschen waschen,
angeln, die Zeit vertreiben –

ein Chronist der Stadt,
Liebhaber von Ruinen,
jetzt im Selbstgespräch

verbunden der Leinwand,
fiebernd, ein Schatten-Ich,
sich selbst fremd.

(CM, 62)

Dans le soliloque

A Paris Hubert Robert peint
la démolition des bâtisses
sur le Pont Notre-Dame

laisse s'élever la poussière
et sur l'eau
les chalands à l'ancre

se bercer, sur la rive
les gens faire la lessive,
lancer l'hameçon, passer le temps –

un chroniqueur de la ville,
amateur de ruines,
maintenant dans le soliloque
lié à la toile,
enfiévré, un moi spectral,
à soi-même étranger.

(Conférence, p. 253)

Soliloque

A Paris Hubert Robert peint
la démolition des maisons
sur le Pont Notre-Dame

laisse se lever la poussière
et sur l'eau
les chalands à l'ancre

se bercer, sur la rive
les gens faire la lessive,
lancer l'hameçon, passer le temps –

chroniquer de la ville,
amateur de ruines,
à présent en soliloque
lié à la toile,
fiévreux, moi spectral,
étranger à soi-même.

(CM, 63)

De prime abord, les changements entre les deux versions semblent minimes.⁸¹¹ Néanmoins, le rythme de la variante du recueil *Cortège de masques* – plus dense, tout en gardant une grande fluidité – reproduit davantage le style laconique du poème de Fritz. Il s’agit de faire résonner poétiquement l’autre œuvre chez le lecteur français ; c’est pourquoi, Claude Vigée, comme d’ailleurs Adrien Finck et Maryse Staiber, s’attachent avant tout à recréer le souffle poétique. Par conséquent, « la première tâche d’un traducteur de poésie est de produire un rythme vivant, sans songer à imiter ou à restituer celui de son modèle étranger »⁸¹². Le travail traductif se fait alors par l’écoute, à partir du silence ; il faut capter la respiration, la musique du poème étranger. La sensibilité au rythme et aux sons est donc d’une importance capitale :

Mais pour aborder la traduction en français, je ne parlais de rien. J’étais soulevé par l’écho de ces rythmes allemands sombres et lourds, qui se prolongeaient indéfiniment en moi-même. Leur sourde résonance mourrait comme une ombre dans mon écoute silencieuse. Ce mutisme seul me permettait de m’approcher d’une parole vivante nouvelle, qui naîtrait sur les traces de l’ancienne.⁸¹³

Il n’est pas étonnant de voir alors que pour Claude Vigée la traduction d’un poème constitue à chaque fois un nouveau défi intéressant et amusant.⁸¹⁴ A juste titre, nous pouvons parler d’un dialogue qui s’instaure entre l’œuvre à traduire et le traducteur ; le poème entre en résonance avec ses préoccupations. Il est d’ailleurs tout à fait significatif de noter que les trois traducteurs du recueil *Cortège de masques* ne se sont pas concertés sur leur choix de traductions. La répartition s’est en effet faite sans organisation préalable, selon les préférences de chacun et s’inscrit dans la coopération

⁸¹¹ Cf. le titre : « *Dans le soliloque* »/« *Soliloque* » ; v. 2 : « la démolition des bâtisses »/« la démolition des maisons » ; v. 4 : « laisse s’élever la poussière »/« laisse se lever la poussière » ; v. 10 : « un chroniqueur de la ville, »/« chroniquer de la ville, » ; v. 12 : « maintenant dans le soliloque »/« à présent en soliloque » ; v. 14 et 15 : « enfiévré, un moi spectral./à soi-même étranger. »/« fiévreux, moi spectral, étranger à soi-même. ». C’est nous qui soulignons.

⁸¹² Claude Vigée, *La danse devant le temple*, op. cit., p. 9.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 13. Cf. également *ibid.*, p. 14 : « Ainsi je réussis à capter le poème venu d’ailleurs et d’autrefois dans ma durée actuelle. Celle-ci coïncide avec le déploiement sonore et sémantique du texte à traduire dans le champ de ma conscience aux aguets. Cette bonne écoute est faite d’humilité première. »

⁸¹⁴ Cf. notre entretien avec Claude Vigée du 05 avril 2005. Concrètement, ce défi se réalise de la manière suivante : « [...], je pars toujours de la lecture à haute voix, ensuite répétée en sourdine. Marmonnant les strophes du poème, je me laisse porter par le flux décroissant des vocables originaux, vite remplacé par ceux que je leur substitue expérimentalement en français. Je réponds au rythme des vers en l’intériorisant par degrés, [...]. » Claude Vigée, *La danse devant le temple*, op. cit., p. 14. Il va de soi que la fidélité à l’original est une évidence : « La fidélité est une vertu nécessaire de toute traduction. Pour être un artisan du langage honnête et compétent, il convient avant tout de restituer ce sens obvie du texte, en l’interprétant avec doigté et souplesse. » *Ibid.*, p. 12. Claude Vigée avoue d’ailleurs, que la traduction des poèmes de Walter Helmut Fritz s’avère délicate. Cf. notre entretien du 09/02/2006.

amicale des trois auteurs.⁸¹⁵ Rappelons toutefois qu'il s'agit d'une différenciation dans la proximité tant les trois traducteurs adoptent une démarche similaire. Ces observations nous permettent, en outre, de mieux comprendre la différence entre la manière de traduire d'Alain Bosquet et des traducteurs du *Cortège de masques*. En traduisant à nouveau certains poèmes de *Percer un roc*, Adrien Finck crée des variantes de traductions. Leur comparaison est significative comme le montre l'exemple du poème *Alte Wörter* :

Alte Wörter

Austernhaftes Leben
da der Abend naht.

Offenbares Rätsel,
offenbarer Rat.

Alte Wörter,
unverstanden und scheu.

Auf ihrer Rückseite
wird alles neu.

(GG II, 53)

⁸¹⁵ Les trois auteurs se connaissent depuis longtemps, une proximité dont témoigne plusieurs ouvrages. Cf. Adrien Finck, Maryse Staiber, *Histoire de la littérature européenne d'Alsace*, op. cit. ; Claude Vigée, *Soufflenheim*, traduit par Adrien Finck, Maryse Staiber et Lutz Stehl, Wunderhorn, Heidelberg 1996 ; Maryse Staiber, *Claude Vigée et Rainer Maria Rilke*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature*, n° 30, 2^e trimestre 1990, p. 34-50 ; Frédéric Hartweg, Maryse Staiber (éd.), *Frontières – Mémoires. Hommage à Adrien Finck*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2001 ; Adrien Finck, *Claude Vigée, Un témoignage alsacien*, La Nuée Bleue, Strasbourg 2001. Cf. aussi les affirmations de Claude Vigée lors de notre entretien du 05 avril 2005. De plus, ces propos corroborent notre analyse d'un champ de prédilection pour chacun des traducteurs. Claude Vigée souligne également la dimension dialogique dans son commentaire des traductions de R. M. Rilke : « Mais j'éprouvais le besoin d'y répondre à ma façon, en prenant mon élan dans le lieu le plus obscur, le plus secret de mon être. » Claude Vigée, *La danse devant le temple*, op. cit., p. 10. De ce fait, le travail traductif peut aussi constituer une réponse à une recherche en devenir : « Je comprends mieux aujourd'hui ce que je cherchais dans cet exercice extravagant : à travers mon corps bien éveillé, resté présent au monde, se tramait une voix, la mienne à venir, qui se sentit rythmiquement en phase avec le chant d'un autre, à la fois intime et étranger. » *Ibid.*, p. 15. Ici, on rejoint l'intérêt qu'avait représenté la traduction dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz pour orienter et ressourcer sa propre quête poétique.

Vieux mots

Vie comme huître
à la tombée du soir.

Enigme évidente,
évident conseil.

Vieux mots,
incompris et timides.

Sur leur revers
tout devient neuf.

(Alain Bosquet, PR, 105)

Mots anciens

Pareille à l'huître,
la vie quand vient le soir

Evidente énigme,
évidente voix qui nous guide.

Mots anciens,
Incompris et farouches.

En les retournant
tout se fait neuf.

(Adrien Finck, CM, 19)⁸¹⁶

Malgré la grande fidélité des deux traductions à l'original, la variante d'Alain Bosquet paraît plus aride tandis que celle d'Adrien Finck se coule davantage encore dans le souffle du poème de Fritz. Elle se rapproche en effet plus de son « élan primordial »⁸¹⁷. Il est tout à fait révélateur que les autres traductions d'Adrien Finck confirment cette différence d'approche et rejoignent, de cette manière, notre commentaire de la démarche traductive de Claude Vigée. En ce sens, le poème *Der Igel/L'hérisson* s'avère doublement intéressant car d'une part, il illustre l'importance d'une approche par le rythme et par les sons, et d'autre part, il témoigne des prédilections thématiques de chacun des trois traducteurs. Pour reproduire le véritable souffle poétique la traduction doit être en adéquation avec leurs propres voix ; ainsi pourra-t-elle devenir un « chant nouveau gagné sur l'ailleurs »⁸¹⁸.

⁸¹⁶ Notons toutefois que cette traduction semble avoir été produite à l'occasion d'une lecture bilingue de Walter Helmut Fritz à Neudorf (cf. Adrien Finck, *Mots anciens*, Lecture bilingue de Walter Helmut Fritz, Médiathèque de Neudorf, 13/11/1997) ; jusqu'à la publication du recueil *Cortège de masques*, elle n'a pas été publiée.

⁸¹⁷ Cf. Claude Vigée, *La danse devant le temple*, *op. cit.*, p. 9 : « Ensuite, par l'effet d'une ascèse mentale, en s'éloignant de soi-même, en s'oubliant dans cette écoute fascinante, on réussira à recréer dans la différence quelque chose de l'élan primordial. »

⁸¹⁸ Claude Vigée, *ibid.*, p. 16. Ainsi la traduction constitue-t-elle « une variante sur le mouvement fondamental » (*ibid.*, p. 10) qui doit simultanément animer le poète et le traducteur. La traduction surgit alors de deux impulsions presque contradictoires : la résonance intime et le détachement. Cf. aussi *ibid.*, p. 15 : « Par la soumission joyeuse à ce qui nous fait signe d'ailleurs et reste à jamais hors d'atteinte véritable, nous découvrons en nous-mêmes la démarche propre et inimitable d'une traduction réussie : consonnes et voyelles engendrent tout à coup, sur cette rive du fleuve, un royaume nouveau fait de sons et de sens presque autonomes. »

Der Igel

Diese so trockene Mauer
ist ein belebtes Bauwerk,
in dessen Fugen
Pflanzen wachsen,

die die Wärme lieben,
selbst eine kleine Buche
findet hier Nahrung,
und in einem geschützten

Winkel am Boden
baut der Igel,
stiller Magier auch er,
mit Laub und Reisig

sein Winterquartier –
er ist ein Freund
geworden, wir wohnen
in derselben Straße.

Le hérisson

Ce mur si sec est un
vivant bâtiment,
dans ses fentes
les plantes poussent

qui aiment la chaleur,
même un petit hêtre
y trouve sa nourriture,
et à l'abri d'un

recoin du sol
le hérisson bâtit,
lui aussi magicien sage,
de feuillage et brindilles

ses quartiers d'hivers –
il est devenu
un ami, nous habitons
la même rue.

(CM, 40 s.)

Par conséquent, nous pouvons affirmer avec Claude Vigée que « cette musique seconde » du poème traduit « reste en sympathie profonde avec l'autre, sa rivale, celle qui fut première à vibrer dans le temps des hommes »⁸¹⁹. Sans doute faut-il voir ici la raison des choix de chacun des traducteurs du *Cortège de masques*. Soulignons, pour terminer, l'importance de ces résonances personnelles à travers deux traductions de Maryse Staiber : *In Cézannes Atelier/Dans l'atelier de Cézanne* (CM, 34 s.) et *Mein Lesezeichen/Mon signet* (CM, 94 s.).

Incontestablement, le premier poème renvoie à deux champs récurrents dans l'œuvre de Maryse Staiber. D'une part, *In Cézannes Atelier/Dans l'atelier de Cézanne* évoque les paysages de la Provence et l'atmosphère du Sud de la France qui sont également un élément essentiel des poèmes comme *Migration* ou *Provence*⁸²⁰. D'autre part, ce poème

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 15. Un peu plus loin, le poète insiste même sur cette interdépendance en définissant plus avant la relation entre le poème d'origine et le poème traduit : « Bien que détachée de sa matrice, l'œuvre du traducteur demeure comme l'écho, le rappel de ce qui fut laissé en arrière, sans jamais être oublié ni supplanté. »

⁸²⁰ Maryse Staiber, *Poésie*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature* (94), 2006, p. 14-17 et p. 19. Nous proposons les textes de ces deux poèmes dans l'annexe.

dresse le portrait du peintre Cézanne ce qui montre l'intérêt de Maryse Staiber pour la peinture et notamment pour l'étude des nuances de luminosité et de couleur.⁸²¹

In Cézannes Atelier

Hocker, Körbe und Töpfe,
die Weinkaraffe, die Staffelei.
Verlacht, verleumdet, taumelt er
manchmal vor Glück,
wenn die Arbeit gelingt.
Wer wird es jemals malen,
fragt er seinen Besucher,
dieses Licht, dieses Licht
über die Welt hin - das wäre
die Seelengeschichte der Erde.
Wesen und Dinge, wir alle
sind nichts als ein wenig
gespeicherte Wärme der Sonne,
ihr Andenken, glühender Phosphor.
Sagt es, nimmt den Rucksack,
Maltasche und Hut,
macht sich auf seinen Weg,
auf dem er den Wacholder
begrüßen wird, die Agave
und die Steineiche
mit ihrer grauschwarzen Rinde,
den beharrten Zweigen.

Dans l'atelier de Cézanne

Tabourets, paniers et pots,
la carafe de vin, le chevalet.
Raillé, calomnié, il titube
parfois de bonheur
lorsque le travail aboutit.
Qui la peindra jamais,
demande-t-il à son visiteur,
cette lumière, cette lumière
répandue sur le monde – ce serait
l'histoire de l'âme de la terre.
Nous tous, êtres et choses,
nous ne sommes rien qu'un peu de
chaleur engrangée du soleil,
son souvenir, phosphorescence ardente.
Il dit, prend sa besace,
son attirail de peintre et son chapeau,
il se met en chemin
pour saluer
le genévrier, l'agave
et le chêne rouvre
à l'écorce grise et noire,
aux branches velues.

(CM, 34 s.)

De plus, cet exemple illustre une forte composante de médiation entre les arts et au sein de la communauté artistique et littéraire qui se retrouve également dans la fonction du traducteur et dans la recherche d'une écriture bilingue. Une empathie s'installe alors qui permet de transposer la voix poétique.⁸²²

Pour cerner davantage cette démarche, citons la traduction de *Mein Lesezeichen/Mon signet* :

⁸²¹ Cf., par exemple, son essai « *Plusieurs feux dans un âtre unique* » : *remarques sur Yves Bonnefoy et Bram van Velde*. Dans : *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*. Textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber. Presses universitaires des Strasbourg, Strasbourg 2003, p. 343-361.

⁸²² Cf. Adrien Finck, *Poésie et médiation : Maryse Staiber*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature* (94), 2006, p. 6 : « En cette quête d'une écriture bilingue, un rôle clé revient à la traduction, allemande et française : le traducteur est le médiateur par excellence et Maryse Staiber témoigne d'une vocation remarquable, nourrie d'une parfaite connaissance des langues, des littératures et cultures, à laquelle s'ajoute l'empathie (*Einführung*) et les amitiés poétiques. » Pour approfondir cette question, on lira également avec profit l'essai *Traduire la voix : Yves Bonnefoy en langue allemande* de Maryse Staiber (Dans : *Nu(e)*, Nice, 2000).

Mein Lesezeichen

war gestern ein Grashalm,
vergänglich genug

um in der Erinnerung
zu glänzen, zu erzählen

von einem Weg,
der weiter schwingt

In diesem Gestöber von Licht,
das unablässig

die Dunkelheit rodet.

Mon signet

Hier fut un brin d'herbe
assez éphémère

pour dans le souvenir
resplendir, pour dire

un chemin qui
continue à vibrer

dans ce poudroïement de lumière
qui ne cesse de

défricher la ténèbre.

(CM, 94 s.)

Notons d'emblée le laconisme de ce poème. De plus, le texte est porté par un certain nombre de métaphores chères à Walter Helmut Fritz, tels le chemin et la lumière.⁸²³ La version française de Maryse Staiber s'efforce à recréer la même sobriété. En même temps, cette écriture semble se rapprocher davantage de la recherche poétique de Maryse Staiber dans sa propre œuvre.⁸²⁴ Tandis que les traductions de Claude Vigée en particulier privilégient la fluidité et des tournures parfois plus explicites, le style de Maryse Staiber est plus abrupte et ainsi plus proche encore du laconisme de Fritz.

Insistons alors à nouveau sur le lien étroit entre le rôle du travail traductif et le cheminement poétique. Rappelons que l'enjeu de la traduction est souvent double. D'un côté, la traduction se fait sous le signe de l'échange et de la médiation des cultures. D'un autre côté, elle s'insère dans une recherche personnelle. Rappelons à ce titre que traduire reste toujours « un drôle de métier » qui « exige et [il] élude simultanément le savoir-faire d'un écrivain »⁸²⁵ ; en cela ce travail traductif dépasse largement le seul objectif de faire connaître une œuvre étrangère dans son propre pays. Il renvoie à la fois

⁸²³ Ceci est d'autant plus intéressant que ce poème fait partie des inédits dont Walter Helmut Fritz a confié la traduction à Maryse Staiber pour le recueil *Cortège de masques* : dans ses textes les plus actuels, le poète affirme encore sa voix et la poursuite de son cheminement poétique. Par ailleurs, Walter Helmut Frits nous a fait parvenir un manuscrit de ce poème que nous reproduisons dans la partie « Annexe ».

⁸²⁴ Renvoyons, à ce titre, à ce commentaire d'Adrien Finck : « Ecrite dans une langue libre mais précise, parfaitement communicable, porteuse de sens hautement concentré, mais à la syntaxe douée d'une nouvelle transparence, la poésie de Maryse Staiber témoigne d'une périlleuse épreuve intérieure. Elle fixe les jalons d'un périple qui nous mène d'un désert sans secours, d'une solitude glacée subie à l'ombre de la lune hivernale, vers la clarté d'un printemps inespéré. » Adrien Finck, *Poésie et médiation : Maryse Staiber. Op. cit.*, p. 6.

⁸²⁵ Claude Vigée, *La Danse devant le temple, op. cit.*, p. 16.

aux préoccupations du traducteur et vise à faire résonner le texte venu d'ailleurs chez le nouveau lecteur.

II.5 Poésie, prose : correspondances

II.5.1 Aspects de définition du poème en prose

Dans un premier temps, l'étude de la prose, et plus particulièrement de la forme spécifique du poème en prose, de Walter Helmut Fritz soulève trois questions préparatoires. Il convient d'abord de nous interroger sur les traits distinctifs qui permettent d'assimiler ces textes à des poèmes en prose. De plus, cette forme étant par définition un ensemble hybride, la question de possibles sources sur lesquelles se base la réflexion formelle de Walter Helmut Fritz n'est pas sans importance. Dans ce cadre, il faudrait également tenir compte de la répartition différente des valeurs de poésie et de prose selon le type de texte et enfin, cela permettrait, sans doute, de définir la place de la poésie en prose de notre auteur dans le paysage de la littérature allemande contemporaine.

On pourrait s'étonner de voir à quel point la discussion autour du poème en prose est toujours d'actualité. On constate, en effet, que de nombreux auteurs, critiques et poètes, y consacrent des réflexions en se citant souvent mutuellement et en privilégiant telle ou telle position théorique. Néanmoins, nous notons que l'ouvrage de Suzanne Bernard datant de 1959 et intitulé *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours* est considéré, d'une manière presque unanime, comme fondateur. Ainsi Walter Helmut Fritz cite-t-il cette étude dans son essai *Möglichkeiten des Prosagedichts anhand einiger französischer Beispiele* (1970)⁸²⁶ et par conséquent, sa définition du genre s'appuie, en partie au moins, sur les critères avancés par Bernard.

⁸²⁶ « Das Land, in dem das Prosagedicht seine eigentliche Heimat hat, in dem es mit der größten Konsequenz entwickelt wurde, ist Frankreich. Dort hat ALOYSIUS BERTRAND [...] in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Form des Prosagedichts begründet mit seinem posthum veröffentlichten *Gaspard de la nuit*. Das Buch ist auch deshalb wichtig geworden, weil es für BAUDELAIRE der entscheidende Anstoß war, Prosagedichte – seinen *Spleen de Paris* – zu schreiben. » *Möglichkeiten des Prosagedichts anhand einiger französischer Beispiele*. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, Abhandlungen der Klasse Literatur, n° 2, Mainz 1970, p. 20. Et Suzanne Bernard intitule le deuxième chapitre de son étude *Aloysius Bertrand et la naissance du genre* et nous y lisons, entre autres: « La grande innovation de Bertrand est en effet d'avoir substitué à l'idée d'un lyrisme spontané, créant de lui-même le rythme, sans règle et sans méthode, l'idée d'une technique précise et d'une forme bien arrêtée : une forme, écrit Lalou, 'souple mais nullement anarchique, artistiquement concertée et suivie méthodiquement'. » Suzanne Bernard. *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. A.-G. Nizet, Paris 1959, p. 60. Dans son analyse de l'essai de Fritz, Reinhold Grimm remarque également ce lien essentiel la naissance du poème en prose en France et l'évolution de l'œuvre de notre poète. Cf. Reinhold Grimm, *Theorie und Praxis des Prosagedichts bei Walter Helmut Fritz*. Dans : *Studi germanici*, 28/1, 2000, p. 106.

Se consacrant d'abord aux grandes lignes définitoires du poème en prose, à une « esthétique » du genre⁸²⁷, l'auteur avance l'argument de l'unité textuelle, argument nous permettant également de tenir compte du fait que l'idée du poème en prose ne rime pas forcément avec celle du texte court.

Le poème en prose suppose, je l'ai déjà dit, une volonté consciente d'organisation en poème ; il doit être un tout organique, autonome, ce qui permet de le distinguer de la prose poétique (laquelle n'est qu'une matière, une forme du premier degré si l'on préfère, à partir de laquelle on peut construire aussi bien des essais, des romans, des poèmes) ; ceci nous amène à admettre le critère de *l'unité organique* : si complexe soit-il et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème.⁸²⁸

Trois éléments de cette définition doivent retenir notre attention : premièrement, le poème en prose marie l'acte volontaire d'organisation et les origines « organiques » du texte, c'est-à-dire les mots se constituent en un ensemble qui naît d'une nécessité première et est, en ce sens, non artistique.⁸²⁹ Le poème possède en quelque sorte une croissance naturelle qui est mise en forme par le poète pour en montrer et cerner le processus. Deuxièmement, le poème en prose est un véritable genre : il ne relève pas simplement d'une prose poétique. Dans sa conclusion, Suzanne Bernard souligne, encore une fois, qu'il ne s'agit pas seulement d'une prose travaillée, mais d'un poème à part entière :

J'ai tenté d'indiquer [...] les conditions nécessaires pour que le poème en prose atteigne sa beauté propre, c'est-à-dire soit vraiment un « poème » et non seulement un morceau de prose plus ou moins travaillé : brièveté, intensité, gratuité sont pour lui, nous l'avons vu,

⁸²⁷ Cf. Suzanne Bernard, *ibid.*, p. 435 ss.. L'auteur intitule ce chapitre *L'Esthétique du poème en prose* et y évoque « le double principe du poème en prose ». Cf. aussi *ibid.*, p. 763.

⁸²⁸ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 14.

⁸²⁹ C'est justement cela que Suzanne Bernard appelle « le double principe du poème en prose » : « [...] il est en effet à la fois la forme poétique d'une anarchie libératrice, en lutte contre toutes les contraintes formelles – et l'effet d'une volonté d'organisation artistique, qui seule lui permet de prendre forme, de devenir un être, un objet artistique. Si l'une de ces conditions n'est pas remplie, le poème en prose est condamné à mort tantôt par sclérose, formalisme et manque de sève vivante, tantôt par impuissance à prendre forme, par manque de contours et dilution en prose pure. » Suzanne Bernard, *ibid.*, p. 768. Christian Leroy insiste sur le fait qu'il s'agit de principes de prime abord fondamentalement contradictoires : « [...] S. Bernard établira définitivement cette idée [...] mettant le genre sous le signe de deux principes contradictoires, l'un 'anarchique', l'autre 'artistique' se combinant pour donner des textes plus ou moins libres. » Christian Leroy, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*, Histoire d'un genre, Honoré Champion, Paris 2001, p. 170. Mais il ne faut pas oublier que ces deux critères, aussi paradoxal que cela puisse paraître, sont constitutifs du genre : ce sont eux qui l'inscrivent dans son dynamisme particulier et lui permettent d'acquérir un équilibre esthétique et poétique. Cf. Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 763.

non des éléments de beauté possibles, mais vraiment des éléments constitutifs sans lesquels il n'existe pas ; [...].⁸³⁰

Il ne faudrait pas négliger l'importance de ces trois critères définitoires : brièveté, intensité et gratuité. Ils sont à la fois à approfondir et à mettre en relation comme le montre cette remarque de Barbara Wiedemann :

[Das] Kriterium der Kürze (bleibt immer recht vage), aber abhängig von „intensité“ (S. Bernard, p. 15) und trägt bei zu einer „totalité d'effet“ (F. Nies, p. 244).⁸³¹

De même, Walter Helmut Fritz renvoie à une apparente primauté du critère d'intensité en écrivant :

Denken wir von da aus noch einmal einen Moment an die beiden eingangs zitierten Zeilen von Wislawa Szymborska – „ Es freut mich, daß ich im Sterben,/immer wieder erwache“: natürlich würde einem der Satz auch in einem fortlaufenden Prosa-Text auffallen. Aber nicht mit der Heftigkeit, die er hat, wenn er in einem kleinen Ensemble von Worten, in einem Gedicht erscheint. Wenn man ihn liest, kann man nicht einfach zum nächsten Satz übergehen, man hält unwillkürlich inne. [...]

Denn um diese Wirkung auf den Lesenden zu haben, muß die Zeile, die Strophe, das Gedicht freilich die Evidenz besitzen, die aus dem Ernst menschlicher Erfahrung, aus bestandenen Jahren kommt und die als Konzentrat erscheint.⁸³²

Pour l'instant, nous souhaitons ne souligner que quelques mots qui se lient intimement à la notion d'intensité : la faculté de surprendre et de faire arrêter, le caractère véhément, évident et concentré de l'énoncé. Nous reviendrons plus amplement sur ces nuances et précisions apportées par l'étude de Fritz.

Troisièmement, le poème en prose évoque tout un univers et est, en ce sens, clos et autonome.⁸³³ Il est possible d'aller plus loin en amorçant que c'est ainsi que le poème

⁸³⁰ Suzanne Bernard, *ibid.*, p 763.

⁸³¹ Barbara Wiedemann, *Von Fischen und von Vögeln*. Dans: *Poetica*, 27, 1995, p. 429.

⁸³² Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht?* Bemerkungen aus der Praxis (Beiträge zur Erkenntnis der modernen Lyrik). Dans: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* 1973. Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1974, p. 36.

⁸³³ Ce critère de définition semble évident au regard de la dénomination du *poème* en prose. Rappelons quelques traits définitoires essentiels évoqués par Yves Vadé dans son ouvrage *Le poème en prose* : « Le poème en prose doit être un poème, c'est-à-dire avant tout un texte parfaitement délimité, une 'pièce' ayant sa propre autonomie et se suffisant à soi-même. Cette simple exigence suffit à éliminer tout fragment, si beau soit-il, arbitrairement découpé dans une œuvre de plus grande dimension, par exemple dans un roman. Cette condition n'est pas purement formelle : elle est directement liée à la fonction même

en prose échappe à l'ordre temporel, auquel il ne se lie plus, il existe hors du temps.

Suzanne Bernard révèle cet aspect à propos de l'œuvre de Saint-John Perse :

[...] le poète n'a pas besoin de s'évader de la réalité, ni de la transformer (comme Michaux) ou de la transfigurer (comme Breton) ; il se contente de prendre le recul nécessaire pour la voir hors de l'instant, en proie depuis toujours aux mêmes forces éternelles ; et l'élargissement de sa vision dignifie et éternise le moment présent.⁸³⁴

L'on serait tenté de croire que Suzanne Bernard découvre ici l'une des évolutions de la poétique contemporaine qui doit être interprétée comme une réaction littéraire à l'idée d'un pessimisme du langage et de la vie en général, d'un nihilisme et d'un univers poétique morose, défendue longtemps et peut-être à tort dans la suite des analyses de Hugo Friedrich dans *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956)/*Structure de la poésie moderne* (1976).⁸³⁵ En cela, cette attitude qui touche peut-être plus particulièrement le lyrisme, devient un contre-courant et contraste avec l'analyse de Suzanne Bernard disant que la poésie en prose tire ses origines de son caractère anarchique, révolté.⁸³⁶ L'auteur constate, en effet, chez Saint-John Perse « un sentiment d'optimisme à l'égard de la création, [...] un désir de célébrer toutes choses 'vivantes', 'excellentes' »⁸³⁷.

De plus, il nous paraît intéressant de retenir la liberté relative qu'apporte le poème en prose, genre à la fois déterminé et dépassant les purs aspects formels, car ses qualités

du texte poétique. Il s'agit de créer un objet verbal où le langage joue pour lui-même, non pas à vide mais de manière à créer chez le lecteur un certain état (que Valéry nomme simplement 'état poétique'), requérant aussi bien l'intentionnalité du scripteur (la volonté de produire un poème) que celle du récepteur. » Yves Vadé, *Le poème en prose*, Belin, Paris 1996, p. 11.

⁸³⁴ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 761. Par ailleurs, ceci n'est pas sans nous rappeler le concept de la « présence » élaboré par Yves Bonnefoy. Il ne nous semble pas non plus être un hasard qu'Yves Vadé nomme justement cette approche parmi les « choix fondamentaux » du poète. Cf. Yves Vadé, *op. cit.*, p. 163.

⁸³⁵ C'est justement l'attitude nouvelle d'un certain nombre d'auteurs, dont Walter Helmut Fritz, qui ne nient pas les réalités désolantes mais tentent de les surmonter en proposant un nouveau regard, une autre présence. A ce propos, cf. aussi nos analyses des relations complexes entre les auteurs dans les chapitres précédents qui montrent bien qu'il s'agit d'un courant littéraire dépassant largement les frontières et non d'un phénomène isolé.

⁸³⁶ « En fait, force est bien de constater que notre époque secouée des pires convulsions et qui voit notre univers essayer, à travers des secousses et des déchirements mettant en jeu son existence même, de se trouver un nouvel équilibre, n'est certainement pas un époque propice à l'harmonie et aux architectures bien assises. Le dynamique l'emporte, en tous les domaines, sur le statique ; et l'anarchie, sur l'ordre. Les poètes qui expriment vraiment notre temps sont les poètes de la rupture et de la révolte ; [...] » (Suzanne Bernard, *ibid.*, p. 768) ou encore la phrase finale de son étude : « Et c'est par là que le poème en prose, genre de révolte et de liberté, est beaucoup plus qu'une simple tentative pour renouveler la forme poétique : une revendication de l'esprit, un aspect de la lutte toujours recommencée de l'homme contre son destin. » *Ibid.*, p. 773.

⁸³⁷ Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 761.

intrinsèques lui permettent d'accéder à un degré de complexité lié à « *autre chose* » : désormais, il se charge d'« un sens et [d']une portée non plus artistiques, mais métaphysiques », d'un « message spirituel »⁸³⁸. Ce constat concorde notamment avec les réflexions sur la vérité immédiate de certaines remarques poétiques. Dans ce cas, la question de savoir si cette idée prend forme en prose ou en vers perd de son importance car le dire prime sur la façon de le dire :

Der Gedanke – man darf annehmen, daß Wislawa Szymborska unser „lebenslanges“ Sterben meint – ist tatsächlich so überraschend für unsere gewohnten Übereinkünfte, daß man sozusagen zu fragen vergißt, ob es sich dabei noch um Prosa oder schon um Verse handelt. Man könnte in diesem Zusammenhang einen Augenblick an den belgischen Maler René Magritte denken, für den bei seinen Bildern nur die Idee zählte, der das, *was* gemalt werden sollte, für wichtiger hielt, als *wie* es gemalt wurde.⁸³⁹

En même temps, ces lignes posent, dans toute son ampleur, la question de la relativité d'une distinction entre la prose et la poésie pour l'époque contemporaine. Comme, tout de même, il convient de reconnaître que les éléments de définition proposés par et à la suite des travaux de Suzanne Bernard ont leur pertinence et sous-tendent bon nombre de réflexions sur la relation entre la prose et la poésie⁸⁴⁰, il ne peut s'agir que de nuancer et de préciser cette définition.

Dans un premier temps, il faudrait retenir que les réflexions théoriques de Walter Helmut Fritz ont comme point de départ l'expérience conjointe d'écriture et de lecture.⁸⁴¹ Ainsi choisit-il de présenter son étude à travers l'explication et la

⁸³⁸ « Mais d'autre part on cherche non moins passionnément dans chaque œuvre, dans chaque auteur, un sens et une portée non plus artistiques, mais métaphysiques : nous demandons aux poètes un message spirituel – et l'on sait la fortune de ce mot *message* à notre époque. [...] Ce message que le lecteur doit découvrir en creusant l'œuvre [...], il est consubstantiel aux mots mêmes qui composent le poème, il se dégage non de leur sens clair mais de toute leur épaisseur sémantique et des rapports des mots entre eux : autant de ce qui n'est pas dit que de ce qui est dit, et moins de ce qu'on appelait jusqu'alors le 'contenu' que de la forme. » *Ibid.*, p. 766 s.. Et cette révolution trouve ses origines dans les apports du Surréalisme : « Il [le poème en prose] a, surtout, été conduit à mieux comprendre sa vocation propre : abandonnant au vers les recherches purement formelles en vue d'un plaisir esthétique (structure du poème, beauté des phrases, musique des mots), il s'efforcera avant tout, en arrachant l'esprit aux rails de l'habitude et de la pensée rationaliste, en le dépaysant délibérément, de lui donner le pressentiment *d'autre chose* : écrire dans la prose la plus prose qui soit, mais en faisant des mots un usage insolite, est plus efficace pour la libération de l'esprit que d'aligner des vers même magnificents. » *Ibid.*, p. 689.

⁸³⁹ Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht ?*, *op. cit.*, p. 31 s..

⁸⁴⁰ Il convient d'observer que c'est avant tout l'ouvrage de Suzanne Bernard qui a établi définitivement l'approche du poème en prose. Nul auteur omet de citer son étude et Christian Leroy l'associe clairement à « la canonisation du 'poème en prose' ». Cf. Christian Leroy, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁴¹ Ce choix montre également que Walter Helmut Fritz se pose davantage en auteur qu'en théoricien. C'est un phénomène fréquent dans les études d'auteurs. Il paraît, en effet, que leur approche reste – parfois volontairement – basée sur leur pratique. Ceci nous renvoie au jaillissement même de l'écriture :

comparaison de plusieurs exemples français. Une fois de plus, il s'avère être un fin connaisseur de ce lyrisme et nous pouvons apprécier la précision de son jugement quand il avance :

[...] ist es bei dem angeführten Abschnitt Baudelaires so, daß er als Gedicht nicht gut denkbar wäre wegen der in ihm sich durchsetzenden Reflexion, daß er aber ein überzeugendes Prosagedicht wurde, so ist es in dem Text Rimbauds die Vehemenz des – man muß das Wort allerdings mit Vorsicht gebrauchen – visionären Elements, die die Gedichtform auflöst.⁸⁴²

Fritz oppose directement le poème en vers et le poème en prose : l'unité semble acquise d'avance, nul besoin alors de s'interroger sur les textes en prose limitrophes du poème en prose. Sa définition du genre englobe un éventail plus large, les critères de son choix se restreignent au ton des textes, à la dynamique qui leur est insufflée par un certain rythme ainsi qu'à la présence d'une forme suffisamment souple pour s'adapter aussi aisément à une charge méditative, à un flux peu contenu de mots qu'à une fragmentation et une réduction langagière qui conduit la parole poétique au seuil du silence. De ce fait – il le constate lui-même – ceci renvoie à une certaine incertitude quant à la terminologie de la poésie en prose.⁸⁴³ Néanmoins semble-t-il convaincu de la pertinence du terme du poème en prose ainsi que de la valeur poétique de ces textes.⁸⁴⁴

le processus restant en partie inconscient et se nourrissant toujours de plusieurs sources à la fois, le seul mot qui convient pour le qualifier est la complexité. C'est pourquoi, la réflexion ici présente peut être considérée autant comme une réflexion sur la pratique des autres que sur la sienne. En même temps, les liens complexes entre cheminement intellectuel et écriture font hésiter le poète à s'avancer sur un terrain purement analytique. Rares sont ceux, comme Yves Bonnefoy par exemple, qui réussissent à mener à bien les deux activités en parallèle.

⁸⁴² Walter Helmut Fritz, *Möglichkeiten des Prosagedichts* ..., *op. cit.*, p. 22. Les exemples cités sont les textes *Um ein Uhr in der Frühe* de Baudelaire et *Gewöhnliches Nachtstück* de Rimbaud.

⁸⁴³ Fritz avoue, en effet, un certain échec du transfert terminologique entre les discussions françaises et allemandes : le poème en prose et le *Prosagedicht* ne revêtent pas exactement la même réalité. « Der Begriff Prosagedicht ist bei uns kaum heimisch geworden. » *Ibid.*, p. 19. Ceci s'explique, certes, en partie par l'historique différent des deux littératures. Cf. aussi Clive Scott, *The prose poem and free verse*, Dans: Malcolm Bradbury/James McFarlane, *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth/New York 1976, p. 350: « The prose poem is then part of a general movement toward a free verse. But it is a peculiarly French phenomenon, probably because of the segregation of verse and prose practised in France was for so long so complete, that the prose poem had an urgent liaisory function to fulfil. Its origins lay primarily and variously in poetic prose from Fénelon to Chateaubriand, biblical prose, and prose translations of foreign lyrics. » Ou encore Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁴⁴ Nullepart, Walter Helmut Fritz ne dénonce, par exemple, le poème en prose comme un genre de moindre valeur ou de moindre importance. Au contraire, il semble plutôt que le poème en prose équivaut parfaitement au poème en vers. Cf. Walter Helmut Fritz, *Möglichkeiten des Prosagedichts*, *op. cit.*, p. 19. De même, Reinhold Grimm constate : « Daß die trotz allem nach wie vor etwas umstrittene Gattung bei ihm [W.H. Fritz] wahrhaftig kein Stiefkind darstellt, sondern viel eher ein Lieblingskind, dürfte offenkundig sein. Walter Helmut Fritz hat im Lauf der Jahre und Jahrzehnte weit über zweihundert Prosagedichte verfaßt; bezeichnend genug ist dabei ferner, daß fast ein Drittel der in sein

Là doit être souligné le manque d'assurance de Fritz dans l'emploi théorique exact du terme contrastant avec son utilisation aisée. De fait rejoint-il le constat d'Ulrich Fülleborn qui affirme « l'assurance terminologique »⁸⁴⁵ de la critique française qui dénote avec l'incertitude de l'emploi du terme *Prosagedicht* en Allemagne, et ce tout en reconnaissant l'importance et la portée du genre :

Es wird als selbstverständlich vorausgesetzt, daß es die Gattung auch in Deutschland gibt; und der Terminus „poème en prose“ ist offensichtlich in einem auszeichnenden Sinne gebraucht, da er die Möglichkeit einer eigenen Vollkommenheit von Prosalyrik zuläßt.⁸⁴⁶

Mais arrêtons-nous un instant sur la notion de l'aspiration à la perfection mentionnée par Ulrich Fülleborn. Il est permis de se demander si celle-ci ne renvoie pas à la justesse du mot et de la forme qu'évoque Walter Helmut Fritz en citant la poétesse polonaise Wislawa Szymborska en ouverture de son essai *Noch Prosa oder schon Gedicht ?* (1974):

Diese Frau hat im Vorwort zu einem ihrer Bücher gesagt, sie wisse nicht, was Poesie von Prosa unterscheide: „Die kleinere Zahl der gebrauchten Wörter?“ fragt sie. „Nun ja. Aber weder ist der Reim ihre Voraussetzung, noch der Rhythmus ihr unabdingbarer Reiz, noch die offene Subjektivität ihr unteilbares Privileg.“ [...] „[daß Montaigne], um sein Erstaunen auszudrücken, Worte fand, die man nicht vergessen kann ... ich habe nur dieses Motto – als unerreichbares Muster der Kunst des Schreibens und als ständige Ermunterung, mit Gedanken die Offensichtlichkeit zu überschreiten.“⁸⁴⁷

Pour Szymborska, ces mots qu'elle ne peut oublier résumant l'essence même du poétique. Nous ne pouvons nous empêcher de comparer son approche à celle de Fritz car cette citation nous paraît très représentative de son attitude. Il organise sa réflexion davantage autour d'une entrée en matière spécifique qu'autour d'une forme trop

Auswahlbändchen von 1989, *Mit einer Feder aus den Flügeln des Ikarus: Ausgewählte Gedichte*, aufgenommenen Texte aus Prosagedichten besteht. » Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 111.

⁸⁴⁵ Ulrich Fülleborn, *Das deutsche Prosagedicht, Zu Theorie und Geschichte einer Gattung*. Fink München 1970, p. 6. L'auteur parle d'une « Sicherheit in der Anwendung des Begriffs » en citant l'exemple des *Hymnen an die Nacht* de Novalis que la critique française juge sans hésitation comme un poème en prose : « von französischen Kritikern ohne weiteres als Prosagedicht (poème en prose) eingestuft. » *Ibid.*, p. 6. Nous observons cette même attitude chez Reinhold Grimm qui alterne les termes de « Prosalyrik » (Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. ex., p. 114), de « Prosapoesie » (*ibid.*, p. 127), de « Prosagedicht » (*ibid.*, p. 116, 120, 127) et de « Gedicht in Prosa » (*ibid.*, p. 118, 123, 127), qui est, en effet, le calque de l'expression française « poème en prose ». *Ibid.*, p. 111 s..

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁴⁷ Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht ?*, *op. cit.*, p. 31.

exclusive, d'où également l'acception du terme du poème en prose pour des textes relativement divergents.⁸⁴⁸

Il convient de remarquer que deux critères sont mentionnés avec récurrence : l'effet de surprise d'une part qui oblige à marquer un arrêt et l'association entre texte et idée d'autre part qui dynamise le poème en prose. Dès le début de sa réflexion sur les possibilités du poème en prose, Fritz nomme clairement cet écart qui distingue le poème et le poème en prose, qui déséquilibre l'un et est constitutif de l'équilibre de l'autre :

Die erste Anregung, nach „Möglichkeiten des Prosagedichts“ zu fragen, ergab sich bei der eigenen Arbeit, durch die – an sich alltägliche – Erfahrung, daß ein Gedicht, wenn man ihm nur ein geringes Zuviel etwa an Gedanklichkeit gibt, umkippt. Im Prosagedicht kann man in dieser Richtung einen Schritt weiter gehen. Gedanklichkeit als Erscheinungsform des Sinnhaften, als Vorgang innerhalb der Imagination kann im Prosagedicht unter Umständen ungefährdeter zur ihrem Recht kommen.⁸⁴⁹

N'oublions pas que l'une des fonctions premières de la poésie est d'organiser le monde. C'est cela que, naturellement, vise aussi le poème en prose.

Il s'agit en effet du même souhait d'apporter une structuration nouvelle, plus adaptée au besoin d'une actualité changée et changeante que Suzanne Bernard reconnaît dans les recherches d'Aloysius Bertrand qui aboutissent à la création du genre. En effet, Bertrand détache la nouvelle forme aussi bien de la poésie en vers que de la prose :

Bertrand sent la nécessité de resserrer le poème, de le concentrer autour des éléments évocateurs, essentiels, d'empêcher cette tendance toujours latente dans la prose à la méditation morale ou à l'épanchement lyrique.⁸⁵⁰

S'il est besoin encore de souligner qu'il s'agit d'un acte intellectuel, d'un choix formel pour mettre davantage la réalité en adéquation avec le contenu littéraire, remarquons que ce nouveau poème en prose vise un « équilibre architectural »⁸⁵¹:

Tous ces procédés structuraux, que je qualifierai de procédés « cycliques », sont de ceux qui permettent à l'écrivain de *composer* au

⁸⁴⁸ « Die Meditation BAUDELAIRES, die eruptive Vision RIMBAUDS, die Grotteske MICHAUX', das Stilleben PONGES, die schwebenden Erkundung NATHALIE SARRAUTES, die redende Stille BECKETTS – es sollten nur einige Möglichkeiten angedeutet werden. » Walter Helmut Fritz, *Möglichkeiten des Prosagedichts*, op. cit., p. 27.)

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁵⁰ Suzanne Bernard, *Le poème en prose*, op. cit., p. 60.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

lieu de dérouler linéairement [...], d'organiser pour ainsi dire musicalement les parties de son poème.⁸⁵²

La notion de composition s'associe naturellement à celle de l'idée et de la méditation et il s'ensuit des choix formels comme la réduction rythmique et la tendance à isoler des fragments de réalité pour leur conférer une place spécifique au sein du poème. Ainsi sont-ils placés dans une nouvelle relation à la réalité, ouvrant un regard autre, décalé par rapport à celle-ci. En même temps, cette fragmentation est incompatible avec un rythme parfait : il est comme interrompu et, par conséquent, moins porté par un souffle unique comme c'est nécessairement le cas dans le poème en vers⁸⁵³ ; or, c'est de cela que le poème en prose tire un élément fondamental de sa modernité foncière.

Das vollkommen Neue an Rimbauds *poèmes en prose* ist, daß sie ganz oder doch streckenweise aus Sätzen und Satzstücken bestehen, die inhaltlich kaum verbunden erscheinen, aus Bildstücken in traumhafter Aufeinanderfolge, wie der Augenblick oder die Erinnerung sie dem Dichter zuwirft, alles gleitend, bunt sich drehend und verändernd wie in einem Kaleidoskop; dem methodisch gestörten Sehen entspricht ein diskontinuierliches Sprechen.⁸⁵⁴

Deux remarques s'imposent dès lors : d'une part, ce phénomène est fortement lié à la notion de brièveté souvent retenue comme seule critère vérifiable pour distinguer le

⁸⁵² *Ibid.*, p. 63.

⁸⁵³ Ceci est à mettre en rapport avec un changement fondamental de notre relation au monde : « Daß viele Autoren auf Metrum und Reim nicht mehr zurückgreifen, ist sicher auch ein Vorgang, [...] der geschichtlich seine Zwangsläufigkeit hat, dessen innere Voraussetzungen wahrscheinlich zum Teil im verstärkten Streben des Gedichts nach Reduktion, Unauffälligkeit, Beiläufigkeit zu sehen, [ist ...]. Wichtig ist zudem folgendes: wenn ein Gedicht Metrum und Reim hat, geht es sozusagen auf. Wir aber machen [...] die Erfahrung, daß sich eben kaum noch etwas „reimt“. » Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht?*, *op. cit.*, p. 33. Fritz cite ici Octavio Paz qui décrit ce processus en constatant que la poésie abandonne d'abord le mètre au profit du rythme et petit à petit, réduit même ce dernier. Cette réduction se retrouve dans l'établissement du poème en prose. « Offenbar sind es die Elemente des Bildhaften und des Gedanklichen [...], die den Rhythmus zurückdrängen. Ohne Zweifel spielte in diesem Zusammenhang der Surrealismus eine entscheidende Rolle, der dem Bild bekanntlich eine bis dahin nicht gekannte Bedeutung zumaß. Bild und Gedanke heben den Rhythmus nicht einfach auf, aber sie schieben ihn immer neu zur Seite, lassen ihn nicht ganz zu sich selbst kommen, [...] » Walter Helmut Fritz, *ibid.*, p. 34. Et il poursuit en mettant en relation cette tendance et celle de fragmenter la réalité pour le besoin du poème : « [...] im Bildhaften und Gedanklichen steckt die Tendenz, bestimmte Ausschnitte von Wirklichkeit für den Augenblick des Gedichts zu isolieren, um ihnen dadurch ein erhöhtes Maß an Deutlichkeit, an Umriß-Schärfe zu geben. » *Ibid.*, p. 34.

⁸⁵⁴ Friedhelm Kemp, *Die Wege der Freiheit*. Das Gedicht in Prosa. Dans: Friedhelm Kemp, *Dichtung als Sprache, Wandlungen der modernen deutschen Poesie*, Kösel-Verlag, München 1965, p. 47. Néanmoins, il faut être prudent à respecter avec exactitude la terminologie. L'expression « aus Bildstücken in traumhafter Aufeinanderfolge » semble mélanger les deux genres du poème en prose et du récit en rêve. Pour leur distinction, cf. Suzanne Bernard, *op. cit.*, notamment p. 725.

poème en prose⁸⁵⁵; d'autre part, il permet de montrer la multiplicité des sources dont s'est nourri le genre.

En reformulant les traits distinctifs du poème en prose tout en se fondant toujours sur les aspects de l'intensité, de l'unité et de gratuité, Ulrich Fülleborn apporte un premier élément de réponse à cette incertitude :

Das Prosagedicht aber bezieht sein Maß von der Verslyrik, deren Knappheit sich nicht nur aus dem „punktuellen Zünden der Welt im Subjekte“ herleitet, sondern auch die Grenzen einhalten muß, innerhalb derer sich die Sprache noch zur autonomen Gestalt formen läßt. Mit dem „Dichter-Fügen-und-Fassen“ ist also sehr genau der wichtigste Unterschied zwischen Lyrik (Vers- und Prosalyrik) und Nichtlyrik (den sonstigen kleinen Prosaformen) ausgesprochen. Die stärkere Strukturierung des Textes, d. h. die sprachliche Reduktion bei Verdichtung der Netze der inneren Korrespondenzen, und die Herausarbeitung der fassenden Form, wozu Responsionen zwischen Anfang und Ende, rhythmische Klauseln, überraschende Schlußpointen usw. dienen, führen zu konzentrierter Gestalt, zur „Aufhebung“ des Inhalts in der Struktur und damit zur Unablösbarkeit einzelner Aussagen, was gleichbedeutend ist mit dem Verlust der Leserbezogenheit der Sätze, die das Gedicht aufbauen.⁸⁵⁶

Cette citation nous paraît particulièrement intéressante puisqu'il est hautement probable que Walter Helmut Fritz connaît l'ouvrage de Fülleborn dont il accueille d'ailleurs avec grand enthousiasme l'anthologie de poèmes en prose *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts* et dont il dresse plusieurs comptes rendus⁸⁵⁷. De plus, l'auteur reprend clairement le critère de l'unité en insistant sur la nécessité que la matière poétique se constitue en une forme qui garde une autonomie. Ce critère s'adjoint alors à celui d'un

⁸⁵⁵ Cf. Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 724 qui cite ces propos de M. Béalu : « Je ne sais ce que c'est qu'un poème en prose. Il m'arrive de céder à la tentation du chant et j'écris en vers, ou de m'y refuser et il en résulte ces textes courts que l'on a appelés poèmes en prose. Ces étiquettes sont pour moi sans importance. Ce qui me paraît caractériser la poésie moderne est uniquement la brièveté. » ou encore Christian Leroy, *op. cit.*, p. 171 : « Enfin, la notion de brièveté est trop vague pour être illustrée précisément. Mais à tout prendre, c'est cette dernière qui, parce qu'elle renvoie à une réalité mesurable, est certainement la plus opératoire. En effet, les poèmes en prose n'atteignent jamais la dimension d'une nouvelle, encore moins d'un roman. » L'auteur nuance néanmoins ses propos en avouant : « Mais bien sûr la brièveté est un critère relatif : comme notent les éditeurs : 'à quelle ligne commence-t-on à être bref ? !'. » *Ibid.*, p. 169. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle nous parlions plus haut d'un besoin de préciser les critères de Suzanne Bernard, besoin, pour le reste, ressenti par Christian Leroy lui-même.

⁸⁵⁶ Ulrich Fülleborn, *op. cit.*, p. 28 s.. Fülleborn cite l'ouvrage de Friedrich Theodor Vischer, *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 2. Auflage, München 1923, p. 208.

⁸⁵⁷ Ulrich Fülleborn (in Zusammenarbeit mit Klaus Peter Dencker) Hrsg., *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*. Eine Textsammlung, Wilhelm Fink, München 1976. Walter Helmut Fritz, *Eine neue Gattung: das Prosagedicht* (zu: Ulrich Fülleborn, *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9497, 19/12/1976, p. 26. Cf. aussi *Prosagedichte*, Eine Textsammlung von Ulrich Fülleborn. Dans: *Die Tat*, Nr 24, 28/01/1977, p. 26 et *Gedicht muß Gedicht bleiben*. Zur neueren Prosalyrik. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 105, 07/05/1977, p. 50.

rythme, certes moins affirmé que le mètre du poème en vers, mais constitutif de sa plus grande densité. De fait – et la nouveauté consiste à préciser ce lien – l’intensité s’avère être une conséquence naturelle de la réduction opérée. Elle se précise à travers plusieurs moyens stylistiques : la structuration plus intense, l’élaboration de correspondances internes, de figures de répétition, de rythme et d’encadrement, la formule finale surprenante. Enfin, cette plus grande dépendance entre le contenu et la forme rend les différents énoncés du poème plus solidaires les uns des autres ce qui revient à rendre non-référentiels ses éléments : le texte existe hors du lecteur, pour lui-même, ce qui correspond à la gratuité exigée par Suzanne Bernard.

Ce n’est, du reste, pas un hasard si Fülleborn cite la notion de « Dichter–Fügen–und–Fassen » de Marie Luise Kaschnitz⁸⁵⁸ qui lui semble le mieux cerner la différence entre le poème (en vers ou en prose) et la prose (les autres formes restreintes écrites en prose) : en effet, la volonté de contenir la création en façonnant l’écriture (« dichter fügen ») se combine à une réflexion sur cette même écriture (« fassen »). Ainsi l’auteur pressent-il l’un des éléments de définition supplémentaires suggérés par Christian Leroy :

Mais à côté de ces éléments de définition plus ou moins discutables, on pourrait en proposer au moins deux autres, peut-être plus pertinents. Le premier serait que le poème en prose se présente explicitement comme un laboratoire d’expérimentation métapoétique [...].⁸⁵⁹

Ce critère a avant tout l’avantage de permettre de rassembler les multiples occurrences du poème en prose :

Risquons ainsi l’hypothèse que le poème en prose décline tous les systèmes d’énonciation, moins parce qu’il est une non-forme, que pour découvrir celui qui conviendrait le mieux à sa nature de texte en prose – du plus conventionnel (narratif, descriptif, lyrique) au plus

⁸⁵⁸ Pour Marie Luise Kaschnitz, un renouvellement du genre s’impose en effet. Ulrich Fülleborn cite et commente son propos : « „Ich habe die Kurzgeschichten gründlich satt und möchte Gedichte in Prosaform schreiben, alles noch dichter fügen und fassen.“ Nach dem Verständnis dieser Autorin wird die Kurzgeschichte also zum Gedicht in Prosa nicht etwa durch Steigerung der reinen Ausdrucksqualitäten der Lyrik, sondern durch gedrängtere Fügungsweise und schärfere Kontur. Prosalyrik verlangt vom Poietes, so dürfen wir verallgemeinern, die Erarbeitung einer anspruchsvolleren Struktur und strengeren Form als die sonstige kleine Prosa. » Ulrich Fülleborn, *op. cit.*, p. 24; Fülleborn cite Kaschnitz d’après Ben Witter, *Spaziergänge (XV)*. Dans: *Die Zeit*, 03/05/1968, p. 62.

⁸⁵⁹ Christian Leroy, *op. cit.*, p. 172.

complexe (dialogues, mélanges de voix, des tons) voire au plus rompu (de la bizarrerie baudelairienne aux cadavres exquis surréalistes).⁸⁶⁰

Il est même possible d'aller plus loin pour élaborer une terminologie adéquate à ce critère. En réfléchissant également sur la brièveté, Barbara Wiedemann parle dès 1995 de la dominance de la sémantique d'une forme:

Damit läßt sich das Gedicht auch unter Umgehung von Begriffen wie Kürze oder Überschaubarkeit definieren als ein literarischer und also sprachlicher Text, in dem die Semantik der Form nicht nur relevant – das dürfte bis zu einem gewissen Grad bei jedem literarischen Kunstwerk der Fall sein – sondern dominant ist.⁸⁶¹

Si nous insistons ainsi sur ce nouvel élément, c'est bien parce qu'il réclame le deuxième critère énoncé par Leroy, à savoir

son indexation sur le monde de l'imprimé, quant toute la tradition de la poésie, même en prose avait eu jusque là pour horizon l'oral. Ecrire un poème en prose reviendrait à manifester le lien rompu entre poésie et parole et/ou à mettre en scène la nouvelle relation entre poésie et livre [...].⁸⁶²

Cette mise en relation s'avère être d'autant plus pertinente dans la mesure où elle renvoie à l'attitude changée de l'amateur de poésie qui est d'abord un lecteur.⁸⁶³ Par

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 172. La démarche de Leroy rejoint ici l'approche de Fritz qui, lui aussi, avait opté pour une définition assez large quant à l'apparition exacte du poème en prose. Les exemples donnés par Leroy ressemblent d'ailleurs à ceux de notre poète, cf. *ibid.*, p. 172-177. De plus, nous pouvons constater que cette direction prise par la recherche française coïncide avec celle des études les plus récentes comme le prouve cette citation de l'ouvrage de Cornelia Ortlieb : « Als gattungskonstituierende Merkmale des Prosagedichts lassen sich so derartige Konstruktionen markieren, in denen einerseits narrative, deskriptive, vormalig lyrische oder rhetorische Techniken als Muster erkennbar sind, in denen aber darüber hinaus das Moment des Exemplifikatorischen stark betont ist oder aber bestimmte poetische Techniken eines einzelnen Textes zur Reflexion auf eben diese Techniken erweitert werden. » Cornelia Ortlieb, *Poetische Prosa. Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl*. Metzler, Stuttgart, 2001, p. 281.

⁸⁶¹ Barbara Wiedemann, *op. cit.*, p. 431.

⁸⁶² Christian Leroy, *op. cit.*, p. 176. Cette notion n'est pas sans nous rappeler l'idée de l'anarchique chez Suzanne Bernard, mais elle la nuance et la met précisément en relation avec les réflexions métapoétiques du poème en prose. Cf. Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 768 : L'expression de la révolte et de la rupture est, en effet, à mettre en relation avec la redécouverte de la valeur du mot : « [...] jamais on n'a, autant que de nos jours, et surtout depuis le Surréalisme, senti l'importance primordiale des mots qui composent notre matériel linguistique, tenté de découvrir leur organisation et leurs significations secrètes, et d'agir sur les lois, sur la constitution même du langage ; [...] ». » *Ibid.*, p. 766.

⁸⁶³ Walter Helmut Fritz reprend cette idée de Gottfried Benn : « Das Gedicht geht gelesen einher. Der Aufnehmende nimmt von vornherein eine andere Stellung zu dem Gedicht ein, wenn er sieht, wie lang es ist, und wie die Strophen gebaut sind... Das optische Bild unterstützt meiner Meinung nach die Aufnahmefähigkeit. » Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht ?*, *op. cit.*, p. 35.

conséquent, l'apparition typographique fait partie intégrale de la poétique du poème.⁸⁶⁴ Ainsi, les précisions apportées par la recherche plus récente concordent largement avec les observations de la pratique des auteurs. Malgré leurs approches différentes et une terminologie souvent encore individuelle, Walter Helmut Fritz et les critiques aboutissent à des conclusions similaires et ressentent le besoin d'apporter les mêmes nuances.⁸⁶⁵

Cette diversité des occurrences, malgré une réflexion intense sur l'évolution et sur les caractéristiques du poème en prose, nous amène à reconsidérer la variété des sources qui ont impulsé cette forme. Connaissant bien le paysage littéraire allemand et français, Friedhelm Kemp détermine comme l'un des points de départ formel du poème en prose le *Werther* de Goethe :

Der Prosavers gewährt mit seiner Ausdehnung dem Satzrhythmus eine freien Spielraum und ermöglicht zugleich die höhere Aufbauform der Prosastrophe, der kein vorgegebenes metrisches Schema zugrunde liegt, in der vielmehr das je einzelne Gedicht seine eigene Form gewinnt. Nicht Metrik, sondern Pararhetorik, im Sinne dessen, was oben aus Anlaß von Goethes *Werther* zur „wenn“-Periode gesagt wurde, strukturiert das Prosagedicht.⁸⁶⁶

Outre la référence à Baudelaire, communément admise, il embrasse également toute l'étendue de cette forme en France en écrivant :

Um den ganzen Bereich des *poème en prose* auszuschreiben, hätten vor Jacob noch Dichter wie Lautréamont, Alfred Jarry, Raymond Roussel, Léon-Paul Fargue erwähnt werden müssen. Ausführlicher

⁸⁶⁴ Ainsi, Cornelia Ortlieb insiste sur la « matérialité » du poème et dit : « Kunst ist immer auch Druckkunst. » Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 281. Il s'agit, en fait, d'un large consensus parmi les auteurs critiques, cf. Yves Vadé, *op. cit.*, p. 155, qui cite l'ouvrage *La Poésie de René Char ou Le Sel de la splendeur* de Jean Claude Mathieu : « Une prise différente du langage s'annonce dans la disposition du poème en prose ; il se carre massivement sur la page, que l'irrégularité du vers déchiétait ; [...] »

⁸⁶⁵ Néanmoins, il convient d'observer que l'étude de Fritz présente son ressenti par rapport aux exemples évoqués sans pour autant approfondir véritablement ses critères d'évaluation. Cette indétermination s'explique sûrement aussi par la qualité d'artiste poétique dont Fritz se réclame. Quelques citations de son essai suffisent pour illustrer cette attitude : « Der Begriff Prosagedicht ist bei uns kaum heimisch geworden. Man muß allerdings sagen, daß er – vor allem in der aktuellen Situation – zu Mißverständnissen Anlaß geben kann, einerseits zu vieldeutig bleibt, andererseits zu abschließend etwas zu definieren scheint, was sich nur schwer zusammenfassend definieren läßt. » (Walter Helmut Fritz, *Möglichkeiten des Prosagedichts*, *op. cit.*, p. 19) ; « Aber es werden Einzelheiten verknüpft, die üblicherweise nicht verknüpfbar erscheinen. Dadurch gerät der Text in das fremdartige Leuchten, das man auch wahrnimmt, bevor man sich auf Details einläßt. » (*Ibid.*, p. 22) ; « Übrigens wieder ein Nachtstück. Was mir erst bewußt wurde, als die Beispiele beisammen waren. » (*Ibid.*, p. 22).

⁸⁶⁶ Friedhelm Kemp, *Die Wege der Freiheit*. *Op. cit.*, p. 54. Pour l'époque de la fin du siècle, il cite les *Aufzeichnungen de Malte Laurids Brigge/Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke, Hofmannsthal et George comme impulsions du poème en prose. Cf. *ibid.*, p. 54.

wäre zu verweisen auf das surrealistische Prosagedicht, etwa André Bretons Sammlung *Poisson soluble* (1924), und schließlich wäre die Bedeutung solcher Autoren wie Francis Ponge, Henri Michaux und René Char herauszuarbeiten, bei denen das *poème en prose* gleichsam die Leitform ist, von der alles Sprechen seine Impulse empfängt.⁸⁶⁷

Considérant, au regard de ces auteurs, le poème en prose comme un leitmotiv de leur parler poétique, Kemp accentue considérablement la portée de cette forme pour la littérature moderne. En cela il rejoint le constat de Werner Riemerschmid qui insiste dès 1955 sur la large diffusion du poème en prose à travers le temps et les aires linguistiques:

Im deutschen Sprachraum näherten sich bereits die „Hymnen an die Nacht“ von Novalis (der Druck im Athenäum), einzelne Streckverse und Traumstellen von Jean Paul dem Charakter des Prosagedichts. [...] Mit Bewußtheit schrieb Stefan George Prosagedichte, auch Georg Trakl und der Maler Egon Schiele. In England Oscar Wilde, in Rußland Turgeniew. Dies sind nur einige Vertreter dieser Gattung. Heute ist die Zahl der Lyriker, die das Prosagedicht bevorzugen, in ständigem Wachsen.⁸⁶⁸

Si nous insistons ainsi sur l'avènement international et sur le long processus de l'établissement du poème en prose, c'est bien parce qu'il prouve le lien qui existe entre le besoin d'inventer une forme nouvelle à un moment historique précis⁸⁶⁹ et son statut

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 52 s.. Cette exigence est d'ailleurs déjà remplie en partie par l'ouvrage de Suzanne Bernard et précisée par les études d'Yves Vadé et de Christian Leroy.

⁸⁶⁸ Werner Riemerschmid, *Formprobleme der modernen Lyrik*, Vortrag, gehalten auf dem Schriftstellerkongreß 1955 in Innsbruck. Dans: *Wort in der Zeit*, 1, 1955, H. 4, p. 235 s.. En insistant sur le rythme comme élément capital du poème en prose, Riemerschmid mentionne également des auteurs hispanophones en tant que représentants de ce genre: « [...] Jorge de Lima, Nicolas Guillen verwenden den Reim nur selten und geben einer freieren Behandlung des Verses und der Strophe den Vorzug und erzielen starke Bindungen durch streng taktierbare Rhythmen. » *Ibid.*, p. 234. De même, il évoque la tendance du lyrisme contemporain à se prêter davantage à la lecture. Pour lui, il s'agit, en effet, d'une conséquence évidente des implications profondes de cette forme: « [...] moderne Lyrik: nicht so gut vorzutragen, eher zu lesen: Heraklit flüstert lächelnd sein „Alles fließt“. Die optische Formgebung eines modernen lyrischen Textes ist mitunter etwas Wesentliches. » *Ibid.*, p. 234.

⁸⁶⁹ Citons à nouveau Suzanne Bernard: « A cette époque, il semble que la prose soit le seul langage possible pour la confidence et l'élégie: le grand vers classique est décidément devenu une forme pompeuse et sclérosée, bonne pour les poètes (Lebrun, Soumet, Baour-Lormian) et les fastes de l'épopée, mais que la première poussée romantique fera éclater. » Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 41. C'est sur cette idée qu'elle construit son concept du caractère révolté du poème en prose. Que ce décalage perçu entre la perception du monde et le langage soit toujours d'actualité se voit également dans ce constat d'Otto Lorenz qui cite un poème de Günter Eich qui pourrait définir aussi bien le poème moderne que le poème en prose: « Ausgehend von seinem Unvermögen, die „Wirklichkeit so, wie sie sich uns präsentiert, als Wirklichkeit hinzunehmen“, wollte er die Identität von „Wort“ und „Ding“ naturmagisch zur Sprache bringen. [...] „Gedichte ohne die Dimension der Zeit/Gedichte, die meditiert, nicht interpretiert werden müssen/Gedichte, die schön sind, ohne Schönheit zu enthalten/Gedichte, in denen man sich zugleich ausdrückt und verbirgt/Unweise Gedichte/Direkte Gedichte.“ » Otto Lorenz, *Notate-Skizzen-Fragmente*. Zu neuen Formintentionen in der deutschsprachigen Nachkriegslyrik, dans: *Etudes Germaniques*, 49,

formel qui se définit essentiellement par son polymorphisme. Qu'il nous suffise ici de rappeler que Walter Helmut Fritz décrit cette quête comme la recherche d'une forme hybride et comme un tâtonnement :

Das Entscheidende ist, daß in den kürzeren Formen, die man als Prosagedichte bezeichnen könnte, sich die tastende Suche der Schriftsteller nach Zwischenformen durchsetzt.⁸⁷⁰

Force est de constater que le poème en prose tend toujours au glissement vers une autre forme de prose courte, car il partage bon nombre de caractéristiques avec ces dernières. Nous pouvons observer cette incertitude notamment par rapport à la notation.⁸⁷¹ Cependant, malgré une ouverture formelle dont il va falloir tenir compte, nos interrogations menées en confrontant plusieurs études, ont porté leurs fruits en établissant plusieurs critères qui circonscrivent d'une manière nuancée le poème en prose. La suite de notre analyse va s'employer à prouver que le poème en prose de Walter Helmut Fritz est un genre à part entière qui se distingue des autres formes de prose courte ainsi que du récit romanesque.

avril-juin 1994, p. 133 ; la citation est tirée de Günter Eich, *Der Schriftsteller vor der Realität*, Heinz F. Schaffroth, Ges. Werke, vol. 4, Frankfurt/Main 1973, p. 441 et 416 s..

⁸⁷⁰ Walter Helmut Fritz, *Möglichkeiten des Prosagedichts*, *op. cit.*, p. 19. Remarquons que ce phénomène n'est, au fond, que le revers de l'évolution du poème : « Es [das Gedicht] hat Prosa-Elemente in sich aufgenommen; sein Ton hat an Höhe verloren. » Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht?*, *op. cit.*, p. 42. S'il est de mise d'approfondir ce point, poursuivons avec ces propos de Fritz se basant sur l'idée de Musil que le poème renvoie à un « état autre » : « An den großen Höfen um die Worte; an seinen Zwischenräumen, in denen etwas gegenwärtig bleibt, was nicht ausgesprochen ist, eine Substanz, die Energie abstrahlt und wesentlich zur Lebensfähigkeit des Gedichts beiträgt; an der Tatsache, daß es nicht beschreibt, schildert, ausführt, sondern andeutet, ausspart, wegläßt; [...] an seiner Viel- und Mehrdeutigkeit, daran, daß es mehr meint als sagt, [...] ; daran, daß es Abkürzung ist, Essenz [...] ; ferner an seiner vergleichsweise zerbrechlichen Struktur, seiner Verletzlichkeit [...]. *Ibid.*, p. 42 s.. En inversant les points de vue, cette définition permet également de délimiter le poème en prose par rapport aux autres formes de prose courte. Du moins ne fait-il guère de doute que le phénomène d'une poésie en prose est d'une ampleur saisissante et affecte profondément la mise en cause des genres en tant que signe d'une société en effervescence.

⁸⁷¹ Suzanne Bernard note à propos de Francis Ponge : « Dans certains cas, cette construction par paragraphes isolés, par facettes, ce manque de liens tirent le poème vers la prose, nous font douter si nous lisons bien un poème, plutôt que des « notations » en prose. » Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 750. Cf. aussi *ibid.*, p. 708 : « Mais on ne saurait nier qu'il y a actuellement non seulement osmose, mais souvent fusion entre certains genres de la prose et la poésie en prose : [...] » ou encore cette citation d'Otto Lorenz (Otto Lorenz, *op. cit.*, p. 141) : « Das fragmentarische Prinzip, das zwischen Alltagsnotat und Lebensentwurf eingespannt blieb, ließ sich nicht absolut setzen, bildete nur eine flüchtige Möglichkeit der Gestaltung, die entpoetisierend und zugleich poetisierend auf Komplementierung durch den Leser abzielt. [...] Das Notat bewahrte, obgleich die äußere Form eine Nähe zur Lyrik oder zur Prosa anzeigte, eine poetische Aura, die es negierte und zugleich erneuerte: durch impliziten Rückgriff auf die literarische Überlieferung, durch Evokation von Erfahrungshorizonten, die bewußt sprachlicher Faßlichkeit entzogen wurden und durch Widerstand gegenüber der Herrschaft einer begrifflichen Weltzueignung. »

II.5.2 Echos entre poésie et prose dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz

Dans le cadre de notre étude, l'analyse de la prose ne peut pas aborder tous les détails de celle-ci. Nous visons principalement à mettre en relation les poèmes en vers et les poèmes en prose, mais étendons notre analyse aux autres textes en prose car il s'agit surtout de préciser les divergences et les convergences entre ces différentes formes. De plus, la forme s'associe à un regard spécifique sur un contenu qu'elle véhicule elle-même d'une manière caractéristique. En ce sens, le choix de la forme reflète la prise de position poétologique de notre poète. Néanmoins, il ne fait aucun doute que l'étude plus ample de la prose de Walter Helmut Fritz devrait faire l'objet d'une analyse ultérieure.

Par ailleurs, ce qui nous intéresse en particulier, c'est de déterminer dans quelle mesure le poète transpose les critères de définition élaborés dans la première partie au sein de sa propre création. Ainsi pourrions-nous caractériser et évaluer les écarts et les précisions apportés par l'œuvre elle-même pour apprécier enfin la poétique de la prose et plus spécifiquement du poème en prose dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz.

II.5.2.1 Le poète prosateur

II.5.2.1.1 L'avènement d'une forme autre

Dans un premier temps, il convient de remarquer que les critères définitoires du poème en prose relèvent soit des aspects purement formels soit s'attachent à un contenu spécifique ou encore combinent les deux points pour accentuer le statut particulier d'une nouvelle forme. Il n'est pas exclu de penser que les textes se regroupent selon ces trois aspects. De même, les critiques illustrent leurs commentaires par des exemples choisis ce qui nous mène à élaborer plus précisément le lien entre la théorie et la réalisation concrète. Néanmoins, il nous semble évident que la réalité poétique ne peut être si nette et sans chevauchement comme le voudrait la définition théorique, et ce d'autant plus que le poème en prose se constitue par et à travers le franchissement des limites imposées par l'un ou l'autre genre.

C'est cet état intermédiaire qui se révèle le point d'ancrage le plus pertinent pour l'analyse. Certains commentateurs évincent cependant ce questionnement en supposant que la littérature contemporaine accuse une tendance naturelle au mélange des genres,

ce qui revient à dire que la différence entre la prose et la poésie est devenue inintéressante, dépassée et, par conséquent, obsolète.

Si nous ajoutons à ces réflexions quelques remarques d'auteurs français, nous devons conclure à un phénomène général :

Celui qui écrit est assis, entre la prose et la poésie, au bord d'un Euripe : il attend, au beau milieu d'une alternance inextricable de courants, qu'une déesse à laquelle il ne croit que par métaphore, permette au vent de souffler [...].⁸⁷²

Ou encore :

Plus qu'auparavant [...], l'époque est à l'indécision générique, à l'hybridation et au métissage des genres (là où leur confrontation devient féconde), et à ce qu'il me faut bien nommer, faute de mieux, la reviviscence du poème en prose, mais un poème en prose d'une espèce nouvelle, désaffublé de toute dimension poétique (atténuant ce faisant la clivage prose/poésie).⁸⁷³

Sans doute faut-il voir dans cette réticence la crainte de ne pas maîtriser l'analyse d'un sujet complexe. Or, pour comprendre le rôle, le fonctionnement et l'impact du poème en prose au sein de la littérature d'aujourd'hui, il ne peut pas s'agir de contourner le travail analytique ; il faut, au contraire, accepter de creuser et de confronter les particularités de la poésie en vers et de la poésie en prose.⁸⁷⁴

Au regard des poèmes en prose de Walter Helmut Fritz, trois principes formels participent essentiellement à l'élaboration progressive mais précise de cette forme. Dès

⁸⁷² Dominique Buisset, *Faut-il fuir le détroit d'Euripe ?* Dans : Henri Deluy (éd.), *Prose/Poésie, circulations ?* Collection Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne. Fourbis, Paris 1998, p. 30.

⁸⁷³ Didier Garcia. *Prose – poésie*. Dans : *Ibid.*, p. 57. Cf. aussi Jean-Michel Espitallier, *Circulez !* Dans : *Ibid.*, p. 46 : « Car ce qui m'intéresse au fond, ce n'est ni la prose ni la poésie. C'est la circulation. C'est le mouvement incertain dans lequel se balance, se perd, se récupère l'écriture, ce tremblé où se dilue la forme, [...] » Cependant, il nous paraît peu scientifique de se contenter du constat d'un mélange des genres sans en approfondir ni les dimensions ni les causes. A ce titre, nous devons nous interroger sur le commentaire de Wilhelm König au sujet de *Cornelias Traum* : « Das Poetische steckt hier zwischen den Zeilen, es hat keine festen sinnlichen Indizien. Es ist eher ein Fluidum, eine Aura, ein Phänomen feinerer Sinnlichkeit. » Wilhelm König, *Walter Helmut Fritz, Cornelias Traum*. Dans : *Neue deutsche Hefte* 32, H. 2 (1985), p. 370. Cela vaut également pour Thomas Poiss qui dit ironiquement du poème en prose qu'il est : « Irgendetwas zwischen Denkbild und Prosarhythmus, bloß perfekt muß es sein. » Thomas Poiss, *Damit außer Atem nichts bleibt*, Gradwanderung: Prosagedichte von Walter Helmut Fritz. Dans : *FAZ*, 11/04/1998, p. 30.

⁸⁷⁴ Nous pouvons concéder que les auteurs eux-mêmes s'inquiètent peu d'une telle démarche. Il est vrai que ce n'est pas l'objectif de leur démarche. A titre d'exemple, rappelons l'entrée en matière de Walter Helmut Fritz dans son essai *Die Möglichkeiten des Prosagedichts* qui renvoie clairement à ses expériences de poète. De même, les affirmations de certains auteurs dans l'anthologie d'Ulrich Fülleborn dont nous citons que Peter Handke : « [...] wenn Sie die von Ihnen genannten Gedichte als Prosagedichte ansehen wollen, steht dem nichts im Weg, ich würde sie einfach als Gedichte ansehen. » Ulrich Fülleborn, *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhundert*, op. cit., p. 329.

la parution du premier recueil en prose, *Umwege* (1964), Karl August Horst les formule à l'aide d'une image : l'arrimage d'une barque sur la rive.

Der Übergang vom Gedicht zur Prosa hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Anlanden eines Kahns. Im Element des Gedichts kann man sich frei bewegen. Auf dem festen Boden der Prosa muß man Schritte machen und eine Richtung einhalten.⁸⁷⁵

Ainsi, la prose doit obéir à des règles de structuration plus fortes, elle impose une suite logique ce qui nous renvoie à la possibilité prépondérante du poème en prose d'exposer une réflexion. Cette idée fait écho à celle d'une forme mixte, capable de lier plusieurs éléments protéiformes :

Ebenfalls schon vor längerem hat Fritz im Essay für sich definiert, was das Prosagedicht leisten kann. Er sah die Chance dieser Zwischenform darin, Beschreibung, Reflexion und Meditation wendig miteinander zu verknüpfen, in der Absicht, mittels eines so vielseitigen Instruments das Unerkannte, das uns umgibt, zu durchdringen.⁸⁷⁶

Force est de constater que Kurt Oesterle reformule les aspects fondamentaux que Walter Helmut Fritz cite pour définir le poème en prose. Sa reformulation nous paraît particulièrement intéressante à deux titres : d'une part, elle précise le caractère protéiforme par l'élément de description et de réflexion⁸⁷⁷, ce qui fait du poème en

⁸⁷⁵ Karl August Horst, *Zwischen Augenblicken*, Prosa von Walter Helmut Fritz. Dans : *FAZ*, 04/07/1964. A l'époque, le critique ajoute d'ailleurs : « In einigen Prosastücken macht sich noch ein lyrisches Schwanken bemerkbar. » Ceci montre bien que l'on se trouve dans un processus d'évolution et d'affinement d'une nouvelle forme. Notons également que Walter Helmut Fritz réfléchit lui-même sur la notion du « pas » dans *Der Schritt* (GG I, 109).

⁸⁷⁶ Kurt Oesterle, *Zarte Wegweiser*. Dans : *Süddeutsche Zeitung*, 10/12/1997, p. L3.

⁸⁷⁷ Le terme de « Meditation » n'apporte pas quelque chose de fondamentalement nouveau ; il nuance plutôt le mot « Reflexion » en apportant une dimension plus contemplative, peut-être même phénoménologique. Nous pouvons comparer, en effet, cette idée à quelques affirmations de Walter Helmut Fritz qui explicitent cette nuance : « Gibt es einen Autor, der Ihnen im Augenblick besonders wichtig ist ? – Francis Ponge. Ein wunderbarer Schriftsteller. Faszinierend seine 'phänomenologische' Methode, die Alchimie seiner Sprache, die Art, wie er Dinge [...] ohne gedankliche und gefühlsmäßige 'Zutaten', ohne 'Meinungen' beschreibt, [...] der Mediation sprachliche Äquivalente, Wort-Dinge schafft ; [...]. » Bernard Nellessen, *Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle*. Ein Gespräch mit Walter Helmut Fritz. Dans : Bernard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Joachim Hempel Verlag, Lebach 1989, p. 129. Cf. aussi Walter Helmut Fritz, *Kreatürliche Sätze*, Peter Handkes frühe Prosa. Dans : *Text und Kritik* 24/24a, 4. Aufl. (1978), p. 86 : « Was Handkes Sätzen unter anderem ihre Bedeutung gibt, ist die Tatsache, daß sie >kreatürlich< sind, [...] also gewonnen aus unmittelbarer Anschauung als eigener Möglichkeit von Erkenntnis, nicht vorgeprägt, nicht den Erwartungen, den Übereinkünften entsprechend, sondern dem Unvorhergesehenen folgend. » Ces propos concordent également avec la définition du poème en prose de Fritz : « Gedanklichkeit als Erscheinungsform des Sinnhaften, als Vorgang innerhalb der Imagination kann im Prosagedicht unter Umständen ungefährdeter zu ihrem Recht kommen. » Walter Helmut Fritz, *Möglichkeiten des Prosagedichts*, *op. cit.*, p. 3. De même,

prose un instrument multifonctionnel ; d'autre part, elle souligne que cette plasticité qui permet de se nourrir de plusieurs éléments, est la condition pour percer une dimension jusqu'alors inaccessible. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la remarque d'Oesterle considérant l'option de Fritz comme un programme à l'opposé des intentions de Baudelaire qui a recourt à la poésie en prose pour surmonter l'angoisse du monde moderne en s'en écartant : la fenêtre de Baudelaire reste fermée tandis que celle de Walter Helmut Fritz s'ouvre.⁸⁷⁸ Nous comprenons mieux alors pourquoi Kurt Oesterle préfère rapprocher la poésie en prose de notre poète de *Tropisme* de Nathalie Sarraute, du *Parti pris des choses* de Francis Ponge, des *Maulwürfe* de Günter Eich ou encore des *Glossen* et des *Blitzromane* de Hans Erich Nossack, des œuvres que Fritz cite d'ailleurs dans son essai *Möglichkeiten des Prosagedichts*.⁸⁷⁹

Or, en montrant ainsi les multiples sources dont s'est nourri le poème en prose, Fritz s'insère dans une filiation. Par ailleurs, cette démarche sert également à se distinguer des autres et à préciser son propre rôle dans l'évolution du genre. Lisons, à ce propos, la comparaison entre les deux textes de Baudelaire et de Maurice de Guérin :

Vergleicht man mit dem Text von BAUDELAIRE, so liegt auf der Hand, daß wir es zwar in beiden Fällen mit meditativen Prosagedichten zu tun haben, daß dasjenige BAUDELAIRES aber das härtere ist im Verhältnis zu den melancholisch-träumerischen Sätzen von MAURICE DE GUÉRIN. Er fand bis heute kaum Nachfolge.⁸⁸⁰

Reinhold Grimm y reconnaît l'un des éléments déterminants de la forme interne du poème en prose. Cf. Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 114.

⁸⁷⁸ Nous reprenons l'image de Kurt Oesterle, *op. cit.*, p. L3.

⁸⁷⁹ Walter Helmut Fritz compare ces auteurs, entre autres, à Novalis qui, pour lui, constitue une autre source de l'évolution du poème en prose. La prise en compte des filiations multiples de la poésie en prose permet également d'expliquer une apparente contradiction dans l'ouvrage de Cornelia Ortlieb. L'auteur affirme d'une part que Baudelaire est le créateur original du genre (cf. Cornelia Ortlieb, *op. cit.* p. 17), mais semble revenir sur cette thèse dans sa conclusion : « Innerhalb dieses Konstrukts wird gerade die Nicht-Originalität der Prosagedichte Baudelaire's, ihr Sprechen von und in Gemeinplätzen, ihr Rückgriff auf bekannte narrative und deskriptive Muster zum Signum einer genuin modernen Poetik des „poncif“ erklärt. » *Ibid.*, p. 283. Après avoir admis la traduction des œuvres de Thomas De Quincey et d'Edgar Allan Poe comme l'une des sources de l'élaboration du genre chez Baudelaire, l'auteur n'accepte néanmoins pas l'origine déjà multiple du poème en prose, qui se révèle être, par la suite, l'un des éléments constitutifs du genre. En revanche, il est clair que le rôle de Baudelaire a été déterminant dans l'appréciation théorique du poème en prose qui avait pris un certain retard par rapport à son existence formelle dans le paysage littéraire.

En revanche, Cornelia Ortlieb reconnaît, à juste titre, la proximité particulière du poème en prose allemand et du poème en prose français : « Denn nicht nur in seinem historisch verspäteten Auftreten, sondern bis in die Details des „Stils“ im angesprochenen Sinn erweist sich ein großer Teil der deutschen Prosagedichte als „französisch“: die Eigenart der deutschen Prosadichtung liegt nicht zuletzt in der variierenden Transformation der stilistischen Merkmale über die Sprachgrenze hinweg. » *Ibid.*, p. 229.

⁸⁸⁰ Walter Helmut Fritz, *Möglichkeiten des Prosagedichts*, *op. cit.*, p. 28.

C'est, en fait, la dernière remarque qui doit retenir toute notre attention. Fritz relève la rêverie mélancolique qui caractérise le texte de Maurice De Guérin. Il nous reste l'impression d'une poésie en suspens, laissant ainsi place aux doutes et au questionnement. Walter Helmut Fritz, sensible à cette démarche, s'inscrit justement dans la filiation du poète français. Ainsi ce dernier a-t-il trouvé un successeur.

Ce constat nous mène directement au troisième principe formel qui s'impose à la lecture des poèmes en prose de notre poète. Outre la description structurante et l'imprégnation plus forte par la réflexion, le genre traduit le scepticisme langagier de l'auteur. Des énoncés elliptiques, une écriture et un langage en confrontation permanente au silence en sont la conséquence.

Oder ist es so, daß die Stille selbst in diesen tonlosen *Texten um nichts* (wie in BECKETTS andern Büchern) zu Wort kommt? Scheint est uns vor allem deshalb möglich, sie als Prosagedichte zu lesen?⁸⁸¹

Nous ne saurions discuter de la pertinence de ces critères sans les comparer aux réalisations poétiques de Walter Helmut Fritz. Observons un poème qui se place au seuil de l'écriture du poème en prose :

Auf dem jüdischen Friedhof in Worms

Ein Nachmittag mit Namen verbracht –
Rabbi Baruch, Maharam Meir von Rothenburg,
Maharil Jacob Molin.
Ein Nachmittag verbracht mit einigen Bewegungen
des Lichts auf sehr alten Steinen.

(GG I, 31)⁸⁸²

⁸⁸¹ Walter Helmut Fritz, *ibid.*, p. 27. Cf. aussi notre développement ci-dessous sur l'emploi de l'ellipse en tant que stratégie rythmique de la poésie en prose.

⁸⁸² D'autres poèmes montrent les mêmes signes d'une transition. Cf. *Regentag am Strand* (GG I, 28) et même un poème du premier recueil publié par Fritz en 1956 (*Achtsam sein*) : « Späte Zeilen//Das ist noch unser: die schokoladenbraune Fläche der/Beete, der dünne Rauch der letzten Gartenfeuer,/der goldene Mais unterm Dach der Hütte,/in der Vorstadt die langen, leeren Pappelalleen,/der Flug der Krähen weit in den Mittag;/die leise Frage, die keine Antwort mehr sucht,/das stille Einverständnis mit allem, was ist,/das Milde, Beruhigte, der allmähliche Abschied im Blut;/der schwere Himmel, das Stoppelfeld, über dem die/ blassen Tage verwehen, die Sonne lautloser kreist,/zuweilen die zerbrechlichen Schatten über dem Weg./am Abend der Herd, einfache, fast vergessene Worte/und der tiefer gefühlte Gruß zur Nacht. » Quelques poèmes plus tardifs utilisent cette même hybridation mais en proposent une variante plus aboutie. Il s'avère, en effet, que l'hybridité de la forme se charge d'un sens au sein du texte. Elle n'est plus le signe d'une recherche en cours mais renvoie, au contraire, à la maîtrise de la forme. Aussi *Der Mann aus China* (GG II, 36), *Geblieden war ein Fenster* (GG II, 37), *Gespräch mit Aragon* (GG II, 38) et *Nach diesen Massakern II* (GG II, 241) jouent-ils également sur ce statut de l'entre-deux :. Comme le remarque à juste titre Reinhold Grimm, ces exemples sont plutôt rares (cf. Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 114). Cependant, l'auteur se contente du simple constat et ne tente pas d'interpréter cette hybridation

Deux questions s'imposent alors : en quoi ce texte se distingue-t-il d'un véritable poème en prose et quels sont les moyens mis en œuvre pour que le poème en prose devienne une forme autonome et ne reste pas un sous-genre du poème en vers ? Rappelons – et cela semble être une évidence – que Walter Helmut Fritz n'aboutit pas à cette nouvelle forme en un jour. Son élaboration s'inscrit clairement dans une évolution, dans une recherche poétique.

Il est temps d'observer, en effet, qu'après la parution de ses trois premiers recueils qui contiennent exclusivement des poèmes en vers, Fritz se tourne vers l'écriture en prose avec *Umwege* (1964), suivi des *Zwischenbemerkungen* (1964) et d'un premier roman *Abweichung* (1965). Ce n'est qu'en 1966 que paraît un nouveau recueil de poèmes en vers, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*, avant qu'en 1969, *Bemerkungen zu einer Gegend*, sous-titré d'abord « prose », mais par la suite compté explicitement parmi les poèmes en

formelle. Et pourtant, la nouvelle relation entre le contenu et la forme est bien perceptible dans un poème comme *Fragen* ; c'est pourquoi nous reproduisons la mise en page avec autant de fidélité que possible :

Ein neuer Tag, ein neues Ufer?
Jeder Tag der Mittelpunkt der Zeit?
Muß man das Gelernte auch wieder verlernen, um sich
selbst nicht zu verlieren?
Nehmen wir den Geist am deutlichsten im Irrtum wahr?
Kommen beide aus ein und demselben Punkt?
Was stellt uns regelmäßig ein Bein?
Betrügen wir uns nicht immer nur selbst?
Bestehen wir nicht nur aus Bruchstücken?
Warum verfehlen wir etwas um Haaresbreite, was eben
ganz nah schien?
Warum haften die Dimensionen, in die wir kommen, so
sehr an uns?
Sind Faust und Mephisto wirklich unterscheidbar?
Ist Grausamkeit nicht immer nur leicht verdeckt?
Baut nicht jeder seinen Turm zu Babel?

(GG I, 268)

Dans ce poème, le choix de la forme – l'accumulation des questions – soutient clairement le contenu : le moi lyrique s'interroge et, ce faisant, les questions ne cessent de fuser. Chaque question énonce une idée, les liens entre elles ne sont pas toujours évidents ; mais l'objectif premier est d'isoler les éléments et de forcer le lecteur à chercher une relation entre eux et de stimuler, en fin de compte son imaginaire. De même, dans *Der Mann aus China*, la mise en forme ainsi que l'alignement à gauche participent essentiellement à l'évocation du personnage : son caractère serein et sérieux est transposé à la langue. En ce sens, la forme reçoit une qualité imitative. Il est temps de remarquer que l'élaboration de cette technique s'inscrit dans un processus évolutif. De fait, dans un seul poème de *Bemerkungen zu einer Gegend*, l'alignement à gauche pourrait tenir une fonction sémantique : « Wir werden einen Augenblick auf der Erde gewesen sein/das Leben gesehen haben als rasche Ver-/mutung, indessen das Magnetfeld auf einen neuen/Umkehrungspunkt zustrebt. » (*Endlos*, GG I, 107, l. 11-14. C'est nous qui soulignons.). Le préverbe « ver- », séparé par enjambement de la suite du mot, peut être considéré comme le signe formel du constat de la caducité. Mais il n'est pas à exclure, à ce stade, qu'il s'agisse d'un simple hasard.

prose, ne conclut une première étape.⁸⁸³ Certains ont vu dans cette évolution le signe d'une crise de la forme⁸⁸⁴, d'autres la saluent pour son ouverture et sa valeur novatrice, sans pour autant pouvoir nommer avec certitude de quoi il s'agissait. Cela prouve une nouvelle fois le trouble que ressentent aussi les critiques face à un phénomène formel non encore défini. Écoutons Heinz Piontek :

Was er aufzeichnet, sind Beobachtungen von Erfahrungen. Er hat dafür eigens eine Form entwickelt, die etwa als ein Mittelding zwischen Aphorismus und Notiz anzusprechen wäre: etwas Neues, Originäres, das aber nicht durch Mutation, sondern durch Konsequenz entstanden ist.⁸⁸⁵

Quelques formulations de ce compte rendu doivent retenir d'ores et déjà notre attention. Piontek fait allusion à l'aphorisme et à la notation ce qui renvoie à la notion de brièveté développée largement à propos du poème en prose. Mais les *Zwischenbemerkungen* dont il s'agit ici n'en sont pas encore ; comme l'indique leur

⁸⁸³ A ce propos, Reinhold Grimm cite une lettre de Fritz à Ulrich Fülleborn, relatant l'incertitude dans l'appellation de ces textes : « Zu erwähnen [...] ist aber außerdem, wie sich zeigt, der frühe Band *Bemerkungen zu einer Gegend : Prosa* von 1969, dessen Inhalt [...] in Fritz' ersten Lyriksammelband, seine *Gesammelten Gedichte* von 1979, aufgenommen wurde, dort indes, so eindeutig wie ausdrücklich, zu den « Prosagedichten » gerechnet wird. Bei näherer Betrachtung freilich enthüllt sich dieser Wechsel in der Gattungsbezeichnung als im Grunde gar nicht so plötzlich und überraschend ; denn schon in einem Brief vom 26. Juli 1971 erklärte der Dichter mit Bezug auf seine *Bemerkungen zu einer Gegend* : 'Habe damals, als das Skript in Druck ging, auch überlegt, ob ich die Texte nicht Prosagedichte nennen sollte. Was mich, als ich das Buch schrieb, beschäftigte : Gedanklichkeit als Erscheinungsform des Sinnhaften, als Vorgang innerhalb der Imagination.'

Es dürfte auf der Hand liegen, daß dieses Briefzeugnis in doppelter Hinsicht aufschlußreich ist : nämlich zum eine als Beleg für einen gattungspoetischen Bewußtwerdungsprozeß, der sich bei Fritz allmählich vollzogen haben muß, und zum anderen als – wie karg auch immer bemessener – zusätzlicher Beitrag zur Fritz'schen Gattungstheorie. » Reinhold Grimm, *Theorie und Praxis des Prosagedichts bei Walter Helmut Fritz*. Dans : *Studi germanici*, Année XXXVIII, 1, 2000, p. 104 s..

Rappelons que l'hybridité reste l'un des éléments constitutifs de la forme puisqu'encore en 1985, Fritz sous-titre son recueil *Cornelias Traum 'Aufzeichnungen'* et de même récemment *Unterwegs, Aufzeichnungen* (2003). Néanmoins, la poésie en prose et ces notations sont très proches comme l'illustre ce propos de Michael Buselmeier : « Aus welchem Grund er manche seiner Miniaturen » Prosagedichte « nennt, andere, sehr ähnlich strukturierte indes » Aufzeichnungen «, ist mir unklar geblieben. » Michael Buselmeier, *Poesie ohne Aufwand*. Dans : *Textgalerie*, 27/08/1999. Nous aurons à revenir sur les implications différentes de ces deux formes.

⁸⁸⁴ Cf. par exemple, Hans-Jürgen Heise, *Wegsuche in den Krisen*, Sentenzen von Walter Helmut Fritz. Dans : *Stuttgarter Nachrichten*, 02/04/1965.

⁸⁸⁵ Heinz Piontek, *Auf die Lücken zwischen den Wörtern kommt es an. Zwischenbemerkungen*. Dans : *Neue Züricher Zeitung*, 24/03/1965. Ce n'est pas un hasard si Piontek parle d'un mélange. Les critiques possèdent, en effet, peu de critères pour évaluer ce genre encore à l'état de l'informe et de diffus. Nombreux sont alors ceux qui ont recours à la comparaison : « [...] wird man kaum Anhaltspunkte und Maßstäbe vorfinden, die anzulegen wären. Denn auch an Vergleichbarem gibt es nicht allzu viel: Fritz bezieht seinen Prosastil aus keiner anderen Quelle. [...] zwar ist seine Prosa äußerst klar und durchsichtig, fein ausgeführt, aber sie ist nicht so distanziert wie die eines Ernst Jünger; eher noch ist sie so sinnlich meditativ wie die seines Bruders Friedrich Georg Jünger – und auch dessen Romane und Erzählungen haben ihren Ursprung im Gedicht, in seiner stimulierenden und intimen Atmosphäre. » Heinz Ludwig Arnold, *Ein Lyriker stellt sich als Erzähler vor*. Dans : *Die Tat*, 10/04/1964.

nom, ils constituent une étape intermédiaire. Nous nous contentons d'en citer un exemple qui permet à la fois de repérer des éléments formels qui s'avèreront constitutifs pour le poème en prose et d'approcher, avec une forte implication poétologique, l'une de ses thématiques phares.

Einer meinte immer, er käme nicht rechtzeitig zu der Stelle,
an der er sich treffen wollte, an der er mit sich ins reine
zu kommen vorhatte ; an der er sich klar darüber werden
könnte, was es denn nun mit ihm auf sich habe ; wie das sei
mit seinen Absichten ; von wo er auszugehen in der Lage sei ; was
er tun müsse ; was er zu erwarten habe. Er glaubte sich immer zu
versäumen.

(Zwb, 12)

Immédiatement, la compacité du texte retient notre attention. En comparaison avec *Auf dem jüdischen Friedhof in Worms*, on assiste à une transformation : les vers déjà longs, rappelant la prose dans leur rythme plus ample, mais éruptif car elliptique, se sont mués en un paragraphe qui forme un bloc. Tous les textes des *Zwischenbemerkungen* sont assez courts, certains ne font qu'une seule ligne. De ce fait, nous ne pouvons pas encore parler de quelque chose qui « se carre massivement sur la page » comme le dit Jean Claude Mathieu du poème en prose⁸⁸⁶ ; nous sommes donc bien en présence d'une forme de l'« entre deux ». Par ailleurs, les *Zwischenbemerkungen* et même les *Bemerkungen zu einer Gegend* utilisent l'alignement à gauche et non encore l'alignement justifié qui accentue l'impression d'une masse et, sur le plan optique, renvoie tout naturellement à la prose.⁸⁸⁷

Néanmoins, l'incertitude formelle est encore perceptible à ce stade de l'évolution, ce qui explique par ailleurs les critiques du recueil. D'une part, l'hybridité tend, d'ores et déjà, à la future forme aboutie du poème en prose ; d'autre part, elle déroute car elle est inhabituelle et les commentaires souhaitent la cerner davantage.⁸⁸⁸

⁸⁸⁶ Cf. Jean Claude Mathieu, *La Poésie de René Char ou Le Sel de la splendeur*, cité d'après Yves Vadé, *Le poème en prose, op. cit.*, p. 155.

⁸⁸⁷ Les remarques de Reinhold Grimm sur le bloc textuel comme la forme extérieure la plus fréquente de la poésie en prose de Walter Helmut Fritz rejoignent ici les propos de Claude Mathieu (cf. ci-dessus) : « Was dem aufmerksamen Betrachter rasch deutlich wird, ist das nahezu völlige Überwiegen einer knappen, gedrungenen, blockhaften Textform, die kaum mehr als eine halbe oder dreiviertel Seite, höchstens eine ganze in Anspruch nimmt. Ich sage « blockhaft », weil sich nämlich diese konzentrierten Sprachgebilde in der Regel mit einem einzigen Absatz begnügen und zu Recht begnügen dürfen ; [...] » Reinhold Grimm, *Theorie und Praxis des Prosagedichts bei Walter Helmut Fritz. Op. cit.*, p. 112.

⁸⁸⁸ D'où, du reste, le discours sur la 'crise de la forme' qui se retranscrit dans la polémique face aux recherches formelles factices qui sont, en effet, une dérive de l'élaboration véritable de cette nouvelle

II.5.2.1.2 Mise en place d'un nouveau style – les procédés de l'intensification

Par la suite, c'est en particulier à trois niveaux que la nouvelle forme engendre un style distinctif. Dès ces premières apparitions, la poésie en prose joue sur la ponctuation dont elle fait un moyen spécifique, porteur d'un sens qui peut atteindre, dans certains cas, une amplitude symbolique. Nous nous attacherons, plus particulièrement, à la valeur du point-virgule et de la question. De cette accentuation de la ponctuation découle un travail rythmique approfondi. Il tire parti des effets prosodiques et sonores permettant d'aboutir à une prose travaillée et de se distinguer, de ce fait, de la prose narrative.⁸⁸⁹ De plus, il convient d'être particulièrement attentif à cette recherche rythmique puisqu'elle rapproche le poème en prose du poème en vers : le rythme constitue, en effet, l'équivalent du rôle structurant du vers.

Aussi ne faudrait-il pas négliger le traitement de l'image par les poèmes en prose car celle-ci se trouve à l'interstice entre la forme et le contenu qu'elle fait converger en elle. Par conséquent, le langage métaphorique de la poésie en prose annonce d'ores et déjà les échos thématiques et les reprises d'un même contenu dans les deux formes. A ce titre, il convient de s'interroger sur la relation entre poésie en prose et poésie en vers : s'agit-il d'une relation analogique et quel est le degré de convergence entre les deux ?

II.5.2.1.2.1 La valorisation de la ponctuation dans le poème en prose

Nous avons déjà observé la tendance à une forte densité des premiers poèmes en prose et de certains textes au seuil de la nouvelle forme. Il nous faut tenter de déterminer ici en quoi la ponctuation participe sensiblement à constituer ce « bloc textuel » dont parle Reinhold Grimm. Dans un premier temps, nous remarquons l'emploi très fréquent des points-virgules. Deux remarques s'imposent alors : ce signe de ponctuation ne clôt pas la phrase comme le point, ni la projette en avant comme la virgule ; de ce fait, il va constituer l'un des éléments formels distinctifs du poème en prose, surtout dans la première phase de l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Son emploi

forme. Cf. Harald Hartung, *Wiederkehr der Formen. Zum Formproblem in der aktuellen Lyrik*. Dans: Lothar Jordan, Axel Marquardt, Winfried Woesler. *Lyrik – Blick über die Grenzen*. Gedichte und Aufsätze des zweiten Lyrikertreffens in Münster, S. Fischer, Frankfurt/Main 1984, p. 125 : « Im Moment dominiert noch das Unbehagen am Massenausstoß von Parlando-Poesie, am Flattersatz einer in Zeilen zerhackten Prosa, an der sich darin artikulierenden, stimmungshaft-privaten Subjektivität, die sich politische Motive borgt, um ihre Schwäche zu kaschieren. »

dans *Bemerkungen zu einer Gegend* est considérable comme l'illustrent les poèmes *Schichtungseinbruch* (GG I, 101), *Gestaltung anfangs* (GG I, 104), *Vermittlung* (GG I, 105), *Grenze* (GG I, 110), *Gleichung* (GG I, 119) et *Waage der Dämmerung* (GG I, 123). Aussi le point-virgule peut-il être considéré comme un véritable moyen stylistique permettant au texte de rester en mouvement tout en marquant des pauses.

Waage der Dämmerung

Umtriebe. Pantomimen. Beiseite Gesprochenes.
Es ergibt sich, daß wir mit uns unbekannt werden; Widersprüche
uns mehr beschäftigen als vieles
andere; daß wir erfahren, wie teuer uns die Ein-
fachheit der Ergebnisse zu stehen kommt; spüren,
wie aus dem Widerstand die Bewegung entsteht;
verstehen, daß es keinen Sinn hat, etwas zu
erfinden, ohne zu entdecken. Schon Dämmerung?
Anfangen, aufhören, kein Ende finden. Gefesselt
sein, auf einen Ausweg hoffen, noch immer.

(GG I, 123)

Force est de constater que ce poème est fortement structuré et que l'importance de la structure se révèle aussi à travers la ponctuation. La première ligne et les deux dernières réunissent plusieurs énoncés elliptiques, réduits, pour certains, à un seul mot et forment ainsi un cadre. Les deux parties se répondent et il est possible d'aller plus loin en constatant que le début reste incompréhensible sans connaître la fin du texte. A l'intérieur de ce cadre, plusieurs subordonnées complétives introduites par « daß » s'enchaînent. L'accumulation ainsi constituée met en place l'argumentation du poème : partant du constat d'un désarroi devant l'incompréhension et l'hypocrisie, le texte tente de susciter l'espoir qu'un recommencement et une issue positive sont toujours envisageables. Ce sont les étapes de ce cheminement que le poème expose dans sa partie médiane. Nous pouvons en résumer la construction en soulignant quelques mots : méconnaissance (l. 2), paradoxes (l. 3), recherche de simplicité (l. 5), mouvement (l. 6), prise de conscience (l. 8). Ces idées isotopiques s'intègrent dans des périodes énonciatives de plus en plus longues et complexes⁸⁹⁰, ce qui, dans un premier temps,

⁸⁸⁹ Cf. aussi les remarques de Suzanne Bernard sur les divers statuts de la prose, de la prose travaillée et du poème en prose. Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 437, 725, 763.

⁸⁹⁰ Ce constat n'est d'ailleurs pas incompatible avec celui d'un laconisme toujours aussi présent.

accélère le rythme pour le freiner nettement par la question « Schon Dämmerung ? » (l. 8). De cette manière, la langue elle-même se met en mouvement, la distance entre les énoncés diminue, la valeur du point-virgule qui marque l'arrêt dans les premières lignes se modifie pour lier davantage les éléments au lieu de les séparer. La fin du texte, structurée à nouveau par des points, ralentit le rythme et rééquilibre, pour ainsi dire, la balance. En même temps, ce sont les vagues d'une certaine émotion qui se calme – une émotion dont la question surprise de la huitième ligne exprime le comble.⁸⁹¹

Il est temps de remarquer que le point-virgule comme moteur de la rythmicité d'un texte apparaît également dans les études critiques de Walter Helmut Fritz. Nous ne saurions discuter de la pertinence de ce procédé dans la poésie en prose sans prendre en compte son rôle dans les essais. Il s'avère que le poète y recourt à plusieurs reprises pour réaffirmer ce qu'il a illustré par des exemples, pour résumer et pour conclure, en somme pour exprimer l'ensemble des éléments qui lui paraissent essentiels pour circonscrire sa thématique.

Dans les lignes suivantes sur le poème *Unterwegs* de Georg Trakl, cette démarche mène à un style proche de la prise de notes :

Der Reichtum an Perspektiven, Korrespondenzen, Schwingungen des Gedichts „Unterwegs“; das eigentümliche Sich-ineinander-schieben von Bereichen („Glocken durchzittern die Brust“); die Vertauschung von vertrauten Vorstellungen (das Hoffen bleibt an einem Fenster zurück); die Schönheit, aber auch das zuweilen Quälende, Grausame von Erinnerung („immer wieder kehrt dieser vergangene Abend“) und das Bewußtsein von Schuld; [...].⁸⁹²

En l'occurrence, ce moyen permet avant tout de poser des aspects même paradoxaux mais participant souvent à égalité au fondement de sa pensée. Par conséquent, ce procédé est lié à un moment précis de la réflexion, rendant compte à la fois de sa

⁸⁹¹ Quant à la forte structuration de l'ensemble textuel, particulièrement visible dans le cadre qui s'établit à travers la ponctuation, elle montre également à quel point le poème en prose constitue une composition close. Par ailleurs, cette notion rejoint celle de la brièveté de ces textes et exclut ainsi tout extrait d'une œuvre plus longue, même si le passage en question présente des traits communs avec la poésie en prose. De même, si nous considérons ce fait, nous tenons peut-être l'une des clés de la distinction entre le poème en prose et la notation, dans le sens allemand de « Notat ».

⁸⁹² Walter Helmut Fritz, *Unterwegs (II)*. Dans: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 36.

complexité et du degré de sensibilité recherchée par Walter Helmut Fritz : la densité de l'énoncé en est la conséquence.⁸⁹³

Ainsi le poète reprend-il la définition du poème en formulant dans son essai *Gespräch über Gedichte* :

Das Gedicht hält etwas offen. Es ermöglicht Erkenntnis, die auf keine andere Weise zu gewinnen ist. Das Wenigerwerden der Bedürfnisse; die Tatsache, daß man manches, was ganz einfach ist, nicht schafft, anderes, was schwierig ist, im Traum findet; die Frage, ob man seinem Leben glauben kann; Widersprüche, die keiner auflöst; der Tod als Zerrspiegel oder als Kraft, die das Leben erst enthüllt; [...].⁸⁹⁴

Ce n'est pas un hasard si cette remarque sur le poème en général va de pair avec l'idée d'ouverture, d'une part, et avec celle du mouvement, d'autre part. Cette relation s'avère encore plus pertinente au regard de ces propos sur l'intention qui sous-tend ces textes :

Bestimmte Augenblicke also suchte ich festzuhalten, kurz herauszunehmen aus dem dauernden Entschwinden; nicht ausmalend, sondern andeutend; die Pausen einbeziehend; in dem Bewußtsein, daß

⁸⁹³ Les auteurs critiques remarquent également cette parenté. Cf. Walter Hinck qui appelle les essais « Dichterische Seitenstücke zu Essays ». Walter Hinck, *Wohltemperiertes Gemüt*. Walter Helmut Fritz zum sechzigsten Geburtstag. Dans : *FAZ*, 26/08/1989, p. 24 .

⁸⁹⁴ Walter Helmut Fritz, *Gespräch über Gedichte*. Essay. Franz Steiner Verlag. Wiesbaden 1984 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. Abhandlungen der Klasse Literatur), p. 11. De même, nous lisons dans *Noch Prosa – oder schon Gedicht?*: « Was für Kennzeichen sind dem Gedicht geblieben? Woran – ich sehe dabei ab von seinem normalerweise geringen Umfang und seiner graphischen Anordnung – ist es auch heute noch, woran ist sein „anderer Zustand“, von dem Robert Musil gesprochen hat, zu erkennen? An den großen Höfen um die Worte; an seinen Zwischenräumen, in den etwas gegenwärtig bleibt, was nicht ausgesprochen ist, eine Substanz, die Energie abstrahlt und wesentlich zur Lebensfähigkeit des Gedichts beiträgt; an der Tatsache, daß es nicht beschreibt, schildert, ausführt, sondern andeutet, ausspart, wegläßt; an seiner spirituellen Transparenz; an der Verbindung von Genauigkeit und Unbestimmtheit; an seiner Viel- und Mehrdeutigkeit, daran, daß es mehr meint als sagt, daß es Sinn und Gegensinn, Wort und Gegenwort zugleich bewußt zu machen sucht; an seinen Rhythmus – wie auch immer man den Begriff näher fassen mag; an der wachsenden Lakonie der Sprechweise; [...] » Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa – oder schon Gedicht?*, *op. cit.*, p. 42. Quant à l'utilisation intense du point-virgule dans les essais, cf. aussi Walter Helmut Fritz, *In der Rue de la Question*. Dans: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 58 s. ou Walter Helmut Fritz, *Mörikes Nähe*, Rede bei der Gedenkfeier der Deutschen Schillergesellschaft zum 100. Todestag Mörikes in Stuttgart am 8. Juni 1975. Dans: *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 19 (1975), p. 499 s.: « Er wußte, daß man in bestimmter Hinsicht das Spiel auch verlieren muß, wenn die Stimme ihre Richtigkeit behalten soll; daß man nicht verfügbar sein darf; daß das Frösteln in den Worten spürbar bleiben sollte; [...] » Si nous poussons notre réflexion plus loin, nous devons lier ce mode d'écriture au fonctionnement langagier propre de notre poète, à une diction spécifique : « Wenn er in seinen ersten poetischen Werken mit seiner stets disziplinierten Sprache weniger reduziert umging, so ist festzustellen, daß der Autor mit zunehmendem Alter seine Worte noch strenger wägt.

Diese Eigenschaft ist unabhängig davon, welcher Gattung sich Walter Helmut Fritz zuwendet, ob Lyrik, Roman, Essay oder Hörspiel, ob er sich abstrakt gedanklich zu einem Problem oder konkret zu dem Werk eines Kollegen äußert. Stets ist die Diktion unverwechselbar. » Bernd Goldmann, *Hören und Sehen*. Dans: Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*, Joachim Hempel Verlag, Lebach 1989, p. 163.

Wirklichkeit nur punktuell erfahren werden kann, nur fragmentarisch, in Details, als etwas, das sich unablässig wandelt, fließt, sich entzieht.⁸⁹⁵

La pause permet alors de lutter contre la disparition continue. Elle est aidée en cela par le fragmentaire qui saisit une réalité en perpétuelle mouvement.⁸⁹⁶

Néanmoins, nous n'insisterons jamais assez sur la composante déroutante d'une réalité qui se dérobe en permanence. En effet, la difficulté de saisir une chose en mouvement conduit le poète au scepticisme et aux doutes qui affectent une large partie des premiers poèmes en prose. Fritz y hésite, tâtonne, interroge. Ces textes accumulent les questions sans y répondre, ce qui laisse un sentiment de malaise et de suspens. Que l'on juge par une liste des occurrences que nous limitons volontairement à *Bemerkungen zu einer Gegend: Beweglicher Aufbau* (GG I, 101), *Grenze einer Wanderung* (GG I, 110), *Verhüllte Gestalt* (GG I, 113), *Ein Antlitz auch des Leibes* (GG I, 116) ou *Finstere Bootsfahrt* (GG I, 124). Cette démarche se révèle d'autant plus pertinente qu'elle revient à plusieurs reprises dans l'œuvre de Fritz.⁸⁹⁷ De plus, elle ne

⁸⁹⁵ Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht?*, op. cit., p. 39 s. Fritz parle plus particulièrement de *Die Höhle des Malers* et de *Sie schlangen den Umhang* du recueil *Aus der Nähe* (1972). Ce recueil est, en fait, le premier après *Bemerkungen zu einer Gegend* à regrouper de nouveau et uniquement des poèmes en vers. Au contraire de ce que l'on pourrait penser, cette circonstance accentue cependant les conséquences de cette technique formelle acquise par le travail sur la prose pour l'ensemble de l'œuvre.

⁸⁹⁶ Cette attitude se retrouve également dans les textes plus amples qui ont davantage besoin de marquer un arrêt de temps en temps, de faire le point pour ne pas se laisser emporter par le rythme accéléré propre à la prose. Ainsi lisons-nous à la fin de la notation *Der Weg* : « Hier ist fast nichts von den Kräften, die uns zugrunderichten wollen. Hier habe ich nicht die Angst, die mich sonst so oft überfällt. Die Unruhe der Blätter setzt sich fort in der Unruhe der Farben. Ich erlebe wie der Wald seine Äste und Zweige vervielfacht, in die Breite, in die Höhe, sichtbare Zeit. Ich ahne sein ungeheures, unablässig arbeitendes Wurzelwerk. » (ZdS, p. 87). Pour montrer la différence entre cette rythmicité interrompue et le rythme habituel de la prose, voici le passage qui ouvre la courte histoire intitulée *Der Anruf* (ZdS, p. 57) : « Am Telefon die Stimme einer mir unbekanntem Frau, hell in weitem Traum-Land.

– Sie werden überrascht sein, ich rufe Sie von Malta aus an. Haben Sie nicht Lust, für ein paar Tage zu kommen ? Ich warte am Flughafen auf Sie.

Ich wollte noch fragen, woran ich Sie erkennen würde, aber sie hatte schon eingehängt.

Minuten später rief ich das Reisebüro an und buchte einen Flug. Merkwürdig, hätte ich mir sagen müssen. Aber es schien mir alles ganz normal. »

Nous retrouvons ce même rythme spécifique du texte en prose dans cet extrait du roman *Abweichung* (p. 152 s.) : « Sie warten, Blick hinaus auf die Startbahnen, die grünen Flächen dazwischen, die gelben Tankwagen, die hin- und hereilenden Mechaniker.

Dann kommt ein Mädchen, sagt, das Flugzeug sei ausgefallen, in einer Stunde erst könne ein anderes dafür eingesetzt werden ; die Fahrgäste bekämen eine Erfrischung, bis zu vier Mark, einschließlich Bedienung.

Die Stimme der Stewardess ist zu schwach. Nur die in der ersten Reihe verstehen sie. Die anderen fragen, um sich zu vergewissern, einer nach dem anderen, auf dem Gang, der Treppe, im Restaurant, notieren sich die Abfahrtszeit, die Nummer des Flugzeugs. »

⁸⁹⁷ Comme la technique des points-virgules, elle trouve d'ailleurs sa place dans les essais. Cf. la fin de *Das Problem der Lakonie im zeitgenössischen Gedicht* : « Und wehren wir uns nicht gegen etwas, wenn wir schreiben? Gegen Gedankenlosigkeit? Gegen die Neigung, Entscheidungen hinauszuschieben? Gegen

s'attache pas seulement à la forme, mais sous-tend plus largement le contenu, en particulier de la poésie en prose. On trouve une parfaite illustration de cette correspondance dans *Gegen alle Erwartung* (GG II, 220) qui reprend d'ailleurs le thème du chemin, une thématique récurrente dès *Bemerkungen zu einer Gegend*.⁸⁹⁸

Par conséquent, nous constatons, d'une part, qu'au sein de l'œuvre se tisse un réseau de correspondances et de reprises thématiques.⁸⁹⁹ D'autre part, ce poème en prose réinvestit le questionnement insistant mais le soutient par d'autres moyens stylistiques comme les incises entre parenthèses ou entre tirets, la stagnation du flux par un

Zumutungen, Bevormundungen, Einengungen? Gegen uns selbst, unsere Eigensucht? Gegen alles, was wir an uns unerträglich finden? Gegen die Leichtfertigkeit, mit der wir anderen wehtun? Gegen die mangelnde Fähigkeit, uns rückhaltlos zu verständigen? Ist es nicht möglich, daß solches Sich-Wehren die Bereitschaft zum Risiko im Gedicht vergrößert? » Walter Helmut Fritz, *Das Problem der Lakonie im zeitgenössischen Gedicht*. Dans: *Lyrik von allen Seiten*. Frankfurt/Main 1981, p. 263.

Par ailleurs, nous devons mettre en relation cette technique de l'interrogation et un autre signe de ponctuation : les points de suspension. Ces derniers apparaissent, pour la première fois et en force, dans *Kein Schritt ohne Hindernis* de *Cornelias Traum* (1985) : « [...] keine Ausgeglichenheit, bei den unvorhergesehensten Anlässen von einem Extrem ins andere fallend, kein Schritt ohne Hindernis oder wunderlichen Gegenschritt ... Ich habe noch Schlimmeres an mir als diese Unzulänglichkeit, dies nämlich, daß sie mir kaum mißfällt und daß ich kaum versuche, sie zu heilen ... Wer mich beschimpfen will, hat immer recht ... wir bestehen alle aus lauter Fetzen und aus so unförmig-ungleichem Gewebe, daß jeder sein eigenes Spiel treibt. Und jeder Mensch ist von sich selber genau so verschieden, wie er von einem anderen verschieden ist. » (CT, 35). Ce n'est pas sans raison que ce texte reprend la thématique du pas, du mouvement. De surcroît, il s'agit d'un portrait : il se réfère à Montaigne. Le contenu et la réflexion amenés par le poème conduisent à l'emploi des points de suspension pour sa mise en forme. Ce procédé réapparaît par la suite dans *Nicht stockblind gewesen* (GG II, 217) de *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992) et dans quelques exemples de *Das offene Fenster* (1997) tels que *Ablenkung* (OF, 25) et *Erregende Ruhe* (OF, 12), combinant les points de suspension et les points-virgules et dressant un portrait de l'écrivain Joseph Joubert. Mentionnons également la fréquence importante du tiret dans *Das offene Fenster* pour compléter cette palette des moyens de ponctuation porteurs de significations.

Néanmoins, il convient d'éclaircir l'évolution vers ces procédés. A ce titre, il faut rappeler que *Cornelias Traum* porte le sous-titre de 'notations' et non de 'poèmes en prose'. L'idée de réunir ces textes sous la désignation d'une rêverie (« Traum ») implique de les penser en tant qu'ensemble. De fait, on ne saurait s'étonner que le recueil emploie si fréquemment le point-virgule, la marque par excellence du lien et du mouvement comme nous l'avons montré. Une liste des occurrences suffit pour confirmer ce dessein : *Cornelias Traum* (CT, 7), *Lesen* (CT, 21), *Mit einem Schlitten* (CT, 32), *Aus Fug und Unfug* (CT, 40), *Sich stufende Welt von Signalen* (CT, 42), *Rettungsversuche* (CT, 46) et *Es kommt der Augenblick* (CT, 51). Cf. aussi Wilhelm König, *Walter Helmut Fritz, Cornelias Traum*. Dans: *Neue deutsche Hefte* 32, H. 2 (1985), p. 370 s. : « Im Hintergrund der Einzelstücke schimmert doch ein zwar nicht epischer oder logischer, sondern eher physiognomischer Zusammenhang durch. » Malgré cette nuance, les textes de *Cornelias Traum* revêtent de nombreux éléments de la poésie en prose. Chez Walter Helmut Fritz, la distinction entre la rêverie et le poème en prose est donc moins nette.

⁸⁹⁸ Si nous admettons que le mouvement du poème en prose en tant que forme hybride peut se comparer à un marcheur qui s'arrête, qui hésite et cherche son chemin, on ne s'étonne pas que les réalisations concrètes de cette période soient souvent préoccupées par le thème du chemin, du carrefour ou de la limite. Qu'il nous suffise ici de rappeler quelques textes qui explorent cette thématique : *Entlegene Landschaft* (GG I, 106), *Der Schritt* (GG I, 109), *Grenze einer Wanderung* (GG I, 110), *Als ich hinausging* (GG I, 111), *Hauptweg und Nebenwege* (GG I, 112), *Der Mann der Verwechslung* (GG I, 112), *Schluß des letzten Aktes eines Dramas* (GG I, 114), *Die Sonne streift die Ebene* (GG I, 120) et *Reise* (GG I, 127). A en juger par cette liste des occurrences, ce thème touche à l'un des aspects essentiels qui fondent le poème en prose de Walter Helmut Fritz et que nous nommons l'idée du mouvement. Comme nous allons le voir, elle sera à mettre en relation avec le rythme spécifique du poème en prose.

changement du mode de discours (l. 6) ou la structuration anaphorique de l'énumération parataxique⁹⁰⁰. De fait, nous observons que le poète est impliqué dans une évolution ; ce n'est, du reste, pas un hasard si les accumulations de questions se font de plus en plus rares. La plupart des textes montre, en effet, que Fritz se dégage de ce questionnement excessivement présent dans les premiers poèmes en prose au profit d'une forme moins restrictive, plus souple mais aussi plus laconique.⁹⁰¹

Il ne faudrait pas croire cependant que les occurrences de textes qui expriment le doute et posent intensément des interrogations viennent à disparaître complètement ; au contraire, elles restent nombreuses et concernent l'ensemble de l'œuvre. Nous pensons notamment aux poèmes en vers comme *Warum* (GG I, 279), *Aber dann?* (GG II, 59) ou *Eine solche Frage* (GG II, 64), un poème qui joue sur la rupture ironique du texte, mais aussi à des poèmes en prose plus tardifs comme *Wo?* (GG II, 36), qui se veut plus résigné, plus désespéré, *Unsichtbares Orchester* (OF, 62), *Porträtaufnahmen* (OF, 78) ou dernièrement encore *Pechvogel ? Glückspilz ?* (Unt, 65). Dans ces textes, les interrogatives sont très présentes et explicitent formellement le contenu.⁹⁰² En guise d'illustration, citons le poème en prose *Unsichtbares Orchester*, particulièrement parlant :

Unsichtbares Orchester

Hörst du den Klang? Kennst du ihn? Er ist verschattet. Er ist von Fragen geformt. Genügte ein Nichts, um, was wir Welt nennen, entstehen zu lassen? Aus welchem

⁸⁹⁹ D'autres occurrences de ce même motif du chemin comme *Einen anderen Weg* (CT, 11), la narration *Der Weg* (ZdS, 85-87) ou le poème en vers *Schlaflos* (GG II, 242) viennent confirmer cette récurrence qui perdure.

⁹⁰⁰ Chaque action du protagoniste s'ouvre sur l'auxiliaire du plus-que-parfait « hatte » (l. 1, 2, 3, 6). Ainsi, le poète accentue-t-il durement le contraste entre toutes les démarches entreprises avec la conviction de bien faire et de se donner tous les moyens pour réussir et l'échec cuisant.

⁹⁰¹ En effet, les textes des recueils suivants font un usage beaucoup plus prudent de l'accumulation des questions. Souvent le questionnement s'intègre dans un ensemble plus large qui use conjointement de plusieurs moyens stylistiques. Le doute reste ainsi présent sans provoquer le sentiment d'une trop forte redondance formelle. Cf. par exemple, *Die Eismassen verstehen nichts von Kälte* (GG II, 38), *Hier draußen* (GG II, 40), *Traumtiere VI* (GG II, 89), *Wo bist du jetzt ?* (GG II, 121), *Besuch* (GG II, 219), *Gegen alle Erwartung* (GG II, 220), *Reglos* (OF, 37), *Lauter Fesseln* (OF, 55), *Caro Michele* (WeG, 37), *Amiel* (WeG, 47), *Im Wiener Kunsthistorischen Museum* (Unt, 20) et *Diß Leben kömmt mir vor als eine Renne-Bahn* (Unt, 61).

Ceci rejoint, en effet, notre constatation sur les autres signes de ponctuation, chargés d'une signification. Tandis que le premier recueil de poèmes en prose, *Bemerkungen zu einer Gegend*, y fait massivement appel, les occurrences se réduisent par la suite pour resurgir comme épurées dans les recueils plus récents.

⁹⁰² Une variante à mi-chemin entre le poème en vers et le poème en prose comme *Fragen* (GG I, 268) du recueil *Sehnsucht* (1978) montre, en plus, que le poète combine les potentialités de la poésie en prose : ici, en l'occurrence, l'accumulation des questions et l'hybridité formelle. Il est également important de noter que beaucoup de poèmes en prose de ce recueil ont été écartés lors de l'édition du premier volume des *Gesammelte Gedichte* (1979). Nous pouvons analyser ce retrait comme le signe d'une prise de conscience que cette manière de poser le questionnement ne convient plus à l'évolution poétique de notre poète.

Hintergrund? Aus welcher Ordnung? Aus welcher
Verborgenheit? Fragen, nichts als Fragen. Klang, nichts
als Klang. Fragen, vom Klang bewahrt. Unsichtbares
Orchester.

(OF, 62)

Ici comme ailleurs, Walter Helmut Fritz pose, en effet, plus de questions qu'il ne donne de réponses.⁹⁰³ Pourtant, le poème développe une dialectique entre le son et la question ; or, celle-ci fait surgir la structure intrinsèque du texte. Thématiquement, le début du poème attire l'attention sur le son et sur ses qualités. Venant d'un orchestre invisible, donc irréel, ce son se charge, de toute évidence, d'une réflexion abstraite. La fin de la première ligne et la ligne suivante apportent alors quelques éléments de réponses : ce son reste dans l'ombre, il est étouffé⁹⁰⁴, des questions sont à son origine (l. 2). Il s'ensuit l'allusion angoissante au néant (l. 2 et 3) qui mène à la triade de questions courtes des lignes trois à cinq soulignant le désarroi. De cette façon, le rythme s'accélère, ralentit, puis s'accélère de nouveau ; le questionnement et l'esquisse de réponse alternent. La fin du texte qui complète l'explication reconduit cette alternance mais use, en même temps, de figures de répétition.⁹⁰⁵ De plus, la mise en relation de la sixième ligne (« Fragen, vom Klang bewahrt. ») répond dialectiquement à l'énoncé de la deuxième ligne : « Er ist von Fragen geformt. » Enfin, le poème reprend, en clôture, son titre, ce qui ne fait qu'accentuer ces correspondances et la dynamique structurale du texte. Ainsi le poème assure-t-il sa cohérence interne en juxtaposant plusieurs moyens stylistiques ; ici, en l'occurrence, l'accumulation des questions, les figures de répétition et le rythme. Par conséquent, le texte développe une dynamique à laquelle participent non seulement son contenu mais essentiellement sa langue et son style poétiques.

Ces remarques ne sont pas sans rappeler l'idée de Walter Helmut Fritz que la prose se distingue du vers puisqu'elle oblige à faire des pas, à avancer. Il est aisé alors de réaffirmer la corrélation entre cette dynamique textuelle et l'impact constitutif du rythme.

⁹⁰³ Cf. Jürgen Peter Wallmann, *Jeder Mensch eine Universalgeschichte*. Dans : *Mannheimer Morgen*, 13/06/1985, p. 32 : « Doch beim Registrieren und Konstatieren bleibt es meist nicht – den Dichter interessiert, was sich hinter den Erscheinungen verbirgt. Nur selten freilich hat er Antworten anzubieten, lieber läßt er den Leser teilhaben an seinem Nachdenken, seinem Fragen. »

⁹⁰⁴ L'idée est rendue en allemand par l'adjectif non lexicalisé « verschattet » (l. 1) qui associe la notion de l'ombre, du manque de visibilité et du non-réel de l'image à celle d'une distance négative induite par le préverbe 'ver-'.

⁹⁰⁵ Ceci concerne les mots (« Fragen » et « Klang ») mais aussi la structure en elle-même : « Fragen, nichts als Fragen. Klang, nichts als Klang. » (l. 5 et 6. C'est nous qui soulignons.)

II.5.2.1.2.2 L'élément du rythme et le poème en prose

Ce lien se confirme à travers quelques remarques de Fritz. En effet, quelques années avant de publier *Bemerkungen zu einer Gegend*, notre poète s'intéresse intensément à la prose de Jean Cayrol dont il dit :

CAYROL hat einmal notiert: „Die Literatur von heute ist mit einer Gehbewegung vergleichbar. Ja, Schreiben ist Gehen.“⁹⁰⁶

Cette même idée du mouvement affleure déjà dans le poème *Auf dem jüdischen Friedhof in Worms* qui se situe au seuil de l'évolution formelle, et aboutira dans la poésie en prose :

Ein Nachmittag verbracht mit einigen Bewegungen
des Lichts auf sehr alten Steinen.

(GG I, 31, v. 4 et 5. C'est nous qui soulignons)

Dans *Bemerkungen zu einer Gegend*, l'une des deux devises renvoie également au mouvement :

Klee zeichnete Dinge, die es gar nicht gibt, die es aber geben könnte
... Aus der Welt als Endzustand wird eine Welt in Bewegung.⁹⁰⁷

⁹⁰⁶ Walter Helmut Fritz, *Jean Cayrols „lazarenische Prosa.“* Essay. Franz Steiner Verlag. Wiesbaden 1967 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der Klasse Literatur, Jahrgang 1966, n° 2), p. 26. De plus, ceci n'est pas sans nous rappeler un recueil bien plus tardif de Karl Krolow : *Im Gehen*. Dans le compte rendu de Walter Helmut Fritz, nous lisons : « Im Gehen bleibt die Möglichkeit, angesichts des Leidens die Balance nicht zu verlieren ; [...] ist – wenn auch noch so zerbrechlich – Verbindung hergestellt zur Außenwelt ; wirken äußere Reize auf den inneren Zustand ein. [...] Es wird in Karl Krolows Buch nicht ausdrücklich davon gesprochen, aber ich empfinde die überlegene Art und Weise, in der die Sätze ohne Wehleidigkeit aufeinander folgen, in der etwas laut wird, was zugleich eine ganz persönliche wie ganz allgemeine Situation beschreibt, als deutliches Zeichen einer Energie, die – wenn auch verdeckt – die Bewegung erhält, die sich im Gehen dieser Erzähl-Figur zu erkennen gibt. » Walter Helmut Fritz, *Von weither lieben, helfen, trösten*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 95, 25/04/1981, p. 50. Dans deux contextes différents, Fritz relève un même phénomène, ce qui apporte la preuve que cet élément lui paraît essentiel pour l'analyse du texte en prose.

⁹⁰⁷ Devise de Will Grohmann qui précède les poèmes en prose du recueil. Cf. aussi le titre de la dernière publication de Walter Helmut Fritz : *Unterwegs*. Dans ce contexte, ce titre ne peut être compris autrement qu'en tant que devise poétologique. Par ailleurs, Fritz précise dans son essai sur Cayrol : « [...] keine Handlung im überkommenen Sinn, keine Intrige; Feststellung eines Befunds; tonlose Sprache; innere Abwesenheit der Figuren; ihr Fremd-, Fern-, ihr Unterwegs-Sein. » (C'est nous qui soulignons.) Walter Helmut Fritz, *Jean Cayrols „lazarenische Prosa.“*, *op. cit.*, p. 34. Il est permis de se demander si le commentaire sur Cayrol n'exprime pas une exigence commune aux poèmes en prose et aux textes narratifs de Fritz. De plus, l'auteur y revient dans son étude de la prose de Peter Handke, ce qui rend ces remarques particulièrement récurrentes : « Zunächst tastet sich die Sprache vorwärts, in dem sie den unterschiedlichsten Anstößen folgt, erprobt die Wirklichkeit, indem sie sich von leerem Blick und

Dans un premier temps, il nous semble être évident que cet intérêt va de pair avec une recherche sur le rythme associant celui-ci à l'idée que la langue poétique avance pas à pas sur un terrain choisi :

William Carlos Williams: „Die rhythmische Einheit entscheidet über die Form meiner Lyrik. Sooft ich an das Ende einer rhythmischen Einheit gelangte – das war nicht notwendig ein Satz – , schloß ich die Verszeile ab ... Die rhythmische Einheit fiel mir gewöhnlich in einem lyrischen Zwang zu ... Wegen meiner nervösen Natur ging ich nicht zu Langzeilen über ... Das rhythmischen Maß meines Verses war der Schritt der Sprache ...⁹⁰⁸

Non sans raison, William Carlos Williams insiste sur le rôle que joue le caractère de l'auteur dans la création. Ce sont ses attributs personnels et le besoin du texte qui induisent conjointement le rythme. Au-delà du contenu, c'est l'impulsion donnée par les éléments syntaxiques retenus qui crée le rythme et œuvre, dans le cas du poème en prose de Walter Helmut Fritz, à sa brièveté et à sa compacité. C'est en ce sens que la structuration rythmique occupe un rôle fondamental dans l'évolution de la forme spécifique du poème en prose.⁹⁰⁹

zögernder Hand lenken läßt, indem sie aufnimmt, was sich ihrem Sog ergibt, [...]. » Walter Helmut Fritz, *Kreatürliche Sätze*, *op. cit.*, p. 83. Mais il est important de souligner la différence entre les deux analyses: dans l'essai sur Handke, le poète insiste davantage sur l'objectif d'éprouver la réalité tout en se laissant aspirer par le mouvement, c'est-à-dire s'y adonner. En revanche, le commentaire sur Cayrol met en avant la prise de distance par rapport à la réalité en prônant le laconisme.

⁹⁰⁸ Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht?* *op. cit.*, p. 40. De même, Clive Scott associe intimement ce rythme spécifique, ni rapide ni lent, au poème en prose en renvoyant, de plus, à la tradition des Romantiques français soulignant ainsi le lien de filiation que nous avons déjà largement établi: « The Romantics defended this generical hybrid, as they defended all hybrids, by calling the natural order to witness [...]. The prose poem is as often as not a gradual thwarting or suppression of narration or description. Most obviously perhaps, the writer produces a prose velocity that is either too fast for narrative, as with the notational prose of Laforgue's 'Grande complainte de la ville de Paris' ('Grand lament of the city of Paris'), or too slow – one of the ways that Lautréamont 'cretinizes' his readers is by taking all the time in the world to tell them that he is getting on with the story. » Clive Scott, *The Prose Poem and Free Verse*, Dans: Malcolm Bradbury/James McFarlane, *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth/New York 1976, p. 350 s..

⁹⁰⁹ Cf. aussi Barbara Wiedemann, *op. cit.*, p. 422 : « Entscheidend ist, so banal das wirkt, die Dominanz syntaktischer, und d. h. sprachlicher Gliederungsprinzipien bei der Gestaltung des Textes. Sie ist es, die die Variabilität der Sprachgeschwindigkeit, die Rhythmisierung zuläßt. » Dans l'œuvre de Fritz, nous trouvons une parfaite illustration de cette relation dynamique qui montre, de surcroît, que les moyens langagiers déployés sont tout aussi déterminés par le contenu envisagé que la transmission de ce dernier dépend d'eux. Le poème en prose *Grenze* associe, en effet, une composition formelle stricte à une méditation sur le thème de la limite : « Wo einer sein Inventar hinterläßt ; von seiner Bahn abweicht, die er vielleicht nicht mehr findet ; auf einen Ausweg zuzugehen glaubt ; sich schon wieder in die Enge getrieben sieht ; immer weniger weiß, was er sieht ; zu verstehen meint, daß es vor allem wichtig ist, sich die Welt auszudenken ; erfährt, daß Genauigkeit in erster Linie erlaubt, das Monströse zu erkennen. » (GG I, 110).

Dès lors, la densité n'est plus seulement formelle mais se transmet comme dans un kaléidoscope au contenu du poème qui, quant à lui, en tient sa complexité. Par conséquent, le travail sur le rythme prépare la jonction entre la recherche formelle et l'intention thématique. En guise d'illustration, citons la fin du poème en prose *Der Schritt* :

Ein fröstelnder Tag, der ihn zurücktreibt. Einen
Teil von ihm zurücktreibt. Ein anderer Teil ist
längst woanders.

(GG I, 109, l. 8-10)

Dans ce cas, le procédé consiste à préciser l'énoncé initial par des ajouts successifs; d'où l'impression que le poème lui-même est l'auteur de sa démarche : le mouvement interne du texte reproduit le cheminement de la pensée dont le flux continu ne s'arrête pas aux apparences paradoxales.

De même, il peut jouer sur les questions et les réponses comme nous l'avons déjà observé à plusieurs reprises et créer ainsi une connivence avec le lecteur. Son but est alors de convaincre.

Undurchdringlichkeit

Sind wir aus der Undurchdringlichkeit nicht
ausgebrochen? Gewiß, so scheint es, für Augenblicke.
Für Augenblicke sind wir in der äußersten Helligkeit,
Widersprüchen voraus, können nach allen Richtungen
sehen, aber vor allem: können vor dem, was uns
gegenüber ist, zurückweichen, sehen es fremd werden,
und schon ist die Undurchdringlichkeit erneuert. (GG I,
126)

Afin d'illustrer la démarche rythmique, nous souhaitons attirer l'attention sur plusieurs moyens mis en œuvre dans ce poème. D'emblée, la thématique du texte est soulignée par le titre qui, d'une manière imitative, reprend le sens du mot, ce dernier étant, en effet, un mot composé et dérivé. De cette façon, le titre expose et imite les niveaux de signification qui se chevauchent sans cesse dans ce texte : le préverbe 'un-' crée l'antonyme du terme positif 'durchdringlich', insistant ainsi sur l'existence des deux mots en tant que deux composantes d'un contraste ; le deuxième préverbe 'durch-', prépositionnel en l'occurrence, renvoie à la notion de transparence ; les suffixes '-lich'

et ‘-keit’ indiquent respectivement la réalisation possible et marquent la dérivation. Il est important de constater que le noyau sémantique ‘dring-’, qui insiste comme le préverbe ‘durch’ sur le passage, est entouré de ces éléments modifiants. Le schéma imitatif reproduit ainsi, au sein même du mot, un ordre symétrique que l’on retrouve également dans le poème. Il est donc cohérent, d’ailleurs, que le mot ‘Undurchdringlichkeit’ soit repris par la première phrase et rappelé dans la dernière puisqu’il contient, en filigrane, le contenu du poème. Par la suite, le rythme est tantôt ralenti tantôt accéléré, et ce par différents moyens comme l’utilisation du modalisateur ‘gewiß’ (l. 2), l’incise atténuante ‘so scheint es’ (l. 2), les phrases elliptiques (l. 2 et 3, 5 et 6) ou les multiples structures de répétition présentes dans ce poème en prose (« Augenblicke », l. 3 ; « können » (l. 4 et 5) ; « Undurchdringlichkeit », titre, l. 1 et 8). De même, la question qui ouvre le poème donne l’impulsion pour le développement qui va suivre et les deux points de la ligne cinq marquent un arrêt avant d’arriver à la conclusion finale. Enfin, le dernier énoncé (l. 7 et 8) referme le cadre tout en liant un constat – c’est un cercle clos, un éternel recommencement – à la compréhension soudaine de ce processus et de l’ordre dans lequel il s’inscrit.⁹¹⁰

La configuration rythmique du poème s’insère alors dans une démarche imitative qui permet une adéquation entre le texte et son rythme. En effet, rares sont les exemples qui misent sur une opposition entre le contenu et son apparence rythmique.⁹¹¹

Néanmoins, on ne saurait étudier la rythmicité spécifique du poème en prose sans la comparer à celle du poème en vers. Il nous faut, en effet, mesurer l’emploi spécifique des moyens orthographiques combiné à une certaine dominance de la forme : tandis que le poème en prose met en relation par juxtaposition des éléments, le poème en vers obtient un mouvement textuel comparable en utilisant des structures de phrases plus complexes. Dans les deux cas, la base du mouvement, et par conséquent du rythme est l’ellipse, mais son fonctionnement diffère. En guise d’illustration, opposons le poème en vers *Der Besucher aus Ägypten* (GG II, 163) et le poème en prose *Um Haaresbreite* (GG II, 218) :

Der Besucher aus Ägypten

Neu steigt – gestern gealtert
bei ihrer Pilgerschaft über den Himmel,

⁹¹⁰ C’est surtout la coordination par « und schon » (l. 7) qui rythme cette compréhension et la rend si soudaine.

⁹¹¹ Cf. par exemple, *Klippen im Fahrwasser* (GG I, 108), *Marionetten im Sturm* (GG I, 120), *Traumtiere V* (GG II, 89) ou *Weil es wärmer geworden war* (GG II, 127).

in der Nacht verjüngt, während sie
zurücklief zu ihrem Anfang –

neu steigt die Sonne am Morgen
aus dem Wasser, das sich rötet
bei ihrem Erscheinen, neu entsteht,
weit in die Fernen, Landschaft der Zeit

das Abenteuer der Wiederkehr
beginnt neu, neu erhält die Erde
Bewegung, wenn die Sonne steigt
und Licht und Wärme verschwendet.

(GG II, 163)

Dans un premier temps, le poème crée une attente en nommant le sujet de l'unique phrase qui le compose⁹¹² seulement au début de la deuxième strophe (« Sonne », v. 5). De plus, il antépose à plusieurs reprises le lexème « neu » en tant qu'indicateur adverbial de manière et produit ainsi des effets d'inversion, de répétition et d'insistance. En dernier lieu, il convient de souligner que les limites des vers jouent un rôle essentiel en remplaçant en partie la ponctuation⁹¹³ et en isolant, dans un premier temps, rythmiquement des éléments, comme c'est le cas du groupe nominal « Landschaft der Zeit » (v. 8). Ces effets d'ellipse passagère marquent des pauses en suspendant pendant un instant le lien phrastique entre les éléments. Ils apparaissent alors comme des bribes évocatrices disposées presque de façon aléatoire. Ce travail, rythmique avant tout, engendre alors une plus nette distinction des éléments isolés : ils sont à la fois intégrés dans une relation et doivent être considérés distinctement.⁹¹⁴ C'est ainsi que, dans un deuxième temps, le lien syntaxique se recrée.

Dans le poème en prose *Um Haaresbreite* nous retrouvons bon nombre de ces moyens : les répétitions surtout, l'élément contrastif et les suites parataxiques qui sont d'ailleurs renforcées :

⁹¹² Il convient d'ailleurs d'insister sur ce point : la ponctuation de ce poème (le point final) ne signale qu'une seule phrase ; celle-ci est, en revanche, subdivisée en plusieurs périodes syntaxiques qui sont soit des subordonnées (v. 3, 5 et 10) soit des juxtapositions de phrases autonomes, en partie elliptiques (v. 1-3, 7 et 9).

⁹¹³ On doit, par exemple, se poser la question de la limite phrastique entre les vers 8 et 9.

⁹¹⁴ La liste des occurrences de ce phénomène peut évidemment être complétée. Nommons en particulier les poèmes *Annette* (GG II, 206) et *Die Romanfigur* (GG II, 13). Ce dernier joue notamment sur la différence rythmique entre l'ellipse véritable et l'accélération produite par une phrase plus complexe tout en maintenant l'énigme à travers le découpage des vers : « Der Tag wie sonst./Erinnerung lückenhaft./Lautloses Wetter./Doch jetzt hört Charley,/Dickens' Sohn,/im Garten fürchterliche Rufe,/läuft hinaus/und sieht,/wie Nancy, die Romanfigur,/von ihm, seinem Vater/rasch erwürgt wird. » De plus, il nous semble avéré que la force évocatrice des images (par exemple v. 3) participe, à plus forte raison encore dans un poème en vers, à créer une atmosphère et à ouvrir le texte au-delà du réel.

Um Haaresbreite

wären die Würfel anders gefallen, um Haaresbreite wäre die Welt nicht entstanden, nicht das unaufhörliche Konzert des Meeres unter der Steilküste, nicht die sonnenwarme oder frostharte Beere, nicht das Insekt, schwirrend und scharrend, nicht das Flackern von Leben und Tod. Um Haaresbreite wäre nichts der Zeit überantwortet gewesen [...].

(GG II, 218, l. 1-7. C'est nous qui soulignons.)

Cependant, ne disposant pas du moyen du vers, le poème en prose doit expliciter davantage les liens entre ses différents éléments ; d'où également sa tendance à exposer plusieurs aspects qu'il peut, ensuite, mettre en relation en les définissant par énumération (cf. l. 4) ou par des éclairages divers⁹¹⁵. Ceci permet également de montrer une vision plus large mais guidée de la problématique tandis que le poème en vers se limite plus souvent à un seul aspect dont l'interprétation incombe au lecteur. En ce sens, l'attitude langagière délimitant l'arrière-plan du rythme spécifique du poème en prose s'avère être plus didactique.

Par ailleurs, la rythmicité du poème en prose n'exclut pas les périodes plus longues et plus complexes⁹¹⁶ comme le montre la fin du poème *Um Haaresbreite* :

[...]; nicht den Maler, der
mit seinen Pinseln arbeitet, bis die Dinge leuchten von

⁹¹⁵ Cf. l. 4 et 5 : « nicht das Insekt, schwirrend und scharrend ». Remarquons, de plus, le travail sonore (l'allitération en « sch ») qui montre qu'il s'agit d'une langue travaillée, composée, poétique. L'éclairage multiple peut également prendre une forme dialogique comme dans *Bis bald* (GG II, 144) qui expose les points de vue d'un « moi », d'un « tu », d'un « nous » et d'un narrateur. Cf. aussi *Nichts ist sicher vor ihnen* (OF 60). Si l'on tient, en effet, qu'une démarche parallèle induit l'intégration des paroles d'autrui, des citations dans les poèmes de Fritz, il est évident que le rythme en est affecté. D'emblée, il faut souligner cependant que c'est un phénomène qui touche indifféremment les poèmes en prose et les poèmes en vers. Fritz semble y fusionner sa propre parole et celle de ses lectures ; d'où, dans certains cas, des citations non marquées. Force est de constater que ces paroles lui sont proches, et ce parfois même dans leur diction. La fusion s'opère alors naturellement et en fin de compte, c'est le marquage par des guillemets ou les verbes du dire qui crée des interruptions du rythme inhérent au texte. Cf. par exemple *Robert Minder* (GG II, 16, v. 1-9) : « Jung und alt,/das Gesicht rheinaufwärts./rheinabwärts.// « Ich blieb immer zwanzig,/welche Anmaßung. »//Er will gehen,/gehen.// « Die Ein-Bildung,/dieser Leib. »//[...] ». ou *Zarte Schrift* (OF, 48, l. 7-10) : « [...] fand ich einen Zettel mit der Notiz : Seine Irrtümer ganz durchstehen, dann versteht man die Bewegung, die einen trägt. Es war eine zarte Schrift [...]. ». Cf. aussi *Lessings Brief* (GG I, 98), *Das Auge* (GG I, 115), *d'Alembert* (GG I, 180), *Seilschaft am Berg* (GG I, 214), *Adagio I* (GG II, 34), *Erfahrungshunger*, *Wissensdurst I* (GG II, 145) ou *L'Isle-sur-la-Sorgue* (GG II, 176). Par ailleurs, cette intégration des lectures se remarque également dans les notations, cf. *Trieb und Gegentrieb* (CT, 20), *Oder ist es gerecht ?* (CT, 57) ou *Woher* (Unt, 45). Le fonctionnement dialogique de certains textes comme *Nimm einen Drachen* (CT, 8) ou *Denkst du auch ?* (CT, 33) constitue une autre variante de ce phénomène.

⁹¹⁶ Par « périodes complexes », nous entendons la surcomposition sur le plan syntaxique par l'agencement de plusieurs subordonnées.

Freude und Einfachheit oder sich zeigen in ihrem dunkleren Doppelgesicht, das sich selten verbirgt ; nicht das unruhige, morgentliche Alphabeth mit seinen raschen Wandlungen, seinem Wellenschlag, seinem Gesumm, seinen Flügeln, seiner Durchsichtigkeit. Um Haaresbreite.

(GG II, 218, l. 12-19. C'est nous qui soulignons.)

Cependant, le poème en prose en suggère une utilisation différente : intégrée dans la suite énumérative s'ouvrant à chaque fois sur le négateur « nicht », la subordonnée temporelle introduite par « bis » (l. 13) et la relative (l. 15) constituent des amplifications afin de préciser la relation paradoxale, chère à Walter Helmut Fritz, entre la simplicité et la face double des choses. Ce n'est, du reste, pas un hasard si cette procédé est utilisé à l'endroit précis où le narrateur évoque le peintre. Ainsi, même complexifiée, la phrase du poème en prose a pour objectif premier d'apporter des précisions et non d'attirer l'attention sur un mot ou sur un groupe de mots afin de creuser sa signification. En revanche, pour le poème en vers, ces relations au sein de l'ensemble sont alors nécessairement multiples, les blancs sont d'une importance amplifiée tandis que le poème en prose tend à combler ces blancs par son attitude plus explicative.⁹¹⁷

⁹¹⁷ Il nous faut mentionner notamment la fonction de l'enjambement, à savoir le rattachement de la signification du mot à la période précédente ainsi que l'ouverture à la suite. Ce qui sous-tend, en effet, ces deux versants d'une même attitude langagière, c'est une notion philosophique : celle d'Héraclite pour qui toute apparence est un *perpetuum mobile*. Dans les poèmes en vers, ce mouvement s'ouvre et se referme à la fois par la structure inhérente du vers ; il est explicité par un rythme traduisant un déroulement plutôt qu'une évocation dans les poèmes en prose. Cette approche permet, en outre, de circonscrire également les occurrences particulièrement attachées à la notion de la continuité, ce qui les sort du cadre de la définition plus étroite du poème en prose. Nous pensons notamment à *Ladislav*, (GG II, 169-172), *Die Tage schauen noch einmal her* (GG II, 189-194), *Linien* (GG II, 195-197) et *Kairouan* (OF, 33-36) qui ne sont d'ailleurs pas sans nous rappeler la structure des *Zwischenbemerkungen*. Par conséquent, il faut également relier cette attitude rythmique au phénomène de l'agencement des idées dont l'un des signes extérieurs est la fréquence des points-virgules et des questions. Sur un autre plan, ceci explique, en outre, pourquoi la poésie en prose est davantage capable de raconter une scène, de décrire et d'évoquer une situation dans sa globalité. Cf. *Am Ende des Vormittags* (GG II, 118), *Ohne Blick* (GG II, 124), *Kein Ankergrund* (GG II, 125), *Hauptstraße der Schwalben* (GG II, 215), *Chimären* (GG II, 219), *Da ist sie wieder* (OF, 14), *Ein Windstoß* (OF, 15), *Sprungbereit* (OF, 19), *Fünfundachtzig* (OF, 21), *Ablenkung* (OF, 25), *Nach dem Sturz* (OF, 29), *Der Taubenturm* (OF, 47), *Du blinzelst in die Kälte* (OF, 56) ou *Knusperhexe* (OF, 61).

Remarquons néanmoins que ce phénomène est rare mais pas totalement absent de la poésie en vers. Le déroulement peut alors se traduire dans une forme compacte – le poème ne présente qu'une seule strophe – et dans un agencement souvent binaire des idées. Cf. *Täglich* (GG II, 173) : « Ihr Lächeln und ihre Trauer./In einem Basar voller Gewürze/und Nüsse, zwischen Männern./die ihr Geschlecht jetzt ausspielen/und dann wieder nicht,/wiegt sie Pistazien,/Kichererbsen und Zimt ab,/ehe sie am Abend/inmitten der Schatten/von Würgeengeln und Gauklern,/Hetären und Steuereinnemern/mit ausgebreiteten Armen/nach Haus fliegt, über Bauwerken./die wie Pfefferbüchsen/überall in der Stadt stehen. »

Ainsi pouvons-nous cerner l'arrière-plan qui conduit Jürgen Peter Wallmann au jugement suivant sur *Bemerkungen zu einer Gegend* :

Die innere Bewegung dieser Texte vollzieht sich zögernd, tastend und fragend. Hier wird weniger konstatiert als vielmehr zweifelnd reflektiert: [...]

Doch solche Beispiele sind leider selten. Zu viele Texte in diesem Band bleiben merkwürdig diffus, verschwimmend, zu oft vermisst man jene feste Kontur und Schärfe, die sonst die Gedichte und Prosastücke von Walter Helmut Fritz auszeichnen.⁹¹⁸

Le défaut de ce premier recueil de poèmes en prose se traduit, en effet, dans l'emploi démesuré de certains moyens de la prose, ce qui empêche le texte de trouver un rythme propre et à exploiter son épaisseur sémantique. Du fait, il n'est pas exclu de percevoir un manque d'épanouissement au sein de ces poèmes.

II.5.2.1.2.3 La notion d'intensité

Cependant, au fur et à mesure que la production de Walter Helmut Fritz avance sur ce terrain, le poète affine les stratégies mises en œuvre par les deux formes. C'est ainsi qu'il développe l'intensité particulière de la prose du poème en prose, pour reprendre la notion énoncée par Suzanne Bernard.⁹¹⁹ Nous observons, en effet, que la poésie en prose et la poésie en vers participent d'un même mouvement langagier qui traduit une même attitude perceptive mais en proposent deux accès différenciés. En ce sens, la nature rythmique spécifique du poème en prose, est, en dernier lieu, à lier aux autres moyens stylistiques tels que les répétitions, les allitérations et les assonances qui concourent à développer l'intensité de ces textes.

Par ailleurs, nous serions tentés de donner raison à Octavio Paz qui souligne le phénomène paradoxal que la rythmicité accentuée du poème en prose le libère du cadre

⁹¹⁸ Jürgen Peter Wallmann, *Bild und Gedanke*. Dans: *Die Tat*, 14/02/1970, p. 33. Néanmoins, Fritz propose à plusieurs reprises une explication possible à cette absence de réponse. Dès *Bemerkungen zu einer Gegend*, nous pouvons lire: « Siehst du, wie die Antworten dort zögern, dann ausweichen, wenn man sich nähert? Es ist sicher gut, noch eine Weile an der Grenze zu sein, so bleibt die Möglichkeit, den Blick hierhin und dorthin zu wenden. » (*Die Sonne streift die Ebene*, GG I, 120, l. 5-9). Cf. également *Gegensätze* (GG II, 124), *Die Frage* (CT, 62) ou le poème en vers *Die Tür* (GG I, 264). Enfin, Fritz aboutit à un jeu entre question et réponse dans *Unbezähmbar* (CT, 53) : « Du willst ohne Hindernisse leben? Sie eröffnen dir neue Wege. Ohne Enttäuschung? Sie läßt dich klar sehen. Ohne etwas Unlösbares? Es wirft alle Rechthaberei über den Haufen./Du willst deiner Verzweiflung entrinnen? Sie nimmt dir die Angst. Deiner Besessenheit? Sie bewirkt, daß du wach bleibst. Der Verurteilung durch deinesgleichen? Sie macht dich unbezähmbar. »

spatio-temporel imposé pour retrouver la nature même du rythme. Ainsi, l'intensité de la poésie en prose se rapproche nécessairement de celle de la poésie en vers, justement affranchie davantage du carcan de l'espace et du temps. Nous comprenons mieux alors pourquoi Walter Helmut Fritz cite précisément cette idée dans son essai *Noch Prosa – oder schon Gedicht ?* :

[...] der Rhythmus bewirke das Gegenteil dessen, was die Uhren und Kalender tun, durch ihn höre die Zeit auf, ein abstraktes Maß zu sein, und finde zu dem zurück, was sie wirklich sei: etwas, das eine Richtung besitzt. Der Rhythmus sei nichts, was außerhalb von uns existiere, wir selber seien der Rhythmus, aus dem die Worte – wie die Blüten aus dem Stengel – ganz natürlich hervorwüchsen.⁹²⁰

Si le phénomène de l'intensité ponctue bon nombre de poèmes en prose, ses différents degrés s'observent aisément dans la comparaison des doublets. Dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz, nous en trouvons un certain nombre qui permettent d'illustrer les rôles accordés respectivement à la poésie en vers et à la poésie en prose.⁹²¹ Deux poèmes intitulés *Wellen* (GG II, 40 et GG II, 159) nous apparaissent particulièrement représentatifs de la démarche de Fritz et permettent notamment d'illustrer le traitement différent de l'intensité textuelle.

⁹¹⁹ Cf. Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. A.-G. Nizet, Paris 1959, notamment p. 439, 490 et 724.

⁹²⁰ Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht? Op. cit.*, p. 34. Le poète cite, en effet, Octavio Paz. Il convient d'attirer particulièrement l'attention sur le fait que Paz désigne la rythmicité comme un processus naturel.

⁹²¹ Sur le rôle éminent des doublets dans la précision de la vision du poème en vers et du poème en prose cf. aussi Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 27 : « Da zudem zahlreiche der Prosagedichte sogenannte ‚Doubletten‘, also Zweitfassungen zu ihnen vorausgehenden Versgedichten sind, gibt diese Spiegelung des weiteren Aufschluss über den Dualismus der beiden großen Sammlungen. » L'auteur se réfère aux *Fleurs du mal* et au *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire dont elle analyse, entre autres, les doublets *Le galant tireur* (p. 59 s.) et *L'invitation au voyage* (p. 64 s.). D'autres se contentent plutôt du constat : « Ebensowenig nimmt selbstverständlich wunder, daß die Prosagedichte von Fritz sich vielfach mit seinen Gedichten im engeren Sinne decken oder überschneiden; [...] » Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 121. Grimm renvoie également à Baudelaire : « [...] ; ja, sogar eine Art Fritz'sches „Seestück“ trifft man in der Baudelaireschen Sammlung unverkennbar an. Daß sich überdies mit Versgedichten themengleiche Prosagedichte – und zwar bis in die Überschriften hinein – schon im Werk des bahnbrechenden Franzosen vorfinden, kann nach alledem nicht mehr überraschen: das zweimalige *Le Crépuscule du soir*, aus *Les Fleurs du mal* wie aus *Petits Poèmes en Prose*, liefert den besten Beweis. » *Ibid.*, p. 123. De même, Clive Scott constate : « Suffice it to say that the prose poem's poem-ness may lie in its brevity, inasmuch as some prose poems are prose versions of imagined verse originals [...]. » Clive Scott, *The prose poem and free verse*, *op. cit.*, p. 352. Néanmoins, ces propos restent vagues et ne visent pas à établir avec précision les deux formes dans leurs différences. Peut-être cela s'explique-t-il par le fait qu'ils ne s'attachent pas à une œuvre en particulier, ce qui voudrait dire que l'amplitude des occurrences est trop vaste pour déterminer globalement les distinctions.

Wellen

Teile eines Körpers, die sich in Schwingungen befinden. Wellen im Wasser, blühend vor Helligkeit. Schallwellen, die die Gegend der Lautlosigkeit rasch erreichen. Lichtwellen, aus denen seltsame Gesichter blicken, flüchtig im Vorüberzug. Phasen, die sich auf entferntere Teile fortpflanzen. Unermüdliches Fortschreiten der Wellen, das so entsteht. Fortschreiten der Form. Bewegung, die sich lesen läßt, einfach, mehrfach.

(GG II, 40)

Wellen

werden geboren,
pflanzen sich fort

und sterben,
sind nicht verloren

im Fallen und Steigen,
Steigen und Fallen

mit wechselnden Lichtern,
dem Spiel

das nie
zur Ruhe kommt.

(GG II, 159)

Les deux textes sont tirés respectivement de *Wunschtraum, Alptraum* (1981) et de *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987), des recueils contenant à la fois des poèmes en vers et des poèmes en prose. De ce fait, la dualité formelle est déjà présente au sein de ces publications, et ce d'autant plus que nous devons nous interroger sur de possibles correspondances thématiques entre *Wellen* et d'autres poèmes du même recueil.⁹²²

De prime abord, nous observons que le poème en prose décline les différentes apparitions d'ondes ou de vagues tout en gardant un trait descriptif. Ainsi traite-t-il de l'eau (l. 2), du son (l. 2) et de la lumière (l. 3) : l'onde est décomposée selon les différents états qu'on lui connaît dans la nature. Un lexique parfois spécifique rend compte de cette référence aux sciences physiques (« Schwingung », l. 1 ;

« Schallwellen », l. 2 ; « Lichtwellen », l. 3 ; « Phasen », l. 5). En revanche, le poème en vers ne précise pas la nature de ces ondes ; toutefois, c'est le mouvement répété qui est au centre du champ de vision et cela concorde avec la fin du texte en prose. Néanmoins, même dans le poème en prose, la perspective physique est d'emblée ébranlée puisque le poète choisit l'ellipse pour exposer le contenu. Cette approche formelle induit un rapprochement des différentes occurrences des ondes, voire les entremêle ; c'est une technique d'oxymore qui est ici mise en œuvre :

Wellen im Wasser, blühend vor Helligkeit. (l. 2)

L'image fait alors appel à plusieurs sens⁹²³, l'évocation est multi-sensorielle et déclenche immédiatement une 'rêverie onirique'⁹²⁴ chez le lecteur : les mots, surtout dans leurs combinaisons les plus inattendues et par conséquent, sollicitant l'imaginaire, font surgir un paysage mental. A cause de sa puissance combinatoire nouvelle, ce dernier contient en germe le changement de perception que le poète tente de provoquer.⁹²⁵

Par ailleurs, nous ne mettrons jamais assez en évidence le travail précis sur la valeur des sonorités diverses des voyelles et des consonnes ainsi que sur le rythme des mots et des phrases. On en trouve une parfaite illustration dans ces lignes de *Wellen* :

Lichtwellen,
aus denen seltsame Gesichter blicken, flüchtig im Vorüberzug.
(l. 3-5)

Le mot « Lichtwellen » présente une chaîne sonore claire basée sur les sons 'i', 'e', 'l', 'cht', qui est reconduite dans la série des voyelles 'e', 'i' et 'ü' ainsi que dans les consonances dentales et palatales des 'l', 'cht' et 'k' (« aus denen seltsame Gesichter blicken, flüchtig im Vorüberzug ». C'est nous qui soulignons). De plus, ces sonorités alternent avec quelques autres plus sombres et plus gutturales (aus denen seltsame Gesichter blicken, flüchtig im Vorüberzug ». C'est nous qui soulignons) ce qui imite le

⁹²² Ce constat nous mène, en effet, à la thèse que les doublets ne sont pas que des analogies thématiques simples mais exposent deux aspects distincts, opposés ou complémentaires d'un même phénomène. Nous aurons à y revenir dans nos remarques sur les correspondances thématiques.

⁹²³ Ici, l'appel s'adresse avant tout au sens visuel, mais aussi au sens tactile et à l'odorat – la fleur est en elle-même une invitation au toucher et à l'inhalation de son parfum – nous pouvons même invoquer le sens auditif car l'idée des vaguelettes de l'eau appelle immédiatement le son du glapisement.

⁹²⁴ Pour la terminologie, cf. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, José Corti, Paris 1942, p. 6.

⁹²⁵ Le même procédé est à l'origine de certaines autres images de ce poème : celle du regard des visages bizarres (l. 4), celle du lieu où tout est silence (l. 3).

mouvement ondulatoire mais fuyant. En dernier lieu, le sens de certains mots comme « flüchtig » ou « Vorüberzug » soutient également cette interprétation.

A d'autres moments, le poème use plutôt de figures de répétition⁹²⁶ et d'effets de contraste comme l'alternance d'une vue globale et d'une perception des détails : le poème s'ouvre sur une vision large, l'ensemble d'un corps (l. 2) ; puis le regard se rapproche en se focalisant sur les visages étranges (l. 4). Après une deuxième vision plus générale qui s'apparente par ailleurs à un commentaire (l. 6), le poème culmine dans le constat que l'on peut lire ce mouvement ce qui implique une vision rapprochée (l. 7). Cette technique contrastive est soutenue de surcroît par le ralentissement ou l'accélération du rythme dont rend compte le lexique employé (« rasch », l. 3 ; « flüchtig », l. 4, « Vorüberzug », l. 5 versus « unermüdlich », l. 6, « Fortschreiten », l. 6 et 7, « mehrfach », l. 8) ainsi que l'ampleur et l'agencement des périodes.⁹²⁷

La comparaison avec le poème en vers met en lumière que cette prose acquiert des facultés de composition qui la rapprochent du poème en vers. Nous observons, en effet, outre l'évident chevauchement partiel du champ lexical puisque les deux textes traitent d'un même thème, un jeu comparable de sonorités (cf. surtout « mit wechselnden Lichtern », v. 7 et « zur Ruhe kommt », v. 9. C'est nous qui soulignons), créant en particulier des effets d'assonances. De plus, nous retrouvons le travail rythmique⁹²⁸ et les contrastes, intensifiés notamment aux vers cinq et six :

im Fallen und Steigen,
Steigen und Fallen

Ce n'est, du reste, pas un hasard si cet exemple illustre l'emploi massif des moyens stylistiques dans la poésie en vers. Ainsi associe-t-il le contraste (« Fallen » versus « Steigen »), l'opposition alternante de voyelles claires et sombres (« im Fallen und Steigen »). C'est nous qui soulignons) et un chiasme. Force est de constater que ce

⁹²⁶ Cf. « Fortschreiten », l. 6 et 7 ou la répétition qui forme la structure de base de ce poème : une phrase elliptique fait figure d'antécédent pour introduire une subordonnée relative (l. 1, 2, 4, 5, 6 et 7).

⁹²⁷ Les cinq premières lignes montrent l'accélération : les relatives sont assez longues – l'insertion d'une construction avec participe I (l. 2) ne fait qu'amplifier le phénomène – mais restent plutôt basées sur les substantifs, les groupes nominaux ne contenant quasiment pas d'adjectifs épithètes. Le mot « Phasen » (l. 5), premier antécédent non-composé, introduit le ralentissement : le rythme s'arrête, puis le mouvement textuel se poursuit mais plus posément. Les groupes nominaux contiennent des adjectifs (l. 5 et 6) ; c'est également ici que l'on trouve les répétitions et plusieurs allitérations (« Fortschreiten der Form », l. 7 et « lesen läßt », l. 8 ; c'est nous qui soulignons). En dernier lieu, mentionnons l'ellipse de la ligne sept qui est la seule à ne pas être précisée par une relative et la position finale, syntaxiquement surprenante des deux adjectifs à la signification antithétique « einfach, mehrfach » (l. 8).

⁹²⁸ Comme de nombreux poèmes de Walter Helmut Fritz, *Wellen* apparaît sous une forme de prime abord régulière en présentant des couples de vers ; mais à y regarder de plus près, il est aisé de repérer le jeu avec les longueurs de vers et avec l'enjambement en particulier. Cf. v. 4/5 ; 7/8 et 9/10.

poème en vers tend encore davantage à densifier l'évocation.⁹²⁹ En revanche – et c'est une conséquence de cette démarche – il ne peut ni dérouler un cheminement ni proposer plusieurs points de vue, mais doit se concentrer principalement sur un seul aspect.⁹³⁰

Nous n'insisterons jamais assez sur le fait que l'optique de l'entrée en matière diffère selon la forme choisie et induit un mouvement textuel spécifique. Il convient alors d'apprécier l'originalité qui revient à la poésie en prose pour laquelle il est parfaitement justifié de croire que l'élaboration formelle participe activement au développement du contenu. Le poème en prose s'avère être une forme travaillée, composée, portée par une langue rythmée et intensifiée. Néanmoins, il convient de nuancer notre propos, car même si l'aspiration à l'intensité est une démarche commune à la poésie en vers et en prose de Walter Helmut Fritz, elle est moins sensible dans les poèmes en prose du fait de leur souffle plus ample.⁹³¹

D'évidence, la distinction entre les diverses approches de l'intensité s'amplifie au regard des doublets qui opposent un poème à un récit : tandis que le poème se concentre sur quelques aspects choisis et les compose d'une manière plus hétéroclite, le récit développe, déroule, élucide différents points de vue.⁹³² Il est clair que cette amplitude différente ne peut pas donner lieu à la même densité des moyens stylistiques.⁹³³ En revanche, le fait qu'une différence s'observe également entre l'approche de la poésie en prose et la poésie en vers nous conforte dans l'idée d'un statut bien précis du poème en prose.

⁹²⁹ A ce sujet, remarquons également la litote du quatrième vers, l'absence de ponctuation – remplacé, dans un certain sens, par la limite du vers – au neuvième vers et le mouvement textuel en une seule phrase.

⁹³⁰ En effet, le poème en vers illustre surtout le mouvement continu des vagues, il fonctionne plutôt sur le mode de l'évocation, tandis que le poème en prose ancre ses observations dans plusieurs comparaisons qu'il tente également d'analyser.

⁹³¹ On s'en rend compte en opposant deux textes particulièrement intenses comme le poème en prose *Zeugen* (OF, 27) et le poème en vers *Gombrowicz verirrt sich in einer Erinnerung* (GG II, 27).

⁹³² En guise d'illustration, citons un extrait du doublet sur Hans Erich Nossack. Dans le poème, nous trouvons ces vers laconiques, précis, dont nous gardons l'impression d'une grande concentration d'expériences : « Das Wort kam ihm/schwer von den Lippen./Galasätze hat er gehaßt, die Leere zwischen den Dingen gefürchtet. » (ZiL, 40, v. 4-7). Dans le récit, le même contenu prend une forme anecdotique qui ne cherche pas autant le rapport imitatif qui traduit, en fait, l'admiration de Fritz pour Nossack, car cette admiration est explicitement dite par le texte : « Eines Tages hatte er angerufen. Er sei auf der Durchreise, sagte er, habe sich, da er noch nie in Karlsruhe gewesen sei, die Stadt anschauen wollen. Ob wir uns nicht sehen könnten ?/Wir hatten bis dahin nur einige Briefe gewechselt. An fast nichts von dem, was er in der Stunde, in der wir uns gegenübermaßen, sagte, kann ich mich erinnern. Ich weiß nur noch, daß es lauter Beiläufigkeiten waren. Aber die Art, wie er sprach, ist mir um so deutlicher gegenwärtig. Er wollte keinem Wort, keinem Satz besonderes Gewicht geben. Es schien, als wäre ihm jede Bemerkung zu viel. Er machte Pausen, hörte zu, nickte. Sie können sich vorstellen, daß es – Anfang der sechziger Jahre – ein wichtiger Tag für mich war. Er war dreißig Jahre älter, ich bewunderte seine Bücher. Danach sahen wir uns oft. Ich verdanke ihm viel. » (ZdS, p. 18).

⁹³³ Cela serait d'ailleurs une aberration qui mettrait en question le sens des différents genres.

Ceci se confirme à travers un certain nombre de textes qui s'ouvrent sur des mots-phrases tels que « nein » ou « doch » semblant ainsi se fonder sur une structure dialoguée pour traduire la véhémence du propos à l'aide d'une intensification stylistique.

Landschaft für Verliebte

Nein, es ist nichts zu Ende, kann man hören.
Es sei doch kein Grund, den Mut zu verlieren.
Man kann es hören auf dieser Straße, die Baustelle
ist da, die Wäscherei, das Café mit Tischen und
Stühlen, reglosen, bunten Käfern. Ein Postbote
geht vorbei, ein Mädchen, das stehenbleibt und
dann umkehrt. Kleider sind da, Stimmen, Hände, Helligkeit,
die die Stadt durchblättert, die Nasch-
haftigkeit unserer Träume.

(GG I, 117)⁹³⁴

Les points de vue et les impressions divergeants s'entrechoquent par leur juxtaposition. Dès lors, l'image mentale créée par le poème bénéficie d'une intensité nouvelle comme sous l'effet d'un kaléidoscope. Cependant, au lieu de fragmenter l'impression en une multitude de bribes isolées, le langage poétique de la prose consolide ici l'idée d'un ensemble : il s'agit d'une seule évocation qui peut néanmoins contenir des éléments hétéroclites.⁹³⁵

Par ailleurs, les textes de cette première période sont très ancrés dans la réalité, tandis que les poèmes plus tardifs se détachent davantage du contexte réel, ce qui s'avère être plus efficace pour rendre l'expression plus véhémente.⁹³⁶ De ce fait, il convient de

⁹³⁴ Cf. également *Das Licht und etliches* (GG I, 105), *Nein, es sind nicht die anderen* (GG II, 37). Nous pouvons, de plus, y associer les poèmes qui accumulent une série de questions insistantes tels que *Wo ?* (GG II, 36) ou *Fundstellen* (GG II, 122) où, sous l'impact de l'image, l'insistance se transforme en une véritable hantise : « Wo gibt es noch Fundstellen ? Dort, wo wir uns getäuscht haben ? Den Irrtum einzusehen und mit ihm weiterleben zu müssen. Ist man an der Wahrheit immer schon vorbei, wenn man sie wahrnimmt ? Wie Abhilfe schaffen ? Leben, das mit dem Irrtum entschwindet, von ihm aber auch angelockt wird und wiederkehrt, in anderer Gestalt, gewiß, aber wiederkehrt. Still, man hört erneut, wie der Tag zu Ende geht. »

⁹³⁵ Il est tout à fait singulier de noter que certains poèmes en vers usent d'une technique semblable et se rapprochent ainsi de la poésie en prose. Si l'on tient en effet qu'un texte comme *Lebenslauf* (GG II, 175) pourrait sans aucun doute être repris en prose, ceci accentue à nouveau l'étroite limite qui sépare la poésie en prose et la poésie en vers. Dans ce cas, le vers apporte une véhémence encore plus prégnante, ce qui justifie pleinement le choix du poète.

⁹³⁶ Cf. le texte *Damit uns das Unglück nicht nur unerbittlich ist* (GG II, 39) tiré du recueil *Wunschtraum Alptraum* de 1981 : « Doch, wir bringen Grenzen hervor, reißen sie nieder, schaffen andere, zerstören auch diese. Opfern Leben. Hinter uns dreht der Wind die Tür in den Angeln. Sind wir nicht schlecht ausgerüstet ? Aber die Verwandlung ist kein Zeitvertreib. Wir wollen nicht verkehrt herum leben. Damit das Unglück nicht nur unerbittlich ist. Damit nicht falsch wird, was wir gestern entschieden. Damit die Bestandteile der Dramen, die wir lebten, nicht zu Requisiten werden. »

nuancer notre propos en nous demandant si la poésie en prose n'utilise pas les mêmes procédés que la poésie en vers pour traduire la véhémence, mais en exploitant différemment leurs effets comme l'illustre le recours à la répétition insistante dans *Schöne Aussicht I* :

Falsch, dies zu tun.
Falsch, jenes zu tun.
Falsch, das dritte zu tun.
Falsch, nichts zu tun.
Falsch, falsch, falsch.
Ich versuchte heute,
mehr Wörter zusammenzurufen,
doch Zutrauen
hatte nur das eine. (GG II, 42)

Il n'est pas étonnant, d'ailleurs, que ce poème traite d'une thématique spécifique, à savoir celle du mot et de la capacité du langage; la véhémence transcrit alors le désarroi du poète devant une langue qui s'échappe, et le langage poétique relaie ce phénomène sur le plan stylistique en jouant en particulier sur les répétitions et sur les contrastes.⁹³⁷

L'écriture en prose repose sur des procédés tout à fait semblables. Cependant, l'intensité produite ne relève pas seulement la véhémence du propos mais ajoute un travail dans l'épaisseur par la possibilité d'une juxtaposition plus importante ; de ce fait, le texte rend compte d'une approche pluridimensionnelle. Aussi est-il plus apte à cerner une situation dans sa globalité tout en renforçant la densité de l'évocation. Ce n'est du reste pas un hasard si le poème s'articule davantage autour de substantifs que de verbes, la substantivation marquant à la fois le processus d'abstraction et le cheminement mental par étapes successives dont le poème expose les jalons décisifs.

Ausgleich

Ermüdung, Erschöpfung, Schlaf. Vermindert der Puls,
Atmung, Stoffwechsel, Wärme. Unwillkürlicher die
Reflexe. Ungereimtheiten vergessen, Lachen und
Weinen verstummt. Träume von Trockentälern,
Brandungen, Dunkelkammern; Träume von jemandem,
der Trauer trägt, ein Scheibe freiwischt, sich zu einem

⁹³⁷ Cette approche s'avère être particulièrement fructueuse dans le poème *Doppelleben* (GG II, 110). Cf. aussi *Verschüttet* (GG I, 282) et *Das Ungeheur, das Ungeheuer* (GG II, 25).

Gesicht beugt. Begegnungen, Wege im Niemandsland.
Welche Entäußerung, welcher Ausgleich vor der
Rückkehr.

(OF, 71)⁹³⁸

II.5.2.1.2.4 L'immédiateté de l'image poétique

En dernier lieu, l'emploi de l'image dans la poésie en prose de Walter Helmut Fritz permet de cerner encore plus précisément les procédés d'intensification. Tout comme le rythme et les moyens pour traduire la véhémence, le langage métaphorique participe, en effet, à l'intensité du poème en prose. Plusieurs éléments œuvrent alors à ce que nous nommons l'immédiateté de l'image.

De prime abord, constatons que l'image peut créer un effet de surprise en induisant un point de vue particulier que le lecteur est invité à adopter. Il faut tâcher de circonscrire cette notion au regard des textes. Nous lisons, en effet, à la fin du poème en prose *Finstere Bootsfahrt* du recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969) les lignes suivantes :

Sind wir selbst die Dunkelheit? Ist die Zeit das,
woraus wir bestehen? Was wir gedacht haben,
blickt uns an. Manchmal hört man, wie das Licht
schreit.

(GG I, 124)

L'image synesthésique de la lumière qui crie marque à la fois le point culminant du mouvement textuel et résume sa réflexion. Ainsi s'insère-t-elle dans une logique interne qui l'amène et la développe par étapes successives.⁹³⁹ Un poème en prose comme *Ein Tier, das man füttern muß* du recueil de poésies *Aus der Nähe* (1972) qui

⁹³⁸ En revanche, son souffle reste toujours plus ample, comme le montre le poème en vers *Verwüetet von Schmerz*, lui aussi porté essentiellement par des substantifs: « Haß, Diffamierung, Verrat./Unsere Lethargie./Entrechtung, Quälerei, Mord./Unsere Abwesenheit./Unendliches Echo der Klagen./ verwüetet von Schmerz. » (GG I, 181).

Si néanmoins nous tenons compte du fait que ce poème est publié dans le recueil *Aus der Nähe* (1972), cette forte présence substantivale est également le signe qu'à cette époque la différenciation entre poésie en vers et poésie en prose évolue encore. Ce ne sera que plus tard qu'au sein de l'œuvre de Walter Helmut Fritz le statut des deux formes est plus nettement perceptible.

⁹³⁹ En établissant, par exemple, une suite significative autour du champ lexical de l'obscurité et de la lumière ou en usant de variations répétitives (cf. « Wo ist die stärkste Dunkelheit ? » et « Sind wir selbst die Dunkelheit ? », l. 1 et 6).

suit *Bemerkungen zu einer Gegend* emploie une démarche semblable sans pour autant reproduire le même genre de mouvement.

Ein Tier, das man füttern muß

Ich bemerke die Leere,
gleich da,
gleich neben mir.
Sie verbarg sich nicht,
sie verhielt sich ruhig.
Sie ist ein Tier,
das man füttern muß.

(GG I, 176)

Il est aisé d'observer que le poème en vers concentre davantage de procédés stylistiques dans un espace plus réduit, ce qui ne fait que souligner son appartenance au genre. L'effet de surprise pourtant fonctionne de la même façon. La différence consiste en la démarche du poème en prose qui guide davantage le lecteur en explicitant les connexions.⁹⁴⁰ Si cependant cette approche appartient naturellement à la prose⁹⁴¹, elle trouve également sa place dans la poésie en prose puisque celle-ci est notamment marquée par l'hybridité de son statut. De ce fait, on ne s'étonnera guère d'observer un poème en prose comme *Geblieden war ein Fenster* dont même la typographie se rapproche de la poésie en vers :

Geblieden war ein Fenster

Als wir gestern zurückkamen, war unser Haus nicht
mehr da.
Nicht mehr da?
Nicht mehr da. Später entdeckten wir es als Wolke, die
davontrieb. Geblieden war ein Fenster.

(GG II, 37)

Dans ce texte, l'étrangeté et les images surprenantes, rappelant presque une suite surréaliste, conditionnent la structure qui s'apparente à une illustration des ruptures perceptives évoquées par le poème.

Ainsi deux tendances s'affrontent : d'une part, le besoin d'explicitier les liens entre les éléments et de marquer, le cas échéant, le mouvement du texte ; d'autre part,

⁹⁴⁰ Ce constat se confirme d'ailleurs à travers l'apparition de ce phénomène dans un texte bien plus tardif comme *Eingerollt* (OF, 26).

⁹⁴¹ D'emblée et par définition, l'amplitude de son souffle est plus grande ; elle peut, sans aucune difficulté, consacrer des passages entiers au développement d'un détail ou à la description. En revanche,

l'aspiration de passer d'une logique stricte, trop fermée au jeu des associations connotatives.⁹⁴² Par conséquent, le poème en prose oscille entre deux pôles : il tente de marier le développement du sujet et sa concentration poétique. L'effet de surprise qui renvoie d'ores et déjà à l'immédiateté de l'image en est un volet. D'autres s'y joignent pour intensifier le langage métaphorique et de pouvoir ainsi s'affranchir de l'obligation d'établir une certaine succession des actions ainsi que leur plausibilité : le poème en prose décompose et explicite ses images. Cela confirme, en effet, sa tendance à se densifier sans néanmoins atteindre le degré métaphorique de la poésie en vers. Qu'il nous suffise ici de rappeler que le désir de réaliser l'unité de tendances opposées provoque inévitablement des paradoxes au sein même du poème en prose. Ainsi observe-t-on des signes de médiation comme le marquage de la parole rapportée ou des explicitations, le commentaire et, dans quelques rares occurrences, la comparaison directe.⁹⁴³

Sprungbereit

Die Felsformationen ihres Kontinents verstehen sie als Werke der Ahnen, die – wenn sie ihre Arbeit abgeschlossen haben – selbst in das Gestein eingehen. Gezeichnete Bilder sind darauf ein Hinweis. Daß Dinge und Wesen, immer sprungbereit, einander durchqueren, sich ineinander verwandeln (auch so vollziehen sich Kopulationen), bezweifeln sie nicht. Die Vereinigung noch in der Erosion zu erspüren verlangt alle Aufmerksamkeit. So nehmen sie teil an einem nie endenden Schauspiel. Selbst Waldbrände – als Raubzüge – gehören dazu, die Bereitschaft der Feuerwehren, ihre

la poésie en vers s'applique, en général, à éviter tout mouvement digressif et laisse même aisément au lecteur le soin de préciser les connexions.

⁹⁴² Ceci n'est pas sans rappeler la démarche des poèmes en prose qu'Ulrich Fülleborn appelle « poèmes en prose expressionnistes » comme, par exemple, *Winternacht* (Georg Trakl) ou *Fagott* (Wassily Kandinsky). Cf. Ulrich Fülleborn, in Zusammenarbeit mit Klaus Peter Dencker, (éd.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts. Eine Textsammlung*, Wilhelm Fink, München 1976, p. 55 et 69. Nous en trouvons également des traces dans certains textes de Bertolt Brecht, notamment dans *Erster Psalm* : « 1. Wie erschreckend in der Nacht ist das konvexe Gesicht des schwarzen Landes!//2. Über der Welt sind die Wolken, sie gehören zur Welt. Über den Wolken ist nichts.//[...]//7. Wir fahren mit großer Geschwindigkeit auf ein Gestirn in der Milchstraße zu. Es ist eine große Ruhe in dem Gesicht der Erde. Mein Herz geht zu schnell. Sonst ist alles in Ordnung. » (cité d'après Ulrich Fülleborn, *ibid.*, p. 133).

⁹⁴³ Cf. *Das Auge* (GG I, 115, l. 7-9) : « [...] Dinge, die man sieht, als kenne man sie einige Augenblicke zu lang. Oder die wie Geister sind, durch die man hinaussieht. [...] », *Schluß des letzten Aktes eines Dramas* (GG I, 114, l. 4-9) : « [...] Jetzt sagt einer, dann ein anderer, ein dritter, nein, er sei sich nicht im klaren darüber, wie das, was er noch suche, nicht weit sei, aber zu weit, ganz nah, aber zu weit, es sei doch nicht möglich, daß es Nähe nur vortäusche. [...] » ou *Bis zum Ende des Fadens* (OF, 16, l. 10-12) : « [...] er habe nicht genug Angst gehabt, nicht genug Mut, und immer sei alles auf des Messers Schneide gestanden. Schließlich meinte er, es bleibe ihm nur, bis zum Ende des Fadens am Entschluß zur Rückkehr festzuhalten. Er kam nicht zurück. »

Löschversuche rasch aufzugeben, und der Blick der
Echse danach. (OF, 19)

Force est de constater que ce poème prouve la coexistence des moyens de la prose et du vers au sein d'un même texte. Autant que le début de *Sprungbereit* est sous-tendu par un mouvement explicatif (cf. l. 1-7), la fin de ce même poème crée une dimension métaphorique en juxtaposant plusieurs impressions sans établir explicitement un lien entre elles (cf. l. 10-13).

Cette tendance paradoxale qui fait partie des ambitions premières de la forme du poème en prose renvoie à la fois à son statut profondément hybride et appelle la recherche d'une langue travaillée, d'une écriture poétique. L'étude de Cornelia Ortlieb confirme ce raisonnement :

Diese Konzentration der poetischen Mittel auf engstem Raum wird in der Erfindung der Metapher als Prinzip der Aussparung und Verdichtung sichtbar. Auch hier liefern die ‚Autobiographischen Skizzen‘ das Material, das in der Vision zum geschlossenen Bild transformiert wird, in einem Vorgang der Überlagerung verschiedener Schichten, der wiederum auf die Palimpsest-Vorstellung verweist.⁹⁴⁴

Soulignons que la poésie en prose fait appel au mot dans son épaisseur, tout comme la poésie en vers, et met à profit les reflets multiples qui se dégagent de ce travail. Si nous rencontrons alors fréquemment l'accumulation des moyens stylistiques, il faut noter également que cela n'est que la conséquence assurée du rapprochement des genres : leurs procédés se chevauchent nécessairement. Ce n'est alors pas un hasard si nous lisons dans le poème *Drehtür* (GG II, 123) :

Drehtür

Die hineingehen, vor Schaltern warten; die herauskommen,
einen Moment zögern; mit Hoffnungen in Kinderschuhen die
einen, andere von Geschrei verstört oder von Schatten, die sie
zu auffällig begleiten – sie sind einander erkennbar, einander
verborgen. Bewegungen von Gesichtern, von Mänteln und
Röcken werden zu Spiegelungen. Zu Spiegelungen werden
die Straße, welche die Stadt hinunterläuft, das Haus
gegenüber, vor dem man ein Gerüst abbaut,
Schaufensterpuppen und das wartende Taxi, auf das eine Frau
zugeht, ehe sie sich noch einmal umwendet und winkt.

⁹⁴⁴ Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 137.

Ce texte use de l'antithèse, de la répétition, de l'anaphore, de l'ellipse, de la métaphore, de l'asyndète comme de la polysyndète. A cela s'ajoute le travail sur le rythme que nous avons déjà étudié et qui permet ici de créer une atmosphère de calme et d'observation, afin que le regard puisse balayer une scène dans son ensemble.⁹⁴⁵

Il est possible d'aller plus loin pour déterminer avec précision le traitement spécifique de l'image par la poésie en prose. Deux axes majeurs se détachent, en effet, pour générer l'immédiateté de cette écriture métaphorique : la concentration de l'énoncé et la netteté de l'image. De plus, il nous semble évident qu'en tant que procédé stylistique, l'emploi de l'image relève à la fois d'un critère formel et thématique. Ainsi se situe-t-elle à la jonction entre les éléments de la prose et les éléments de la poésie en vers qui engendrent le poème en prose. Il convient d'apprécier l'originalité de ce traitement car il exploite les qualités de l'image à plusieurs niveaux afin de l'inscrire dans une nouvelle mise en perspective. Force est de constater qu'en cela la notion de l'immédiateté de l'image rejoint celle de l'intensité.

De fait, les textes donnent un aperçu net de la plus grande concentration de l'énoncé :

Auf seine Weise

erzählt das Zimtbaumblatt vom Ruhm des Bernsteins,
der es eingeschlossen hat, so wie er Käfer einschloß,
Vogelfedern, Schnecken, Spinnen, Krebse, Zeit und
Schattenrisse. Bernstein? Sonnenäther, wilder Honig,
Wachs der Waldameisen, Harz von Nadelhölzern?
Brennstein, dunkle Energie, Lichtbildnerie. Das Wasser
wiederholt den Namen, auch Tang, die Küste, Farben
wiederholen ihn, das Braun, Gelb, Smaragd.

(OF, 42)

L'un des aspects les plus remarquables de ce poème en prose réside dans l'emploi intense de nombreux procédés stylistiques : se présentant de prime abord comme une variante de la définition, le texte énumère, avec une certaine minutie, plusieurs éléments que l'on peut considérer comme constitutifs de cette feuille de cannellier. En même temps, cette dernière est personnifiée par l'emploi du verbe « erzählen » lui

⁹⁴⁵ D'ailleurs, si nous faisons abstraction des explications que comporte ce poème, il serait possible de le récrire en vers. Mais il convient de souligner une nouvelle fois que ce sont, entre autres, les détails plus nombreux et la tendance à expliciter (cf. lignes 6 et 7) qui précisent la différence. Les doublets *Das Auge* (GG I, 115 et GG I, 142) qui traitent, une fois en prose, une fois en vers, de l'œil et de la vision illustrent le même phénomène.

conférant une dimension animée voire humaine. L'accumulation des éléments de comparaison (l. 2-4) connaît une gradation du concret vers l'abstrait en proposant un dernier contenu d'ordre imagé : l'ambre ne conserve pas seulement la matérialité des choses mais aussi leur dimension historico-temporelle, le temps et les ombres, et l'idée qui se rattache à l'objet, à son essence. Les deux questions rhétoriques qui suivent abondent dans le même sens en exploitant une suite d'associations sous forme de synonymies (l. 4-7). Celles-ci jouent, de plus, sur le contraste entre l'aspect tantôt sombre tantôt lumineux.⁹⁴⁶ La fin du texte résume et amplifie à la fois cette approche en usant d'un parallélisme (« wiederholt den Namen », l. 7 ; « wiederholen ihn », l. 8) et d'une deuxième accumulation double qui décline le jeu de couleurs de l'ambre et qui renvoie à une dimension de miroir en mentionnant l'eau et d'autres éléments naturels rappelant les nuances de l'ambre oscillant entre le brun, le jaune et le vert.

A travers les procédés employés, l'évocation se fait visuelle, plastique. La forme et le choix de l'image servent ainsi le contenu sur plusieurs plans, la langue permettant de rendre l'image transparente. Par conséquent, cette écriture métaphorique dépasse de loin la simple description et révèle, par son aspiration transcendante, l'essence du sujet. Nous comprenons mieux alors l'admiration exprimée par Walter Helmut Fritz à l'égard de la prose de Jean Cayrol :

Immer wieder gelingt es CAYROL [...] die Deskription durchsichtig zu machen auf eine Abstraktion hin, das Beschriebene aufleuchten zu lassen in einer Bedeutung, die es erst bekommt unter dem Blick dessen, der es betrachtet.⁹⁴⁷

En revanche, il s'avère délicat de créer l'équilibre entre le concret et l'abstrait nécessaire pour accéder à cette transcendence. Si, en effet, le motif d'une autre vérité à découvrir derrière les mots ponctue aussi bien les textes théoriques que poétiques de notre poète⁹⁴⁸, la réalisation passe également par des échecs comme le constate Thomas Poiss en citant le poème *Es ist abenteuerlich* du recueil *Offenes Fenster* (1997):

⁹⁴⁶ Cf. « Sonnenäther », l. 4 ; « Lichtbildnerie », l. 6 et 7 versus « Wachs der Waldameisen, Harz von Nadelhölzern », l. 5 et 6 ; « dunkle Energie », l. 6 qui sont, en partie, doublés par l'allitération en 'w' et l'assonance en 'a'.

⁹⁴⁷ Walter Helmut Fritz, *Jean Cayrols „lazarenische Prosa.“ Op. cit.*, p. 26.

⁹⁴⁸ Cf. Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht? Op. cit.*, p. 37 : « Entscheidend ist, aus der Wahrnehmung Anschauung werden zu lassen. Sie ist der Weg, auf dem man etwas verstehen kann, ohne den Umweg der Begrifflichkeit benutzen zu müssen. Dabei ist Anschauung auch ein „Erfinden“, nämlich das Sichtbarmachen einer Wirklichkeit, die sich nur dem geduldigen Blick zu erkennen gibt. »

Manchmal bringt Fritz sich selbst um die Wirkung seiner Prosa, indem er zuviel des Guten tut. [...] Und schon gerinnt die frische Freude am Wahrnehmen zur Phrase.⁹⁴⁹

Du moins ne fait-il guère de doute que l'affinement de la forme nouvelle demande de la patience⁹⁵⁰. De prime abord et considérant l'abondance de moyens stylistiques sur un espace textuel relativement réduit, le rapprochement entre la poésie en prose et la poésie en vers semble s'imposer naturellement. Cependant, il faut souligner le paradoxe apparent qu'un moyen au fond unique peut s'employer pour nuancer ce même emploi et l'investir dans deux démarches distinctes. Aussi les textes montrent-ils que l'écriture métaphorique donne une véritable primauté à l'intensité de l'énoncé poétique en lui conférant plus de densité ou un souffle particulier, à la fois plus lent que la prose et plus saccadé que la poésie en vers.⁹⁵¹

Reglos

Aus dem grellen Tohuwabohu mit Piraten,
Zollbeamten, Feuerschluckern und Verkündern aller
Art, aus der beginnenden Dämmerung nähert sich
ihr Gesicht – ein Lächeln? ein Trug? – ohne Furore

⁹⁴⁹ Thomas Poiss, *Damit außer Atem nichts bleibt. Op. cit.*, p. 30. Cf. aussi Walter Hinck, *Das Läuten der Pfifferlinge: Walter Helmut Fritz pflegt die Feinkunst der Dichtung*. Dans: *FAZ*, 07/10/1994, p. 42: « Walter Helmut Fritz, in unserer Nachkriegslyrik ein Artist der lakonischen Form, gewinnt auch der Idylle ein Kondensat ab. [...] Es ist die Kehrseite dieser Feinkunst, daß Situationen, Empfindungen und die Reflexion leicht ins Kleinformatige geraten. Nicht immer befreit sich Fritz aus diesem Dilemma. »

⁹⁵⁰ Walter Helmut Fritz insiste à ce titre sur « le regard patient » qui seul permettra l'aboutissement de la quête.

⁹⁵¹ Qu'il nous suffise de mentionner deux autres occurrences du même recueil pour montrer que Walter Helmut Fritz a atteint une maîtrise impressionnante de cette technique qui s'avère être un des marqueurs de la spécificité de sa poésie en prose. Cf. *Abend* (OF 40) et *Flüchtiger Aufenthalt* (OF, 52). De nombreux comptes rendus tentent de cerner ce phénomène par le terme de « concentration ». Cf. les remarques de Karl Krolow sur les recueils *Bemerkungen zu einer Gegend* et *Cornelias Traum*: « Die Gebilde sind in sich abgeschlossene, zarte und genaue Texte. Es sind ebenso lyrische Momentaufnahmen wie von einer diskreten Prosa beherrschte Sprachkörper. [...] Denn Konzentrate sind es – wie bei der Lyrik –, denen wir in Fritz' Aufzeichnungen begegnen. Was wird gezeigt: das, was sich im Grunde kaum „zeigen“ läßt [...]. » Karl Krolow, *Träume sind keine Schäume*. Dans: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, 03/08/1985, p. 19. Cf. aussi ce commentaire sur les écrits en prose, ce qui montre une fois de plus l'unité de l'écriture recherchée par Walter Helmut Fritz : « Fritz Ausparungen verdichten die verschiedenen Abschnitte des Buches zu Konzentraten. » Gabriele Wohmann, *Zwischenbemerkungen, Abweichung*. Dans: Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster, op. cit.*, p. 141.

En même temps, Fritz s'insère ici dans une tradition de la poésie en prose. Ces textes rappellent, en effet, la force évocatrice des certains travaux de Günter Eich. En guise d'exemple, citons *Frühgeburt* : « Seitdem es sich in seinem Kopf rührt, kann er noch dreierlei, sitzen, stehen und liegen. Zu wenig, wenn man nicht weiß, was sich rührt. Er weiß es nicht, es sind Felder, vierundsechzig, was sind Felder, was ist vierundsechzig? Wenig Holzbearbeitung, keine Pflegeanstalten, zu früh Könige und ihre Damen. Nichts will sich ordnen, Keulenträger ringsum, gutmütig aber schon zu lange. Heute käme er zum Zuge. Derselbe? Der eben auf seine Kinder starrt. Er möchte sich in Selbstgespräche retten, aber dann sieht er schon die Keule über sich. » (cité d'après Ulrich Fülleborn, *op. cit.*, p. 162). De même, nous pouvons penser à certains textes de Franz Kafka, notamment à *Wunsch, Indianer zu werden* ; *ibid.*, p. 118.

zu machen. Was sagt es? Es preist die Rätsel, die sich vervielfältigen, die Liebespfade, das Fieber der Schlaflosigkeit und Hingabe, Einsicht und Blindheit und den Tod, der das Leben liebt. Das Gesicht Turandots? Es ist reglos, es schwindet.

(OF, 37)

Ce poème nous apparaît très représentatif et ce à deux titres : d'une part, le lecteur se sent littéralement aspiré par le mouvement textuel qui pose d'abord un cadre en lançant plusieurs substantifs pour se focaliser ensuite sur un visage féminin dont la réalité est immédiatement mise en cause (l. 4). Puis une succession de substantifs caractérise le visage à un niveau plus abstrait et en proposant quelques jalons d'interprétation. Pour finir, le poème identifie – toute mesure gardée en employant précautionneusement un point d'interrogation – le visage : c'est celui d'une peinture de Turandot et, en même temps, celui du peintre lui-même. Cette identification double marque un arrêt et culmine dans le commentaire paradoxal de son immobilité et de sa dissipation continue.

Si nous insistons sur ce mouvement particulier du poème en prose, c'est bien parce qu'il concentre en lui la démarche formelle profonde de la poésie en prose. Tout en lui conférant une transcendance, le poète préserve effectivement l'image dans son immédiateté ; car les mots qui créent l'image gardent comme corollaire bonne partie de leurs connotations, ce qui renvoie à un phénomène largement exploité par la poésie en vers. Or, Walter Helmut Fritz, fort conscient de ce paradoxe, radicalise peu à peu son écriture afin d'échapper au déséquilibre si instable de cette forme. Pour procurer, en effet, davantage de netteté à ses textes, le poète tend à isoler des moments pour pouvoir les saisir avec d'autant plus d'intensité. D'évidence, ces poèmes sollicitent *a fortiori* la tension langagière ainsi que l'attention du lecteur. Le détail gagne en importance sans néanmoins s'isoler. Ainsi la cohérence de l'ensemble textuel est-elle à la fois plus libre que dans la prose et plus dense que dans le poème en vers.

Thomas Poiss analyse cette approche de la manière suivante :

Zu deren [der sprachlichen Aufmerksamkeit] Steuerung besitzt Fritz zwei Verfahren. In verbaler Lupe werden Momente in einer Autobahnraststätte, Gesten beim Betrachten von Rembrandt-Bildern in enger Nahsicht vergrößert ; in verbaler Raffung werden Lebensläufe aus Details kontrahiert und in ihrer Grundbewegung sichtbar gemacht.

Als Versuchung des Prosagedichts droht aber dann noch die präziöse Idylle, und dagegen schützt nur eine radikale Poetik, wie Fritz sie

selbst formuliert : « Ein Schimmer von Licht kündigt an, was sichtbar sein wird. Dann erscheint ein Berg. Erkennst du Shiva, der darauf tanzt ? Was er hervorbringt ..., hat einen Namen. Er zerstört es, damit es wieder namenlos wird ; damit außer Atem nichts bleibt. » Ja, allein dies ist das Ziel und Bedingung des Prosagedichts ! Schreiben, « damit außer Atem nichts bleibt ».⁹⁵²

Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que bien avant le recueil *Offenes Fenster* (1997) qui est l'objet du compte rendu de Poiss, ce phénomène tient un rôle déterminant dans la construction des poèmes en prose de Walter Helmut Fritz. En guise d'exemple, citons *Besuch* du recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992) :

Besuch

Es schneite seit Stunden. Er schaute herein, wärmte sich auf, ohne mit sich zu prunken, fragte, das Gesicht bald gerötet: Kennt ihr jemanden, der nicht mit seiner Zwangsjacke kämpft? Warum ist ihr keiner entgangen? Waren alle auf der Suche nach Schutz? Lachte. Der letzte Schluck Wein. Ging, als trüge ihn der Schnee davon.

(GG II, 219)

Ce poème décrit une scène banale : un promeneur qui vient se réchauffer par un temps froid, qui dit quelques mots plus ou moins incongrus et repart. Pourtant, les images du texte, à savoir la journée enneigée et la camisole de force, se détachent rapidement du contexte réel pour prendre une valeur symbolique. De plus, celle-ci est avantageusement soulignée par la structure surtout parataxique des phrases, qui deviennent même elliptiques à la fin. Ainsi la forme soutient-elle l'organisation narrative du texte⁹⁵³ tout en la surpassant puisque l'agencement se concentre et libère alors un deuxième niveau de sens dans l'épaisseur des images. Ce qui intéresse, en effet, le poète, est sans doute de rendre l'accès à cette transcendance plus immédiat ; par conséquent, la trame narrative toujours présente perd de son importance. A ce titre, le poème *Betäubt* du même recueil nous paraît particulièrement intéressant :

⁹⁵² Thomas Poiss, *Damit außer Atem nichts bleibt*, op. cit.. Ce fragile équilibre explique également la difficulté de traduire les poèmes en prose dont Friedhelm Kemp évoque certaines raisons: « [...] weil die Blitzkraft, die Ladung abhanden gekommen ist und also auch keine Zündung, kein Feuerschlag erfolgt. » Friedhelm Kemp, *Die Wege der Freiheit. Das Gedicht in Prosa*. Dans: Friedhelm Kemp, *Dichtung als Sprache, Wandlungen der modernen deutschen Poesie*, Kösel-Verlag, München 1965, p. 53.

⁹⁵³ Rappelons que cette structure elliptique est souvent employée dans les débuts des contes ou dans les histoires amusantes afin d'accélérer le récit et de le rendre plus vivant.

Betäubt

Kaum waren wir aus dem Berry zurück, erreicht uns ihr Brief: Ich schaue das Spielzeug meiner Enkelin an, ihre Gießkanne und ihre Bücher, Schuhe und Kleider. Diese Dinge warten darauf, daß sie zurückkommt. Ich berühre sie, betäubt, verstehe noch immer nicht, daß die Zeit zwischen Ankunft und Abschied schon geschmolzen, alles umkehrbar ist, daß man das Kind – plötzlich waren seine wenigen Jahre hinter seinen Lippen versiegelt – vor meinen Augen begraben hat.

(GG II, 213)

Le thème évoqué par ce poème est la douleur devant la mort soudaine d'un être aimé, doublé de plus par la confrontation à l'éphémère. Celle-ci renvoie, en effet, à l'angoisse de notre propre finitude que le deuil fait surgir spontanément. Cependant, il suffit au texte de dépeindre un seul instant, de concentrer en un moment prégnant toute la force de l'émotion déchaînée. Deux remarques s'imposent dès à présent : d'une part, le style laconique n'enlève rien à la puissance de l'écriture ; il semble, au contraire, renforcer la puissance évocatrice puisqu'il induit une certaine prise de distance en contraste avec l'intensité de la douleur. C'est à cause de cette retenue apparente que cette dernière paraît d'autant plus accrue aux yeux du lecteur. D'autre part, il n'est pas contraire à l'immédiateté des images et à la concentration sur un instant plus ou moins isolé de faire défiler plusieurs étapes d'une évolution dans un mouvement accéléré. Le poème *Biographie* (OF, 7) en est une excellente illustration.

D'évidence, cette recherche de l'immédiateté n'est pas sans rappeler un certain nombre de poèmes en vers de Walter Helmut Fritz. Comme il nous faut, par conséquent, tenir compte de l'importance déterminante de cette écriture métaphorique pour la poésie en vers⁹⁵⁴, il apparaît également incontournable de reposer la question d'une analogie entre les deux formes.

⁹⁵⁴ En guise d'exemple, renvoyant à *Unterwegs III* (GG I, 157), *Bei der Rückkehr in die Wohnung* (GG I, 186), *Auf dem Markt in Ljubljana* (GG I, 195), *Die Katze* (GG II, 238) ou *Jetzt verharrt das Pferd* (GG II, 239). Le poème *Die Wolke* (GG I, 263) montre particulièrement bien comment un seul élément qui prend immédiatement le pas sur les autres intensifie métaphoriquement le mouvement du texte en lui procurant une tension plus forte. Mais en même temps, nous remarquons aisément la restriction que le poème en vers s'impose : aucune mise en relation de plusieurs éléments renforçant le caractère complexe de l'appréciation du monde, ni même d'ouverture par le texte lui-même à la transcendance.

II.5.2.1.3 Correspondances thématiques entre la poésie en prose et la poésie en vers

L'analyse a pu dégager la double présence d'éléments formels ou thématiques dans les deux formes, d'une part, l'accentuation et la présence déterminante de certains aspects pour la poésie en prose, d'autre part. De plus, l'étude contrastive prouve l'existence d'un style spécifique du poème en prose répondant largement aux critères d'appréciation que nous avons développés dans la première partie de ce chapitre. Par conséquent, il est permis de se demander si ces recoupements se confirment non seulement à travers les procédés mais aussi à travers les choix thématiques. Si en effet nous pouvons parler d'analogie entre la poésie en prose et la poésie en vers chez Walter Helmut Fritz, les deux aspects doivent se rejoindre.⁹⁵⁵

Avant toute chose, il convient néanmoins de déterminer le caractère du lien postulé par le terme de l'analogie. Retenons, dans un premier temps, que le rapprochement part le plus souvent de l'idée que l'œuvre de Walter Helmut Fritz se définit d'emblée par la poésie en vers. Dès lors, les textes en prose sont jugés d'abord selon les qualités du vers telles que l'intensité, la rythmicité, le laconisme et l'attention au détail. Puis ces éléments qui caractérisaient déjà le lyrisme deviennent une spécificité de l'écriture du poète, de son style individuel ; on croit, en conséquence, tenir une des clés de ce lyrisme en la décrivant comme une prose de nature lyrique :

Ob er Gedichte, Romane, Kurzprosa oder Essays schreibt – es bleibt
in der Diktion immer Lyrik.⁹⁵⁶

Deux remarques s'imposent dès à présent : d'une part, les auteurs se méprennent sur les fondements du rapprochement en prétendant que l'œuvre en vers en constitue quasi exclusivement le point de départ.⁹⁵⁷ En effet, le mouvement ne s'effectue pas à

⁹⁵⁵ Nombre de critiques emploient en effet ce terme pour qualifier la relation entre les deux formes au sein de cette œuvre. Cf., par exemple, Heinz Piontek, *Lyriker-Prosa*. Dans : *Süddeutsche Zeitung*, 11 et 12/04/1964. « Analog zu seiner Lyrik ist seine Prosa ganz zurückgenommen, ohne jeden Aufwand und knapp bis zum Schnapsschußhaften und Fragmentarischen. Hat man von seinen Gedichten behauptet, daß sie sich der Prosa nähern, so läßt sich nun umgekehrt sagen, daß seine Erzählungen und Etüden der Lyrik nahekommen. » Certes, l'auteur souligne, de prime abord, l'analogie formelle entre la poésie et la prose mais ses remarques induisent également la parenté thématique en insistant sur le caractère instantané et fragmentaire des textes.

⁹⁵⁶ Alexander Hildebrand, *Poesie in Prosa*. Dans : *Welt und Wort* 1970 (25), p. 44 ou Edwin Hartl, *Lyrisches*. Dans : *Die Furche*, 19/04/1985, p. 18. Cf. aussi Karl Krolow, *Scheu vor den großen Worten: ein Lyriker als Erzähler*. Dans: *Der Tagesspiegel*, 29/03/1964 : « Diesen Schwebezuständen der Einzelheiten widmet der Autor seine Aufmerksamkeit – typisch für den Lyriker. »

⁹⁵⁷ En guise d'exemple, souvenons-nous du doublet *Wellen* (GG II, 40 et GG II, 159) que nous avons déjà analysé. Le poème en prose est antérieur à celui en vers ce qui est, certes, plus rare en comparaison notamment avec les analyses de l'œuvre de Baudelaire. Si l'on considère cependant que les deux formes sont des formes à part entière, il est évident que le poème en prose peut aussi bien précéder le poème en

sens unique mais correspond plutôt à un va-et-vient. De plus, il s'agit d'un rapprochement mutuel qui, selon Heinz Piontek, témoigne des affinités sur d'autres plans comme l'illustre l'exemple de la relation entre Fritz et Follain.

Die Nähe zur Prosa, die wir bei Follains Gedichten konstatieren, gilt für die Poesie von Fritz gleichermaßen. Aber auch seine Prosa nähert sich der Poesie an, so daß wir – vor allem bei dem Band „Zwischenbemerkungen“ – von manchen Texten nicht genau sagen können, auf welche Seite sie gehören.⁹⁵⁸

D'autre part, les commentaires s'attachent davantage à la forme qu'aux thématiques des textes. Ainsi Peter Härtling postule-t-il :

Walter Helmut Fritz verleugnet die lyrische Herkunft in seinen ersten Prosastücken nicht. Er [...] schafft ohne Scheu Verbindungen zwischen lyrischem und epischem Text ; so wird seine Haltung, wenn auch ohne Hartnäckigkeit, zum Programm [...].⁹⁵⁹

Néanmoins, les recoupements thématiques s'opèrent aisément et confirment la forme et le contenu en tant que constituants du rapprochement entre la poésie en vers et la poésie en prose.⁹⁶⁰ Ainsi le poète traite-t-il au moyen de ces deux formes des apparences paradoxales de la vie qu'il illustre d'ailleurs souvent à travers des portraits. De même, il est en constante recherche de la vérité qui permet à l'homme de se distinguer et de se

vers que vice versa. Car il ne s'agit plus, dans ce cas, de l'interdépendance et de l'évolution d'une forme à l'autre, mais d'un choix formel dès le départ. L'exemple précité permet alors d'établir les deux formes dans leur indépendance.

⁹⁵⁸ Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. Dans: Bernhard Nellessen, *op. cit.*, p. 77. Ainsi Piontek se rapproche-t-il sensiblement de l'idée que se fait Walter Helmut Fritz lui-même de cette parenté. Lors d'un entretien, le poète inscrit, en effet, l'ensemble de son œuvre dans une seule démarche :

– In welcher literarischen Gattung fühlen Sie sich am wohlsten?

– Im Gedicht, im Prosagedicht, in der Aufzeichnung. Auch die erzählerischen Arbeiten entfernen sich ja nicht allzu weit davon.

Bernhard Nellessen, *Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle*. Ein Gespräch mit Walter Helmut Fritz. Dans: Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*, Joachim Hempel Verlag, Lebach 1989, p. 127.

Par ailleurs, cette réponse fait écho au constat de Werner Riemerschmid qui explique le maintien parallèle du poème en vers et du poème en prose, particulièrement sensible à l'époque contemporaine : « Wenn wir von den freien Rhythmen und aufgeweichten Strophenbildungen absehen, so sind es zwei Hauptformen, die der modernen Lyrik eigen sind: das gereimte Gedicht und das Gedicht in Prosa. » Werner Riemerschmid, *Formprobleme der modernen Lyrik*, Vortrag, gehalten auf dem Schriftstellerkongreß 1955 in Innsbruck. Dans: *Wort in der Zeit*, 1, 1955, H. 4, p. 233.

⁹⁵⁹ Peter Härtling, *Zarte Übung*. Dans : *Der Monat*, H. 189, Juni 1964, p. 81. Et ce jugement persiste dans le temps comme le montre cette phrase de Albert von Schirnding à propos de *Cornelias Traum* (1985) : « Was für den Lyriker charakteristisch ist, [...] kommt in der kurzen Prosa nur noch deutlicher zur Sprache. » Albert von Schirnding, *Vorsichtiger Umgang mit Fesseln*. Neue Prosa von Walter Helmut Fritz. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 22 et 23/06/1985, p. 138.

⁹⁶⁰ Non sans raison, ces recoupements correspondent d'ailleurs aux préoccupations générales de l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Cf. ci-dessous et nos remarques sur l'œuvre romanesque.

reconnaître. En ce sens, les poèmes mettent également en relation l'être humain et la nature, d'où résulte, par ailleurs, un intérêt affirmé pour le rapport à la représentation et à l'art. Or, ce questionnement aboutit presque naturellement à l'interrogation sur le statut du langage, sur la valeur du mot en lui-même, ce qui souligne à la fois l'implication métapoétique du lyrisme de Walter Helmut Fritz et reprend l'idée d'une redéfinition possible de l'homme. Enfin, évoquons la problématique du temps et de l'éphémère qui représente également l'un des axes majeurs pour observer ce phénomène de correspondances.⁹⁶¹ Cette thématique est en effet récurrente dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Aussi pouvons-nous d'un côté distinguer les poèmes en prose : *Schichtungseinbruch* (GG I, 101), *Beweglicher Aufbau* (GG I, 101), *Spiel der Verwerfungen* (GG I, 116), *Traumtiere VI* (GG II, 89), *So entstehen zwischen uns die Zerreißproben* (CT, 38), *Es gibt mich gar nicht* (CT, 43), *Immer einfacher, immer schwieriger* (GG II, 126), *Erfahrungshunger, Wissensdurst VIII* (GG II, 150), *Hab keine Angst* (ZdS, 96), *Benommen* (OF, 23), *Es saugt die Zukunft an* (OF, 28), *Das offene Fenster* (OF, 81), *Zum silbernen Stern* (WeG, 53) ou *Ich sah dich gestern* (Unt, 21)⁹⁶²; de l'autre côté les poèmes en vers : *Die Jahre aufstauen* (GG I, 136), *Gibt uns unsere Lage* (GG I, 171), *Nach der Überschwemmung* (GG I, 231), *Täglicher Anfang* (GG I, 244), *Erdgeschichte* (GG I, 261), *Oft* (GG II, 157), *Vertraulichkeit* (GG II, 176),

⁹⁶¹ Nous dressons une liste assez exhaustive seulement pour ce dernier thème. Néanmoins, avant d'étudier quelques exemples plus en détail, voici une série d'occurrences en guise d'illustration. L'étude des paradoxes : *Als ich hinausging* (GG I, 111), *Verhüllte Gestalt* (GG I, 113), *Fundstellen* (GG I 122) (en prose), *Blind* (GG I, 254) (en vers) ; les portraits : *Simenon, schlaflos* (GG I, 267), *Joseph Roth* (GG I, 269), *Der Schäfer* (GG II, 35), *Erfahrungshunger, Wissensdurst III*, (GG II, 146), *Erfahrungshunger, Wissensdurst XI* (GG II, 151), *Die Schaustellerin* (OF, 13), *Im übrigen* (OF, 59), *Gehen und schauen* (OF, 63), *In seiner Werkstatt* (OF, 76) (en prose), *Alte Frau* (GG I, 48), *Alter Mann* (GG I, 48), *Kolumbus* (GG I, 86), *Pascal* (GG I, 93), *Kain* (GG I, 133), *Stefano* (GG I, 179), *Sein Porträt* (GG II, 9), *Der Bouquinist* (GG II, 143), *Lebenslauf* (GG II, 175), *Die Eiskunstläuferin* (GG II, 209), *Karl Dedecius vor einem Foto* (ZiL, 37), *Der Gaukler nennt seinen Namen* (ZiL, 39), *Keine Angst hatte sie* (ZiL, 46), *Alexandra I-IV* (MZ, 18/19), *Maskenzug XII* (MZ, 43), *Pietro I-IV* (MZ, 81/82) (en vers); la vérité : *Der Mann der Verwechslung* (GG I, 112), *Erster und zweiter Vermummter* (GG I, 118) (en prose), *Die Wissenschaft geht zu Ende* (GG II, 14) (en vers) ; la nature : *Unterhaltung* (GG II, 216) (en prose), *Bienen* (GG I, 224), *Sie werden sich wehren* (GG I, 282), *Der Bach trägt Erde und Steine* (ZiL, 17); l'art et l'artiste: *Adagio II* (GG II, 34), *Ohne Blick* (GG II, 124), *Erfahrungshunger, Wissensdurst VI* (GG II, 148) (en prose), *Unterwegs IV* (GG I, 158), *Sein Leben lang* (GG I, 275), *Wenn doch* (GG I, 289), *Schein* (GG II, 53), *Im Atelier des Malers* (GG II, 98), *Vermeer* (GG II, 182), *In Cézannes Atelier* (GG II, 208), *Er malt* (MZ, 86) (en vers) ; le langage, le mot et la dimension métapoétique : *Schwankendes Gleichgewicht* (GG I, 117), *Gleichung* (GG I, 119), *Gegensätze* (GG I, 124), *Verlorenes Spiel* (GG I, 126), *Undurchdringlichkeit* (GG I, 126), *Reise* (GG I, 127), *Unversehens* (GG II, 221), *Unbezähmbar* (CT, 53), *Was er hervorbringt* (OF, 69) (en prose), *Lehnstedt* (GG I, 27), *Die Worte in der Dunkelheit* (GG I, 137), *Angelockt* (GG I, 181), *Und so weiter* (GG I, 231), *Schöne Aussicht II* (GG II, 42), *Alte Wörter* (GG II, 53), *Damit unsere Worte nicht erblinden* (GG II, 70), *Doppelleben* (GG II, 110), *Aus Wörtern* (GG II, 113), *Gib den Dingen das Wort* (GG II, 155), *Auch ein Satz* (GG II, 161), *Verweht es, stirbt es* (GG II, 161), *Damit* (ZiL, 53) (en vers).

Weithin (GG II, 177), *Ein kühler Tag* (ZiL, 31), *Karl Dedecius vor einem Photo* (ZiL, 37), *Mit geröteten Augen* (ZiL, 41), *Die Großmutter tut so komisch* (ZiL, 48), *Hände und Bücher* (ZiL, 55), *Ankommen und Fortgehen* (ZiL, 58), *Über alle Berge* (ZiL, 63), *So lange erwartet* (ZiL, 65), *Auf einem Pferd* (ZiL, 74) ou *Maskenzug XI* (MZ, 42).

L'on serait tenter de croire que le nombre impressionnant de textes qui évoquent en parallèle une même thématique impose d'ores et déjà de parler d'une analogie thématique. En gardant cependant à l'esprit la précision des correspondances et des divergences entre la poésie en vers et en prose sur le plan formel, il nous semble nécessaire d'analyser plus en avant ces relations thématiques. Il convient de spécifier ce lien et c'est pourquoi nous nous demanderons s'il s'agit d'un simple recoupement, de correspondances, d'une analogie au sens stricte, totale ou peut-être partielle.

De plus, on ne saurait étudier les correspondances thématiques sans mentionner également l'absence de certains sujets, notamment celui de l'amour. La poésie en prose dresse, certes, quelques portraits féminins qui traduisent tous une image entièrement positive de la femme⁹⁶³ mais le moi lyrique n'entre pas véritablement en interaction avec elles. Cette particularité s'explique fort probablement par les options d'angles de vue adoptées par le poème en prose et par la tendance à accentuer davantage l'exemplarité sous-jacente. Le texte vise moins l'individu que des états humains représentatifs.

Par ailleurs, une étude statistique, notamment des recueils qui réunissent les deux formes⁹⁶⁴, met en évidence que la proportion des poèmes en prose reste restreinte ; elle peut être portée jusqu'à une trentaine de pour-cent pour *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987) et concerne environ un quart des textes de l'ensemble de l'œuvre. Remarquons de plus qu'au début de l'établissement de la nouvelle forme, seulement cinq pour-cent des textes l'adoptent et que l'évolution de leur proportion n'est pas continue mais fluctuante. Ainsi *Wunschtraum, Alptraum* (1981) porte-t-il la part des poèmes en prose à seize pour-cent avant qu'elle ne retombe à neuf pour-cent dans *Werkzeuge der Freiheit* (1983)⁹⁶⁵. Le recueil suivant, *Immer einfacher, immer*

⁹⁶² Nous mentionnons également quelques notations (cf. CT, ZdS, WeG, Unt) pour montrer, d'une part, la cohérence notable entre les différentes formes de prose courte et pour permettre, d'autre part, de nuancer l'approche au sein même du genre.

⁹⁶³ Cf., par exemple, *Erfahrungshunger, Wissensdurst IV* (GG II, 147), *Erfahrungshunger, Wissensdurst VII* (GG II, 149) ou plus récemment *Alexandra* (MZ, 18 et 19).

⁹⁶⁴ C'est-à-dire *Sehnsucht* (1978), *Wunschtraum, Alptraum* (1981), *Werkzeuge der Freiheit* (1983), *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987), *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992) et *Maskenzug* (2003).

⁹⁶⁵ Notons d'ailleurs que le recueil reçoit uniquement le sous-titre de « poèmes », ce qui impulse d'ores et déjà son orientation majeure ; or, la proportion des poèmes en prose est en effet négligeable.

schwieriger (1987), marque le plus grand écart ; *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992) se limite à nouveau à un pourcentage d'environ vingt pour-cent. Enfin, en 1997, le premier recueil consacré entièrement aux poèmes en prose voit le jour avec *Offenes Fenster*.⁹⁶⁶

En ce sens, il nous paraît essentiel de remarquer que la thématique du temps et de l'éphémère est presque aussi présente dans les poèmes en prose que dans ceux en vers. En effet, la part des textes en prose reste certes légèrement inférieure à celle des poèmes en vers mais elle dépasse largement la proportion habituelle d'environ vingt pour-cent comme le montre aisément la liste des occurrences.

Néanmoins, l'orientation du traitement du sujet diffère sensiblement. Ainsi, une grande partie des poèmes en vers incluent la mort comme point de fuite du texte tandis qu'elle est quasiment absente des poèmes en prose. Ces derniers, en revanche, mettent davantage en perspective la relation entre le temps et la mémoire ; l'approche multiplie alors les niveaux de temps, les entremêle même au besoin.⁹⁶⁷ A ce titre, le poème *Erfahrungshunger, Wissensdurst VIII* peut être considéré comme particulièrement représentatif :

Kannst du mir sagen, wo Gustaf ist? Er ist aus diesem Jahr hinausgegangen und nicht wiedergekommen. Leben und Tod nannte er Feste, leidenschaftliche Versunkenheiten. Dazwischen: Verzicht auf Atem. Es fiel ihm zuweilen schwer, andere Augen zu verlassen. Aber er war auch den Versuchungen der Leere ausgeliefert. Er wußte, daß Illusionen Wirklichkeiten erzeugen, hielt viel von nützlichen Irrtümern. Als ich ihn das letzte Mal sah, sagte er: Eben noch denken wir, bald muß das Leben doch kommen, einen Augenblick später sehen wir, es ist schon gewesen.

(GG II, 150)

S'ouvrant sur une question qui interpelle de surcroît un « tu » que l'on peut aussi assimiler au lecteur, le texte se situe d'emblée dans l'optique d'un dialogue. La première réponse (l. 1 et 2) poursuit dans le même sens tout en accentuant le désarroi, puisque l'inquiétude présente dès le départ se confirme, voire se renforce et se mue en certitude : Gustaf, la personne concernée, a disparu à jamais. Le laconisme du constat doublé par la brièveté des énoncés et leur caractère partiellement elliptique corroborent

⁹⁶⁶ Il faut en effet rappeler que le premier recueil de poèmes en prose, *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969), est seulement sous-titré « prose » et non poèmes en prose, signe que la quête d'une nouvelle forme a commencé sans encore aboutir.

la soudaineté de cette disparition sur le plan de la langue ; or, cette mort, qui n'est d'ailleurs pas explicitement nommée⁹⁶⁸, renvoie à notre anxiété naturelle devant notre finitude, vécue toujours comme imprévue. La suite du texte évoque certaines des idées de Gustaf ; en dernier, le texte rappelle un ultime dialogue entre le moi lyrique et le personnage principal. Soulignons que toutes ces bribes, à partir desquelles le lecteur se construit une image de Gustaf, tournent autour de la notion de l'éphémère : rien ne paraît stable et durable, l'illusion et la réalité s'entremêlent autant que le passé et le présent, tout reste insaisissable et les contradictions apparentes⁹⁶⁹ s'avèrent vaines et inaptes à décrire le monde.

Force est de constater que ces bribes qui pourraient révéler une image éclatée de Gustaf, permettent, au contraire, d'embrasser cette existence dans son unité et d'en cerner l'essentiel. En cela, la manière de présenter la thématique renvoie directement aux procédés de l'intensification évoqués ci-dessus. Si nous insistons ainsi sur cette démarche à la fois thématique et stylistique, c'est bien parce qu'il ne fait nul doute que c'est ici que résident à la fois le noyau du rapprochement thématique entre les deux formes ainsi que la source essentielle de leur différence.

Cette originalité s'apprécie aisément à travers la comparaison du poème en prose précité avec deux poèmes en vers abordant la même thématique. Le premier texte, *Erdgeschichte* met en relation une situation spécifique, en l'occurrence la découverte d'un fossile, et une unique réflexion personnelle où l'on peut, en effet, déceler deux idées : l'instant de la mort est un laps de temps extrêmement court, condensé et la mort accélère le cours du temps à l'infini.

Erdgeschichte

Diesen Fisch, der vor Millionen Jahren
einen anderen fressen wollte,
mit der Beute im Hals starb
und in Gesellschaft von Krebsen,
Krokodilen und Seesternen
zu Kalkstein wurde,
entdeckte ein Mann bei Solnhofen,

⁹⁶⁷ Cf., par exemple, *Benommen* (OF, 23) et *Zum silbernen Stern* (WeG, 53).

⁹⁶⁸ Le poème se contente de parler ensuite de Gustaf au passé. Le mot « Tod » (l. 3) n'apparaît qu'en relation avec son antonyme « Leben » (l. 2) et concerne plutôt les idées du personnage que son propre état.

⁹⁶⁹ Cf., par exemple, *Erfahrungshunger, Wissensdurst VII* (GG II, 150), l. 2 et 3 : « Er ist aus diesem Jahr hinausgegangen und nicht wiedergekommen. » Gustaf n'était que de passage sur la terre, l'écart entre la vie et la mort apparaît comme insignifiant.

der einen Augenblick daran dachte,
daß im Tod
die Zeit am schnellsten vergeht. (GG I, 261)

Il convient d'emblée de remarquer qu'il ne s'agit pas d'une mort personnelle mais d'une idée générale. De plus, celle-ci apparaît dans l'esprit du sujet tel un éclair, voué lui aussi à l'éphémère (cf. v. 8). Le poème ne s'y attache pas et ne développe pas de réflexion à partir de l'événement comme dans le poème en prose. Le regard ne fait qu'effleurer la thématique, il ne s'y attarde pas. Nous assistons donc à une vision des choses plus sélective, ce qui permet, en même temps, d'accentuer la force évocatrice du poème. Ceci est particulièrement perceptible dans *Nicht auszumünzen XIV* qui ne parle pas de la mort mais la montre :

Die Großmutter tut so komisch,
meint der Enkel,
der vom Garten zurückkommt –

plötzlich hat sie sich
zwischen die Ostereier gelegt.
Aber sie steht nicht mehr auf. (ZiL, 48)

A nouveau, le sujet – la soudaineté de la mort, sa puissance, le renvoi à l'éphémère de notre existence mais aussi sa proximité délicate avec la vie – est le même ; de ce fait, nous pourrions y voir une analogie.⁹⁷⁰ Cependant – et c'est en cela que réside toute la différence – le regard aborde différemment la situation, il se focalise sur d'autres détails et en nombre plus restreints. Paradoxalement, il s'ensuit une prise de vue à la fois plus distante et plus intime.⁹⁷¹

⁹⁷⁰ De plus, la préoccupation par cette thématique est récurrente dans l'ensemble de l'œuvre comme le prouve cette citation d'un article de Gerda Zeltner qui renvoie à la fin du roman *Bevor uns Hören und Sehen vergeht* (1975): « Die Welt von Walter Helmut Fritz ist eine Welt der Unsicherheit, der Problematisierung, des Zweifels, der am geringfügigsten Anlaß ansetzen kann. Und überall eine schmerzhaft erlittene Vergänglichkeit. » Gerda Zeltner, *Der Alltag, dies fremde Land*. Dans : Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*, Joachim Hempel Verlag, Lebach 1989, p. 179. Et ce n'est pas un hasard si l'auteur y voit également un rapprochement avec Rainer Maria Rilke et son approche de l'ère moderne. Cf., par exemple, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* dont certains passages s'apparentent tout à fait à des poèmes en prose à en croire Cornelia Ortlieb. Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 275.

⁹⁷¹ Il n'est pas étonnant alors d'observer des poèmes en vers thématiquement liés à ce sujet qui s'imprègnent davantage d'images surprenantes et qui tentent de recréer l'unité originale. Cf. *Große Augen IV* (ZiL, 74) ou *Vertraulichkeit* (GG II, 177) : « Wenn du siehst, wie/die Schatten des Todes – / unter denen alle Antworten/abhanden kommen – /und die Helligkeit/– die eine lebendige Ferne mitbringt – /aufeinander zureiten,/dann zufliegen,/verstehst du ihre unauffällige, nicht/nur schmerzliche Vertraulichkeit. »

Nous comprenons mieux alors pourquoi il reste néanmoins délicat d'établir une analogie thématique directe entre la poésie en prose et la poésie en vers dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Ceci s'explique en grande partie par le rapprochement formel considérable. Rappelons, par exemple, à quel point le laconisme est accentué dans l'ensemble des formes ; aisément, il s'identifie comme une qualité transversale, déterminante pour l'unité de l'œuvre.⁹⁷² Il s'agit, en effet, d'une attitude générale qui va jusqu'à se répandre dans l'emploi de moyens stylistiques fortement semblables. On ne saurait étudier cette problématique de l'analogie sans reconnaître qu'en ce sens les nuances établissent les deux formes dans leur différence.

Par conséquent, il est, d'une part, justifié d'accentuer avec Cornelia Ortlieb leur lien étroit :

Das Prosagedicht erzwingt vielmehr eine Art der Sinnkonstruktion, die sowohl dem intellektuellen Rätsel als auch den besonderen poetischen Mitteln des Textes gerecht zu werden versucht. Denn unsere gewöhnliche, auf die Semantik der Worte und Sätze eines Prosatexts abzielende Aufmerksamkeit wird hier in charakteristischer – nämlich dem Versgedicht analoger – Weise auf die Gestalt einzelner Worte und ihre Verknüpfung zum poetischen Ganzen gelenkt [...].⁹⁷³

D'autre part, il ne fait plus guère de doute que la forme participe activement, en particulier dans la poésie en prose, à l'élaboration du contenu.

Das kritische Problem wird immer wieder die Form. Form ohne Inhalt ist sinnlos, sie enthält und hält ihn. Sie ist der Halt des Inhalts und Gehalts. Es liegt im Wesen der Form, daß sie die Lage eines neuen Inhalts bestimmt. Die Form gibt dem wohlbedachten Wortgefüge, das freilich viele unbemerkte Öffnungen ins Unbewußte aufweist, und in dem Reales und Verborgenes einander durchdringen, Spannung, Gleichgewicht, Unverwechselbarkeit und suggestive Kraft.⁹⁷⁴

⁹⁷² Cf. ci-dessus, notamment nos remarques sur l'intensification de l'écriture poétique dont les deux formes proposent des variantes. De plus, l'attitude sobre et observatrice semble, en effet, correspondre à la personnalité de Walter Helmut Fritz de sorte que Bernd Goldmann décrit la posture de Fritz lors d'un entretien de la manière suivante: « Fritz beobachtet intensiv und ist auch im Gespräch mehr andeutend, denn ausformulierend. » Bernd Goldmann, *Hören und Sehen*. Dans: Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*, Joachim Hempel Verlag, Lebach 1989, p. 164. Nous ne pouvons que confirmer ce constat.

⁹⁷³ Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 84 s..

⁹⁷⁴ Werner Riemerschmid, *Formprobleme der modernen Lyrik*, Vortrag, gehalten auf dem Schriftstellerkongreß 1955 in Innsbruck. Dans: *Wort in der Zeit*, 1, 1955, H. 4, p. 233. La complexité de cette quête se laisse également transposer sur le plan thématique, comme le montre cette citation de Harald Hartung: « Georg Jappe hat über eine mögliche Rückgewinnung der Komplexität nachgedacht und den Mut gehabt, so etwas wie ein Wunschbild zu zeichnen: „Unter Erlebnisdichtung stelle ich mir etwas anderes vor: Mut zu Ich und Inhalt, mit Mut zum Außersprachlichen und zur Abbild- und Evokationsfähigkeit der Sprache, einer lebendigen Hochsprache, die von Preziosität und Sterilität gleichermaßen entfernt ist wie vom Schablonendeutsch der Schlager und Nachrichten, Plastizität und

Si l'on considère, par conséquent, que le changement de forme impulse une transformation du contenu, celle-ci doit être particulièrement sensible dans les véritables doublets car, d'emblée, ils ont vocation à traiter d'un sujet quasi identique.⁹⁷⁵ Deux remarques s'imposent dès à présent : au-delà des textes qui dressent le portrait d'un même personnage, ce qui met en avant plutôt un critère formel, celui de l'appartenance à la forme du portrait,⁹⁷⁶ il nous semble particulièrement intéressant d'analyser plus avant des textes qui traitent de l'art. De plus, nous tenterons de cerner les espaces de regard accordés à l'une ou l'autre forme afin de déceler les points de convergence de cette coopération complexe, inscrite toujours à la fois dans la forme et le fond. Par conséquent, nous désignerons également comme doublets des poèmes qui évoquent une thématique identique en se répondant⁹⁷⁷, et non seulement ceux dont le titre en reprend un autre.

Le poème en vers *L'Isle-sur-la-Sorgue* ainsi que le poème en prose *Bewohnen wir einen Blitz* se révèlent, à ce titre, doublement représentatifs. D'une part, il s'agit de deux portraits, d'autre part, le sujet de ces portraits est le poète René Char. Ce premier axe thématique est, de surcroît, doublé de la thématique de la perception. En effet, les deux poèmes dressent d'abord un décor fortement évocateur : le paysage où évolue l'écrivain anticipe et reflète sa personnalité et son œuvre. Néanmoins, cette ouverture permet de

Musikalität wiederfindend, aber ohne die materialen Genauigkeitserfahrungen der Konkreten Poesie und die observativen der Neuen Empfindsamkeit außer Acht zu lassen.“ » Harald Hartung, *Wiederkehr der Formen. Zum Formproblem in der aktuellen Lyrik*. Dans: Lothar Jordan, Axel Marquardt, Winfried Woesler. *Lyrik – Blick über die Grenzen*. Gedichte und Aufsätze des zweiten Lyrikertreffens in Münster, S. Fischer, Frankfurt/Main 1984, p. 126 s..

⁹⁷⁵ Rappelons, à ce titre, que Reinhold Grimm décèle avant tout une concordance thématique entre les poèmes en vers et les poèmes en prose : « Was sich bei Fritz des weiteren unterscheiden läßt, sind sodann diesmal völlig aufs Inhaltliche gesehen, einige bei ihm vielfach wiederkehrende Themen. » (Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 117) et « Weniger häufige, jedoch für Fritz gleichfalls charakteristische Themen kommen hinzu : [...] » (*ibid.*, p. 120). L'auteur cite d'ailleurs comme exemple les textes *Atlantis* (SÜ) et *Abfahrt der Schiffe* (BemG) (*ibid.*, p. 121 s.) et insiste sur l'ampleur du phénomène : « Muß ich dazu eigens betonen, daß sich auch hier die Belege beinahe beliebig vermehren ließen ? » *Ibid.*, p. 122 . Mais l'œuvre de Walter Helmut Fritz présente également de véritables doublets. Certains s'identifient même jusque dans le titre comme tels. Ainsi, le choix de Grimm relève-t-il certes d'une correspondance thématique mais selon nous, reste néanmoins contestable car il ne s'agit pas vraiment d'un doublet. L'analyse de Grimm, pourtant consciente des doublets chez Baudelaire qui ont, de plus, le même titre, sous-estime, sur ce point, l'envergure de l'œuvre de Fritz.

⁹⁷⁶ Reinhold Grimm souligne les fortes correspondances entre les textes de ce type : « Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang vor allem das von ihm unermüdlich gestaltete lyrische Porträt : und zwar zum einen als individuelles oder Einzelporträt [...], zum andern, doch weitaus weniger häufig, als Kollektivporträt eines Volks- oder Nationalcharakters [...] » Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 117. Et encore *ibid.*, p. 119 : « Trotzdem werden von Fritz aber keineswegs bloß entweder bekannte oder anonyme Künstler und Dichter und deren Leistungen nachgestaltet und ins Bewußtsein gerufen, sondern auch schlichte, gänzlich unbekannte Menschen innerhalb ihres Berufes und ihrer Landschaft. » En même temps, la logique du genre sollicite plus facilement une identité de titre. Ce ne peut donc pas être le seul critère pour reconnaître un doublet.

souligner une première nuance dans la démarche textuelle. Le poème en prose utilise un style nominal, embrassant et nommant ce paysage à partir de plusieurs angles de vue. En revanche, le poème en vers plonge le lecteur dans une atmosphère calme, posée, propice à l'évocation des idées en se focalisant sur un détail précis.

L'Isle-sur-la-Sorgue

Kirschbäume blühen
schwebend über dem Garten.
Der jetzt darin umhergeht,
Geisel seiner Erinnerung, weiß,
daß eines Tages Granit wird,
was wir erlebten.
Er bleibt stehen, er winkt.
Beuge dich nur, um zu lieben.
Ich vergesse seinen Satz nicht. (GG II, 176)

Bewohnen wir einen Blitz

Von Schilfrohr gesäumte Straßen, Zypressenreihen,
Lavendelfelder – René Chars Landschaft. In ihr, in ferner Nähe,
deren Sprache ihn erreicht, geht er noch umher. In ihr entstand
sein Werk mit seiner Schönheit, Heftigkeit und Phrasenlosigkeit,
seiner « Weisheit mit Augen voll Tränen », seinem Mut. In ihr
denkt er an seine Kindheit : in der Erinnerung sehe er sich
hingeneigt über die Pflanzen im verwilderten Garten seines
Vaters, wie er die Säfte beobachte und mit seinen Augen
Formen und Farben küsse. Später wird er seinen Satz finden :
« Bewohnen wir einen Blitz, so ist er das Herz der Ewigkeit. »

(WeG, 44)

D'ores et déjà il convient de remarquer que les deux textes emploient des procédés de l'intensification qui diffèrent. Il s'agit de l'accumulation pour le poème en prose et de la synesthésie de l'expression « blühen schwebend » (v. 1 et 2) afin de rendre l'image plus éthérée pour le poème en vers. La suite des deux poèmes confirme cet abord thématique tout en nuances en révélant également des similitudes frappantes. Ainsi *L'Isle-sur-la-Sorgue* et *Bewohnen wir einen Blitz* présentent-ils René Char comme un promeneur, qui, de surcroît, franchit tout naturellement les diverses strates temporelles.⁹⁷⁸ De ce

⁹⁷⁷ Ce phénomène d'écho peut insister sur l'un ou l'autre détail, affirmer une position contraire ou y apporter une nuance qui modifie sensiblement le point de vue.

⁹⁷⁸ Cf. *L'Isle-sur-la-Sorgue* (v. 3-6) : « Der jetzt darin umhergeht,/Geisel seiner Erinnerung, weiß,/daß eines Tages Granit wird,/was wir erlebten. » et *Bewohnen wir einen Blitz* (l. 2-4) : « In ihr, in ferner

fait, le portrait s'ouvre aussitôt sur la thématique de l'appréciation du temps, ce qui renvoie au thème de l'éphémère et de la finitude et introduit celui de la perception. Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que les deux poèmes choisissent des citations de Char pour illustrer son approche perceptive (cf. v. 8 et 9; l. 10 et 11).

La différence de démarche est néanmoins d'importance car le poème en prose reste, malgré la précision de son écriture, plus allusif⁹⁷⁹ et s'applique à être encore plus concis. Si nous admettons, en effet, que l'image ainsi suscitée surgit instantanément et tout de suite dans sa plénitude, nous comprenons mieux pourquoi le poème en prose s'attache davantage à une évolution ; il développe les notions en les variant et en les précisant. De ce fait, il tente d'apporter des nuances, des demi-teintes et propose souvent plusieurs angles d'attaque. C'est ainsi qu'il faut interpréter l'emploi du subjonctif I en plus du marquage des paroles citées par des guillemets ainsi que l'allusion double au passé par les temps grammaticaux employés et par la citation du mot « souvenir » (« Erinnerung », l. 7).

Les deux poèmes portent malgré tout une image très semblable de René Char et de quelques-unes de ses idées : l'intensité et l'instantané de sa parole, une diction immédiate, conditionnée par une perception hautement sensible, incluant la douleur ; une littérature qui suspend le temps et qui touche le cœur des choses. La nuance réside alors dans la posture différente adoptée par l'auteur. Les deux poèmes proposent, en effet, une vue tout à fait semblable mais en même temps décalée ; la différence se lit essentiellement dans l'ampleur donnée au mot lui-même, dans l'espace qui s'ouvre autour de lui. En ce sens, le poème en prose est plus précis que le poème en vers ce qui induit une prise de risques plus importante car il restreint le champ de signification du mot employé et le prive de certaines de ses connotations.

Par conséquent, la démarche inhérente au genre laisse moins de liberté à l'esprit pour développer l'image mentale. Mais il faut souligner le paradoxe que ces évocations plus nombreuses permettent de superposer les images et d'en révéler des dimensions multiples. Les deux démarches valorisent alors des entrées en matière distinctes tout en visant une transcendance textuelle analogue. Si nous insistons sur cette approche à la fois parallèle et bien distincte, c'est bien parce qu'elle explique également les options formelles ressemblantes des deux formes. Le même moyen stylistique trouve, en effet,

Nähe, deren Sprache ihn erreicht, geht er noch umher. In ihr entstand sein Werk mit seiner Schönheit, [...] » C'est nous qui soulignons.

⁹⁷⁹ Cf., par exemple, le septième vers ou l'absence de marquage et de verbe introductif pour signaler la citation (v. 8 et 9).

sa place au sein de la poésie en vers et de la poésie en prose. Ce qui diffère est son exploitation ultérieure par les autres agents du texte. Par conséquent, il n'est guère étonnant que, sous la plume de Walter Helmut Fritz, les deux genres sollicitent l'attention la plus aiguë et la coopération du lecteur. Tout autant que son lyrisme valorise les détails, les pose et les oppose sans donner la clé de leur interprétation, sa poésie en prose aspire le lecteur dans son mouvement singulier et le confronte à des impressions successives qui, à leur tour, sont à cerner dans la complexité de leurs relations ; car c'est dans l'espace entre les mots que s'établit la cohérence textuelle des deux formes et se dégage sa transcendance.⁹⁸⁰ Aussi cette démarche fondamentale entraîne-t-elle de toute évidence une importante proximité des deux formes, les établissant dans une synergie.

Il n'est pas exclu de penser que la thématique de l'art et, par conséquent, le portrait d'artiste tiennent alors un rôle clé dans l'établissement des deux genres. Les nuances qu'ils apportent révèlent la sincérité de l'approche poétique de Fritz, conscient de la multiplicité et de la complexité de ses sujets.⁹⁸¹

⁹⁸⁰ D'ailleurs, l'économie et le laconisme en sont la conséquence logique ; c'est pourquoi ces deux notions deviennent, en effet, les maîtres mots de cette écriture, comme le souligne Heinz Piontek dès 1970 : « [...] strenge Exerzitien, in denen die Wörter auf ihre Tagfähigkeit und Sinnfälligkeit überprüft werden. [...] Auf die Lücken zwischen den Wörtern kommt es an.[...] Wieder stechen die Disziplin und Ökonomie hervor, die den Verfasser von jeher kennzeichnen. » Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. Dans : Bernhard Nellessen, *op. cit.*, p. 78 s.. De même, Reinhold Grimm qui décrit la poésie en prose de Fritz comme étant un condensé lyrique (« lyrisch verknüpft », Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 115). Quant à l'exigence vis-à-vis le lecteur, cf. par exemple, ce commentaire de Bernd Goldmann à propos de l'interprétation parallèle entre Hilde Domin et Walter Helmut Fritz : « Der Autor öffnet sich mit diesem Text keineswegs seinem Leser, sondern gibt ihm nur einen Hinweis, der allgemeingültig für das Werk zu sein scheint und nicht speziell auf das Gedicht bezogen ist : „ ... Notiz einer Erfahrung, die das Nachdenken mit unvergleichlicher Nachdrücklichkeit beschäftigt: Daß Wirklichkeit sich desto mehr entzieht, je genauer wir sie beobachten.“ Eine Wahrheit, die zutreffend für die Lyrik wie für die Prosa von Walter Helmut Fritz gleichermaßen ist. » Bernd Goldmann, *op. cit.*, p. 164 s.. Et à juste titre, l'auteur tire la conclusion : « Doch wer mag den Pfad der Grenzziehung betreten, was ist noch Lyrik, wo beginnt das Prosagedicht, wann darf der Begriff Prosa verwandt werden? » (*Ibid.*) Georg Patzer va même plus loin en parlant d'un dialogue qui s'établit entre le lecteur, le texte et, par ce biais, l'auteur. « Ein Leser muß sich auf ihn und seine Lyrik sehr intensiv und rückhaltlos einlassen, damit sie zu ihm spricht und sie ein Zwiegespräch führen können. ». Georg Patzer, « *Gib den Dingen das Wort* », Ein Versuch über Walter Helmut Fritz. Dans : *Allmende*, 52/53, 17. Jahrgang (1997), p. 151.

⁹⁸¹ Rappelons également que les portraits sont extrêmement abondants dans l'œuvre en prose de Walter Helmut Fritz. Il faut ajouter que bon nombre de textes des recueils de notations *Cornelias Traum* (1985), *Was einmal im Geist gelebt hat* (1999) et *Unterwegs* (2003) ainsi que de nombreux passages des romans présentent, par ce type de forme courte, leurs personnages. Cf. *Die Verwechslung*, p. 18, p. 29 s. et p. 53 ; *Die Beschaffenheit solcher Tage*, p. 25 s. et p. 144 ; *Bevor uns Hören und Sehen vergeht*, p. 127. Concernant la récurrence du thème artistique cf. aussi Walter Hinck, *Wohltemperiertes Gemüt*. Walter Helmut Fritz zum sechzigsten Geburtstag. Dans : *FAZ*, 26/08/1989, p. 24 : « Die Prosagedichte sind Zeugnisse seiner künstlerischen Aufrichtigkeit [...]. Immer wieder wird das Thema der Kunst selbst, das Wechselverhältnis von Schein und Wahrheit in der Dichtung zum Gegenstand der Lyrik. » N'oublions pas non plus que les premiers poèmes en prose (*Bemerkungen zu einer Gegend*, 1969) ont été inspirés par la peinture, les aquarelles et les dessins de Paul Klee et que l'une des devises scande précisément cette problématique perceptive de l'artiste : « Nirgends litt es mich, was nützte da ein entzückendes Gelände.

On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que les doublets comme *L'Isle-sur-la-Sorgue* et *Bewohnen wir einen Blitz* révèlent singulièrement les relations subtiles et imbriquées qui régissent le choix de la forme au sein de l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Au-delà de la correspondance thématique, la thèse d'une analogie semble donc se confirmer. Les deux genres s'affirment, en effet, dans leur interdépendance, ils se répondent en nuancant le propos du poète. Par conséquent, l'analogie thématique est un révélateur des interrogations profondes de cette œuvre.

En même temps, cette perspective permet, paradoxalement, de montrer que l'analogie thématique ne peut être que partielle, puisqu'une analogie totale s'assimilerait à une simple répétition.⁹⁸²

Etant donnée la complexité de la perception qui se doit d'opérer tout en nuances, l'élaboration de deux genres distincts mais intimement liés permet de rendre compte de ces finesses afin d'ouvrir le rapport au monde à une transcendance.

[...] immer dann, wenn sich Walter Helmut Fritz an die konkreten Dinge und sinnlichen Erfahrungen hält, ohne sie – in Bild und Gedanken – überhöhen zu wollen, wird paradoxerweise das Wirkliche durchsichtig aufs Mögliche und die Sprache so poetisch, wie man sie von dem feinarbeitenden Lyriker ganz natürlich erwartet.⁹⁸³

Rappelons que, d'une part, les recoupements thématiques sont abondants au sein de l'œuvre de Walter Helmut Fritz. D'autre part, les sujets récurrents, comme celui de l'art, portent à croire que l'intérêt thématique se reflète dans le recours à des formes

Paul Klee ». De plus, l'œuvre brasse continuellement ce thème en mettant en relation l'écriture et l'art, récemment encore dans le recueil *Unterwegs* (2004) qui associe vingt-trois textes à vingt-huit peintures de Franz Bernhard. Rappelons par ailleurs que Walter Helmut Fritz s'est associé à plusieurs reprises à des artistes peintres (cf. notre bibliographie) et que c'est la deuxième coopération entre Fritz et Bernhard (la première étant le recueil *Linien* de 1988). Ceci ne pourra que confirmer le grand intérêt que notre poète porte à l'art pictural ainsi que le rapport entre le fond et la forme.

⁹⁸² Il convient d'ailleurs de rejeter avec fermeté la thèse de Cornelia Ortlieb selon laquelle les doublets pourraient être aussi élaborés pour de simples raisons pécuniaires. Cf. Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 57. Même le commentaire de Thomas Poiss semble, en partie, tendre vers cette direction : « Darin [in *Offenes Fenster*] finden sich zweiundachtzig Miniaturen, zu Bildern gereimte und gefügte Sätze, Bilder, die sich in Sätze auflösen, Träume, kurze Lebensläufe. Die Qualität der Texte schwankt zwischen Geglücktem und Kunstgewerbe. » Thomas Poiss, *Damit außer Atem nichts bleibt. Op. cit.*, p. 30. D'ailleurs, Cornelia Ortlieb se contredit à ce sujet en rétablissant quelques pages plus tard le poème en prose dans sa particularité puisqu'elle affirme à propos du doublet baudelairien *Le galant tireur* : « Diese Fassung präsentiert sich augenfällig als Konstrukt aus den Mitteln der poetischen Sprache, als kalkulierte Inszenierung der Figuren der Dualität. Jeder einzelne Satz enthält in sich die Spannung dieses Widerspruchs, in der gedrängten Form des Oxymorons oder als zu ergänzende Gedankenfigur, zumindest der des Paradoxes als gezielter Verstoß gegen die Konventionen des Verstehens. » Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁸³ Gerd Ueding, *Zwei Äpfel für den Anhalter*. Dans : *FAZ*, 11/04/1985, p. 26. Cf. aussi Karl Krolow, *Träume sind keine Schäume, op. cit.*, p. 19 : « Form ist etwas, das hier von Fritz so durchsichtig wie

multiples. Plus une thématique révèle en effet une quête majeure de l'œuvre, plus elle est présente dans l'ensemble des genres. Par conséquent, nous pouvons conclure que l'approche génère une forme qui montre des correspondances précises avec le contenu qu'elle tente d'exprimer.⁹⁸⁴ Les voies empruntées par Walter Helmut Fritz varient entre le recoupement thématique qui traite des sujets sémantiquement proches mais sans lien apparent, la correspondance qui crée une allusion indirecte à d'autres textes et une parenté encore plus éminente qui concorde, en effet, avec une relation par analogie. Néanmoins, sa poésie en prose tente de porter une approche thématique novatrice : concentration et plénitude par une technique de superposition qui laisse davantage place au paradoxe. C'est pourquoi l'art peut être considéré comme un terrain de prédilection, comme l'espace d'un jeu avec les perspectives et comme la possibilité d'affronter les angoisses de l'homme moderne.⁹⁸⁵ De ce fait, la poésie en prose se situe dans un prolongement de la poésie en vers, mettant à profit ses procédés tout en s'imposant comme genre à part entière traitant de thématiques certes proches mais les amenant d'une manière caractéristique.

möglich gemacht worden ist. Das Elliptoide, das, was auf Ergänzung aus und auf sie angewiesen ist, wird man in « Cornelias Traum » gleichfalls finden. Auch dies ist nichts Neues für Leser von Fritz. »

⁹⁸⁴ Que cette recherche s'inscrive dans une tradition et renvoie au travail intense sur la langue dans la poésie en prose ne saurait étonner : « Die auffällige Stilisierung der Prosa, die in ihrer starken Rhythmisierung mal als maskierte Versdichtung auftritt, mal die Symmetrie der Strophenbildung als untergründiges Strukturierungsmittel einsetzt, in den betrachteten Beispielen aber durchweg die klassischen Satz- und Gedankenfiguren rhetorisch nutzt und zugleich exemplifiziert, stellt ein besonders markantes Beispiel des Individualstils deutscher Prosadichtung dar. Zu dessen Eigenart gehört nun gerade die Übernahme dessen, was an ‚Manier‘ in den Versgedichten Baudelaires, im Prosagedicht Mallarmés oder in der „dithyrambischen“ hymnischen Prosa Nietzsches erkennbar ist. » Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 259. Par conséquent, le poème en prose mêle naturellement plusieurs niveaux de signification, les procédés qu'il emploie illustrant à la fois la démarche et le contenu.

De même, Martin Gregor-Dellin souligne ces correspondances et va plus loin en s'attachant plus particulièrement au roman *Bevor uns Hören und Sehen vergeht* de Fritz : « Ich habe noch selten ein Buch gelesen, das durch zwar genaue, aber knappe Andeutung die Phantasie derart zur Mitwirkung veranlaßt, und das damit erzeugte Moment der Unsicherheit entspricht nun wieder genau der Realität der geschilderten Nachkriegsjahre. Die Methode hat ihre Metapher. Es ist die Verwerfung, die Schichtung. » Martin Gregor-Dellin, *Einfache Wahrheiten – Hören und Sehen*. Dans : Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster, op. cit.*, p. 161.

⁹⁸⁵ Une citation de Cornelia Ortlieb confirme d'ailleurs cette implication particulière de la poésie en prose : « Die Art der Beziehung zwischen den Klängen der Worte und den Eigenschaften eines Dings ist also die der *Analogie*, diese verbindet, wie wir sehen werden, auch die verschiedenen Künste miteinander. Die Harmonie des Satzes und die geglückte Analogie der Wortwahl zur Wahrnehmung bzw. zum Denken eines Gegenstands sind die Errungenschaften der letzten, höchsten Stufe; [...]. » Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 109. Il est possible d'aller plus loin encore en considérant un autre doublet – nous en donnons les textes dans l'annexe – qui dresse le portrait d'une danseuse (*Eiskunstläuferin*, GG II, 209 et *Tänzerin*, CT, 13). De plus, ce même sujet est repris par un récit court (*Tanzen*, ZdS, 9-16) ce qui montre que ces correspondances se retrouvent à de multiples niveaux.

II.5.2.2 Choix d'une forme, choix d'une voix

Le choix de la forme correspond à une idée précise que le contenu à écrire commande au poète, telle est la constatation qui s'impose d'emblée. L'interpénétration entre l'élément formel et la thématique s'est révélée dans sa complexité et dans son intensité qui rendent parfois délicate la distinction des deux approches. La forme peut dominer le contenu et vice versa ; mais le plus souvent les deux sont imbriqués de la sorte que l'on ne distingue plus quel élément a donné l'impulsion première. Il reste cependant une certitude : le cadre perceptif que Walter Helmut Fritz s'est fixé et qui détermine son regard, fait inférer le fond et la forme, le sujet et la démarche de sa poésie.⁹⁸⁶

Avec Albert von Schirnding, nous pouvons souscrire à cette remarque :

Überblickt man die Titel, treten die Unterschiede der literarischen Gattungen zurück vor der für diesen Autor charakteristischen Wahrnehmungsweise. [...] immer geht es darum, die Dinge – gerade die vertrautesten – so anzusehen, als erblickte man sie zum ersten Mal.⁹⁸⁷

Par conséquent, aussi bien le lyrisme de Fritz que sa poésie en prose ainsi que les autres formes employées semblent prendre leur départ dans une vision particulière du monde et converger vers une attitude perceptive novatrice. L'expression poétique se transforme alors en une voix innovante relatant finalement une lente métamorphose des valeurs. Ceci n'est pas sans impliquer l'écriture poétique dans une méditation et les poèmes en prose s'en font le meilleur écho. D'où ce constat de Gerda Zeltner au sujet de l'œuvre romanesque qui peut être transposé à la poésie en prose :

Der ungewohnte Duktus ist nicht ein Selbstzweck, ein ästhetisches Kuriosum; der Verstoß gegen die üblichen Lesegewohnheiten vielmehr der Ausdruck davon, daß auch die gängigen Wert- und Unwertvorstellungen verdächtig wurden.⁹⁸⁸

⁹⁸⁶ Dans l'introduction à son anthologie de la poésie en prose, Ulrich Fülleborn corrobore d'ailleurs ce constat : « Darstellen heißt eben in der modernen Literatur nicht nur vergegenwärtigen, sondern auch erkennen lassen, daß man vergegenwärtigt, um zusätzlicher Einsicht in das Wie und das Was willen. » Ulrich Fülleborn, in Zusammenarbeit mit Klaus Peter Dencker (éd.), *Deutsche Prosa Gedichte des 20. Jahrhunderts. Eine Textsammlung*, Wilhelm Fink, München 1976, p. 42.

⁹⁸⁷ Albert von Schirnding, *Die andere Optik*. Dans : *Süddeutsche Zeitung*, 05-07/01/1990, p. 100.

⁹⁸⁸ Gerda Zeltner, *Der Alltag, dies fremde Land*. Dans : Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*, Joachim Hempel Verlag, Lebach 1989, p. 181.

Il convient donc d'apprécier l'originalité de la poésie en prose de Walter Helmut Fritz également en étudiant la réaction de cette forme face à la réflexion qui la sous-tend.

II.5.2.2.1 Le poème en prose et la réflexion

Jürgen Peter Wallmann note que, paradoxalement, l'hésitation formelle que l'on observe dans *Bemerkungen zu einer Gegend*, annonce également un possible tournant dans la création de Fritz : une prédominance future de la réflexion.⁹⁸⁹

Nous n'insisterons jamais assez sur la double portée de cette tendance dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Ce qui intéresse, en fait, le poète est incontestablement de créer une réceptivité particulière chez le lecteur. Celui-ci compte sur sa coopération car il cherche à faire partager ses expériences, ses réflexions. Ainsi son lecteur devient-il le destinataire d'un message, une altérité naît. Le poème en prose se fait alors le vecteur d'un échange d'idées et c'est pour cette raison qu'il doit se libérer de l'aspect anecdotique qui est inhérente à la prose mais aussi rompre avec la tendance à « l'épanchement lyrique »⁹⁹⁰ du poème en vers. Il convient néanmoins de nuancer : par son laconisme, le poème en vers de Fritz possède, d'évidence, déjà la faculté de resserrer l'énoncé ; cependant, le poème en prose fait davantage encore appel aux structures mêmes de la réflexion. Cette technique permet, en effet, de rendre compte d'une méditation plus complexe et d'en élucider les étapes.⁹⁹¹

Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter qu'au sein de l'œuvre ces implications aboutissent à trois groupes distincts de poèmes en prose qui, en partie, connaissent des subdivisions. De fait, nous sommes en présence d'un grand nombre de textes répondant du domaine de la réflexion. Par conséquent, nous comptons des poèmes en prose qui exposent une argumentation et possèdent, parfois, une véritable structure rhétorique ; d'autres livrent plusieurs étapes d'un processus, d'autres encore esquissent une définition.

⁹⁸⁹ Il avait, en effet, lié les défauts du recueil et l'idée d'un revirement : « Zu stark überwiegt der Gedanke, die Frage, die Abstraktion – zu selten wird im Leser eine bildhafte Vorstellung wachgerufen. Und von der spielerischen Heiterkeit und Skurrilität; der zauberischen Leichtigkeit und dem dämonischen Witz eines Paul Klee findet man in diesen Texten wieder. Mir scheinen diese neuen Arbeiten von Walter Helmut Fritz, will man sie nicht als Dokumente einer schöpferischen Krise deuten, zumindest darauf hinzuweisen, dass sich im Werk dieses sensiblen Dichters eine Wende andeutet – vom Bild zum Gedanken, zur Formel? » Jürgen Peter, Wallmann, *Bild und Gedanke*. Dans: *Die Tat*, 14/02/1970, p. 33.

⁹⁹⁰ C'est dans cette attitude du lyrisme qu'Aloysius Bertrand puisait selon Suzanne Bernard la motivation pour créer la poésie en prose. Cf. Suzanne Bernard, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁹¹ Rappelons également que la poésie en prose tend au glissement vers d'autres formes de prose comme nous l'avons illustré au sujet de la parenté entre poème en prose et essai. Ce glissement doit alors être

Si l'on tient, en effet, que ces sous-formes n'apparaissent jamais à l'état pur, il ne saurait étonner de voir des exemples qui définissent aussi bien un élément de la nature (*Ein Antlitz auch des Leibes*, GG I, 116 ; *Adagio III*, GG II, 35), une vision de la vie (*Erfahrungshunger, Wissensdurst V*, GG II, 147) qu'un sujet abstrait comme la perception (*Zerstörung und Hoffnung*, GG I, 103)⁹⁹². En guise d'illustration, nous proposons d'observer le texte d'*Adagio III* :

Das Meer, auf dessen Grund sich die Muschel in Sand gebohrt hat oder in Stein, Atemwasser aufnehmend und Nahrung, reicht nun als Teil der Landschaft, der Fassaden, der Dächer bis zu diesem Fenstersims, auf dem sie liegt. Fruchtbare Meer – bringt Einsamkeit hervor, Leere, die Dramaturgie der Weite und des Lichts und das alles so zahlreich.

(GG II, 35)

Ce poème ne manque pas d'interprétations possibles et nous voyons sans peine qu'il dépasse largement le niveau dénotatif. Il ne s'agit aucunement d'une définition scientifique mais d'une association d'idées autour du coquillage. Par ailleurs, on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre ce texte et certains éléments dont nous avons pu constater la valeur métaphorique dans l'œuvre de Fritz, à commencer par la mer elle-même : l'eau en mouvement continu façonne le visage de la terre et notamment de la pierre et permet au coquillage de se fixer. De plus, cette description montre plusieurs étapes d'une évolution : le coquillage dans son milieu naturel, la mer ; le regard du collectionneur qui l'a ramassé et qui l'a introduit au milieu urbain ; le travail métaphorique qui permet de retrouver le lien du coquillage à la mer qui, quant à elle, renvoie à l'étendue et à la lumière mais aussi au détachement d'un cadre temporel⁹⁹³.

considéré comme inséparable de cette forme et du contenu qu'il transmet. C'est ce que nous pouvons appeler le polymorphisme du poème en prose.

⁹⁹² D'autres exemples plus tardifs comme *Aus dem Brief eines Buchhändlers* (WeG, 28) ainsi que quelques rares occurrences parmi les poèmes en vers comme *Wunschtraum, Alptraum I* (GG II, 43), *Die Bücher* (GG II, 60) et *Gibt es den unhörbaren Ton* (GG II, 158) viennent corroborer cette tendance, dont la palette pourrait être élargie sans peine. Ce qui nous intéresse, c'est de souligner la visée dominante du poème en prose et non de relever l'ensemble des occurrences.

⁹⁹³ Cf. l. 5 : « Einsamkeit », « Leere » qui, dans ce cas, ne traduisent ni désarroi ni solitude, mais renvoient à la place de l'élément dans l'harmonie du cosmos. Le coquillage ne fait qu'un avec le monde qui l'entoure ; la séparation n'intervient que plus tard quand le collectionneur le ramène chez lui. Cependant, le coquillage garde toujours quelques souvenirs de son état premier. Au sujet de la valeur métaphorique des éléments naturels, cf. aussi notre chapitre sur les poèmes de la nature. La récurrence thématique de l'eau et de la mer est d'ailleurs également remarquée par Reinhold Grimm (Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 120).

Il convient également d'apprécier l'originalité du rythme de ce poème en prose : ses phrases évoluent comme le déferlement des vagues, le ralentissement alterne avec l'accélération, telle une respiration. La transposition dans la langue fonctionne par imitation car les groupes de mots s'étendent plus ou moins, laissant une place variable à l'aura qui les entoure :

Das Meer, auf dessen Grund sich die Muschel in Sand gebohrt
hat oder in Stein, Atemwasser aufnehmend und Nahrung,
[...].⁹⁹⁴

Des unités brèves et plus longues alternent, les structures des phrases sont plus ou moins amples. Ainsi la relative (l. 1 et 2) permet-elle l'extension de l'amplitude phrastique, freinée d'abord par le détachement du deuxième complément de lieu (« oder in Stein », l. 2) et puis recueillie, avec douceur, par le groupe participe I « aufnehmend » (l. 2).⁹⁹⁵

Si nous insistons sur ces procédés stylistiques, c'est bien parce qu'ils illustrent d'une part la construction du poème par étapes ce qui renvoie, par essence, à un cheminement de réflexion. D'autre part, cette démarche nous conduit à rapprocher ces textes de certains extraits du *Parti pris des choses* de Francis Ponge.⁹⁹⁶

Force est de constater que nombre de poèmes en prose sont le reflet de la réflexion du poète. Il y livre à la fois un cheminement méditatif et ses conclusions. Certains poèmes vont jusqu'à prendre une structure rhétorique en proposant une exposition, un développement et une partie conclusive (cf. *Gestaltung anfangs*, GG I, 104 ; *Zu früh*, GG I, 108 ; *Der Schritt*, GG I, 109 ; *Abfahrt der Schiffe*, GG I, 119 ; *Waage der Dämmerung*, GG I, 123 ; *Verlorenes Spiel*, GG I, 126 ; *Damit das Unglück nicht nur unerbittlich ist*, GG II, 39 ; *Hier sind sie*, CT, 22 ; *Unsichtbares Orchester*, OF, 62 ou

⁹⁹⁴ Nous citons le début du poème mais le procédé est pareillement perceptible dans sa période finale (l. 5-7). Rappelons que c'est une technique bien connue de la poésie en vers où, en effet, le mètre voire la rime participent essentiellement à l'élaboration de l'atmosphère textuelle.

⁹⁹⁵ Tout au long du poème, l'atmosphère textuelle reste empreinte de douceur. Le participe I en '-end' en est l'un des signes sonores. Notons, de plus, que dans cette unité, l'énumération de deux éléments (« Atemwasser », l. 2 ; « Nahrung », l. 3) est de nouveau séparée et entoure l'énoncé verbal. Ce procédé aide, pour ainsi dire, à lisser les phrases, elles sont désormais sans heurt, d'où également l'impression de douceur et, par conséquent, d'harmonie.

⁹⁹⁶ En guise d'exemple, citons *Escargots*, *Le paillon*, *La crevette* et *Le gymnaste* (Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, Gallimard, Paris 1942, respectivement p. 29, 34, 69 et 44). De même le rapprochement avec certains auteurs allemands s'impose, mentionnons notamment Günter Kunert dont Dagmar Hinze dit : « Die Kurzprosa zeichnet sich durch ihren dialektischen Aufbau, durch Paradoxie, groteske Zuspitzung, einen sentenzhaften oder aphoristischen Schluß und ihren Lapidarstil aus. » Dagmar Hinze, *Günter Kunert: Sinnstiftung durch Literatur, Literaturtheorie und dichterische Praxis*, Lang, Fankfurt/Main 1996, p. 42 s..

Gegenwart, WeG, 8). D'autres exposent des arguments ou établissent des connexions entre plusieurs champs en travaillant souvent par contrastes.⁹⁹⁷

En revanche, on ne saurait étudier cette forte tendance méditative de la poésie en prose de Walter Helmut Fritz sans prendre en considération que cet aspect est également présent dans les poèmes en vers. Il faut effectivement tâcher de circonscrire quelles sont les différences d'exploitation entre ces deux formes. Analysons, à ce titre, le poème en vers *Vergleich* (GG II, 135) :

Vergleich

Wiegt die Erde
schwerer
als ein Reiskorn?

Nein.

Ist ein Königreich
dauerhafter
als eine Blüte?

Nein.

Gibt ein Haus
mehr Schutz
als ein Satz?

Nein.

Wie kannst du
das beweisen?

En alternant des questions et des réponses, toutes négatives, ce poème reproduit la structure d'un dialogue. De plus, il use amplement d'une répétition ternaire rappelant le fonctionnement rhétorique et comparable, de surcroît, à la règle de trois en

⁹⁹⁷ Ici comme ailleurs, il nous faut insister sur le fait que chaque texte affiche une dominante mais il est clair que les poèmes n'appartiennent que rarement à une seule catégorie. Bien que ce constat nuance notre classification, il ne saurait en aucun cas nier la récurrence de multiples apparences de la réflexion dans les textes.

Les exemples se trouvent à foison dont nous nommons, sans aucune aspiration à l'exhaustivité : *Bemerkungen zu einer Gegend* (GG I, 102), *Nordzimmer* (GG I, 125) ou *Auch in jedem von uns wächst ein Baum* (GG I, 41) pour exposer des étapes; *Gleichung* (GG I, 119), *Waage der Dämmerung* (GG I, 123), *Indem es offen zu Tag liegt* (CT, 36), *Wo wirst du heute sein?* (CT, 48), *Genuschelt* (OF, 43) ou *Doppeltes Wesen* (Unt, 44) pour le travail des contrastes; *Schichtungseinbruch* (GG I, 101), *Wo?* (GG II, 36), *Nichts ist gelöst* (CT, 17), *Auf der Terrasse* (OF, 39), *Nichts war gering* (WeG, 25) ou *Die Fahrt* (Unt, 37) pour établir des connexions et *Fundstellen* (GG I, 122), *Anlegestelle* (GG I, 122), *Hier draußen* (GG II, 40), *Lesen* (CT, 21), *Sich stufende Welt von Signalen* (CT, 42), *Kaum ist es da* (CT, 49) ou *Und Augen* (GG II, 128) pour générer une argumentation.

mathématiques. Comme l'indique son titre, il s'agit d'une comparaison ; celle-ci met en relation trois champs sémantiques : le statut de la terre au sein de l'univers, le temps, la finitude et l'homme, l'être qui se distingue parce qu'il sait parler, en quête d'un cadre de sécurité. Nul besoin d'aller plus loin dans l'étude de ce texte pour comparer son fonctionnement et celui des poèmes en prose. Nous notons l'enchevêtrement des sémantismes et l'appel à la coopération du lecteur par la structure dialoguée, et plus sensible encore par la question ouverte des derniers deux vers. En outre, le champ lexical des mots « Vergleich » (titre) et « beweisen » (v. 14) qui encadre la partie centrale régie par le questionnement, place le poème dans une optique de réflexion. Néanmoins, l'absence d'une connexion entre les étapes élargit le champ connotatif des énoncés, aspect renforcé par la mise en page très aérée. Les blancs volontaires demandent à être remplis par le lecteur. En effet, c'est lui – et non le poète comme dans les poèmes en prose – qui doit établir la connexion entre les différents éléments.⁹⁹⁸ En revanche, cette démarche garantit l'ouverture du texte : il pose les idées sans les expliciter ni fournir d'argumentation. Par conséquent, il ne se construit pas par étapes mais par juxtaposition. C'est pourquoi, les contrastes voire les paradoxes s'affirment différemment dans le poème en vers : soit ils se heurtent encore plus violemment soit, au contraire, ils acquièrent une nouvelle harmonie.⁹⁹⁹

En ce sens, la réflexion renvoie effectivement à une attitude générale des textes de Fritz, elle représente une dimension transversale de l'œuvre. Par conséquent, certains critiques parlent d'une analogie entre le lyrisme et la prose de notre poète. Cependant, cette conclusion nous paraît imprécise : la démarche du poème en prose et du poème en vers est certes proche mais elle ne coïncide pas en totalité puisque la réflexion ne représente qu'une dimension parmi d'autres pour le lyrisme tandis qu'elle constitue l'un

⁹⁹⁸ Ces approches différentes ont également des conséquences pour l'esthétique des deux genres comme le résume Friedhelm Kemp : « Die Prosa vermittelt Erkenntnis und schöpft aus diesem Genuß, die Poesie schenkt Erkenntnis aus Genuß. » Friedhelm Kemp, *Poesie und Prosa*. Dans: Friedhelm Kemp, *Dichtung als Sprache*, Wandlungen der modernen deutschen Poesie, Kösel-Verlag, München 1965, p. 23. Par conséquent, l'aspect méditatif est commun aux poèmes en prose et aux poèmes en vers mais la démarche de la poésie en prose le met plus à découvert.

⁹⁹⁹ Cf. par exemple *Blind* (GG I, 254), *Die Tür* (GG I, 264), *Er nicht* (GG II, 22), *Schrift und Gegenschrift* (GG II, 141) ou *Vor unseren Augen* (GG II, 207). Ce n'est, du reste, pas un hasard si la plupart de ces poèmes datent de la fin des années 70 et suivantes. En revanche, il est facile d'observer quelques poèmes moins réussis pendant la première période de l'œuvre. Nous pensons, par exemple, à la difficulté de garder un juste équilibre entre l'abstraction et l'ancrage concret dans le réel comme dans *Anlegestelle* (GG I, 122). De même, certaines connexions sont difficiles à déchiffrer, les images rappelant parfois une démarche surréaliste comme dans *Klippen im Fahrwasser* (GG I, 108). Concernant les poèmes en vers de cette période de recherches formelles, il convient de noter que certains se terminent par une réflexion sans que celle-ci soit forcément bien amenée. De fait, elle gêne l'harmonie textuelle et est ressentie comme un

des axes stratégiques de la poésie en prose¹⁰⁰⁰ ; d'où son accentuation. Aussi ne peut-on pas parler d'analogie complète mais seulement d'analogie partielle.

II.5.2.2.2 La dimension métapoétique de la poésie en prose

Son implication considérable dans le processus de la méditation nous pousse à penser que la poésie en prose est entièrement sous-tendue par une démarche réflexive. Ainsi une tension plus globale se crée, dépassant le seul aspect formel ou thématique, et tout porte à croire qu'elle est prédestinée à mettre au jour un niveau métapoétique du poème en prose.¹⁰⁰¹

Aussi la densité et l'intensité de l'écriture, l'immédiateté des images, l'important travail sur la rythmicité et les procédés langagiers sont-ils autant de signes précurseurs. De plus, certains poèmes qui se regroupent surtout autour de la thématique de la sensibilité poétique du mot semblent tendre également vers une interprétation qui fait du poème en prose la forme privilégiée pour que la réflexion se fasse voix. Par conséquent, ces textes disent le nouveau rapport de la poésie à la réalité en inscrivant le mot et son contenu dans une dialectique : la représentation créée par langue n'est basée ni sur une analogie du monde ni sur une antonymie, elle signifie un dépassement. Cette relation est clairement formulée dès *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969) par le poème en prose *Gleichung* :

Gleichung

Ungewisse Gleichung, zwischen dem, was möglich
gewesen wäre, und dem, was wir versäumten;
zwischen dem, was wir träumten, und dem, was
wir sahen; zwischen dem, was lebt, und dem,

ajout préjudiciable. Cf., par exemple, *Das Unglück* (GG I, 79), *Kain* (GG I, 133), *Nach dem Spiel* (GG I, 178) ou *Fenster* (GG I, 190).

¹⁰⁰⁰ Ceci est confirmé par cette remarque de Walter Hinck : « Die wachsende Zahl der Prosagedichte verrät zudem eine zunehmende Neigung zum Kontemplativen, auch eine Rückwendung zur literarischen Form der Idylle. » Walter Hinck, *Das Läuten der Pfifferlinge*: Walter Helmut Fritz pflegt die Feinkunst der Dichtung. Dans: *FAZ*, 07/10/1994, p. 42.

¹⁰⁰¹ Nous rejoignons ici la conclusion d'Ulrich Fülleborn (Ulrich Fülleborn, in Zusammenarbeit mit Klaus Peter Dencker (éd.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts. Eine Textsammlung*, Wilhelm Fink, München 1976, p. 40 : « [...] die naive oder raffiniert berechnende Ausübung der Kunst um der Kunst, d. h. um nur-ästhetischer Wirkungen oder der Schaffung autonomer ästhetischer Werke willen, wurde weithin abgelöst durch ein Dichten als transzendente Tätigkeit. Es geht im poetischen Tun um die Erkundung und Demonstration der Bedingungen der Möglichkeit des Gedichts in unserer Zeit. Die Dichtung wird sich selbst zum Gegenstand, indem sie ihre Voraussetzungen, Mittel und Regeln erprobt und transzendent macht. » Ainsi Walter Helmut Fritz s'inscrit-il également dans une recherche commune du poème en prose.

was Leben simuliert; zwischen den Dingen,
die entschwinden, und der Resonanz, die ihre
Abwesenheit schafft; zwischen dem Wort und
seinem Gegensinn; zwischen dem, was wir tun,
und dem, wovon wir absehen.

(GG I, 119. C'est nous qui soulignons.)

Il convient, cependant, de nuancer notre propos puisque nombre de textes exposent a fortiori la difficulté de trouver une langue apte à transcrire l'écart entre les termes, la représentation et la perception afin de produire ce dépassement. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, de voir évoluer ces textes au seuil du silence, dans un espace frontalier qui permet à la fois d'explorer ce dernier et de nommer les résistances auxquelles le poète se heurte mais qu'il n'a de cesse d'affronter. Ainsi pouvons-nous lire dans *Schwankendes Gleichgewicht* :

Was wir – nach Jahren – sehen, ist eine Sprache,
die wir mühsamer lernen.

(GG I, 117, l. 1 et 2)

Des années plus tard, le poème en prose *Unversehens* (GG II, 221) pointe cette même contrariété tout en la rapportant davantage au mot. Ainsi ne pouvons-nous que souscrire à cette remarque de Gabriele Wohmann :

Behutsame und genaue Sätze, einer von Fragen bewohnten Stummheit
abgerungen, gehen dieser Stummheit wieder entgegen, auf der Suche
nach Antworten.¹⁰⁰²

Le thème du silence rejoint ici une démarche : celle de l'écriture laconique. Plusieurs poèmes insistent, en effet, sur la nécessité d'appréhender différemment le langage. Par conséquent, le laconisme doit être considéré comme une charnière entre le contenu du poème lui-même et sa mission métapoétique. Soulignons le fait qu'en se chargeant davantage de réflexion le poème en prose décèle et découvre par lui-même sa

¹⁰⁰² Gabriele Wohmann, *Zwischenbemerkungen, Abweichung*. Dans: Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster, op. cit.*, p. 139. Ce n'est pas un hasard si ce commentaire se rapporte d'abord à l'œuvre en prose de Walter Helmut Fritz : comme le poème en prose, l'œuvre romanesque se définit par la proximité constante du silence. De ce fait, il s'agit d'une démarche fondatrice et non isolée. Cf. aussi Peter Jokostra, *Verwüstet von Schmerz*. Dans: *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, n° 44, 16/06/1972, p. 12: « Gedichte an der Schweigegrenze. Es ist Poesie der leisen Stimme. » ou encore Friedrich Bentmann dans la préface du recueil *Teilstrecken* : « Worte, die Tendenz haben ,auszubleiben'. » Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken* (Gedichte und Prosa). Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffelbund), hrsg. und eingeleitet von Friedrich Bentmann. Müller, Karlsruhe, 1971, p. 18.

poétologie. Dans ce dépassement réside l'un des aspects les plus remarquables de la poésie en prose car ainsi elle tient en même temps compte de la difficulté d'articuler sa vision : tout en se restreignant, l'écriture se libère et dans cette dialectique elle acquiert sa poéticité spécifique. Werner Kraft peut ainsi écrire :

Das Buch muß als Ganzes gelesen, es muß *gelesen* werden – :
durchdacht. Die Sprache ist einfach, aber dialektisch einfach, das
Gedachte schwierig, das zu Denkende noch schwieriger. [...]
Vieles hat Gedichtcharakter und wirkt schön, aber in seiner Schönheit
auch leicht verwirrend.¹⁰⁰³

Par ailleurs, il est temps de remarquer que cette dimension double est intensifiée par une deuxième médiation : Walter Helmut Fritz privilégie la forme du portrait pour exprimer ce rapprochement fondamental. Ainsi peut-on lire dans *Ohne Übergang* qui esquisse le portrait d'un professeur de français :

[...] Was sie sagte, fügte sie
ohne Übergang aneinander. Bezeichnete Vergänglichkeit
als Schreckensherrschaft. Liebe brauche man, weil man
sonst nicht mehr spreche. Ich hörte von ihr – und verstand
die Lektion – keinen drapierten Satz.

(OF, 53, l. 6-11)¹⁰⁰⁴

Ce qui importe, en fait, au poète est d'éprouver la langue jusqu'à ce qu'elle se rouvre à la perception première. Deux notions sont, en effet, liées à cette approche. D'une part, la quête poétique rejoint continuellement l'expérience d'une limite, celle du langage, celle de la perception, celle de la compréhension.¹⁰⁰⁵ D'autre part, elle aboutit à

¹⁰⁰³ Werner Kraft, *Bemerkungen zu einer Gegend*. Dans : Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*, Joachim Hempel Verlag, Lebach 1989, p. 149.

¹⁰⁰⁴ Le poète propose une variante à ce jeu de médiation en donnant une redéfinition personnelle de l'intertextualité dans *Verlorenes Spiel* : « Und es gibt in dem, was verlorengiht, anderes, das sich verliert, und so fort, so wie sich hinter einem Mund ein anderer Mund schließt, und so fort. » (GG I, 126, l. 6-9. C'est nous qui soulignons.). Par ailleurs, rappelons le renouveau du portrait poétique à travers la poésie en prose notamment de Günter Kunert. Cf. Ulrich Fülleborn, in Zusammenarbeit mit Klaus Peter Dencker (éd.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts. Eine Textsammlung*, Wilhelm Fink, München 1976, p. 198 s.: *Ziemlich biblische Geschichte* ou *Rückkunft* : « [...] Der Sprache noch mächtig, erfuhr er aus Leuchtschriften und aus Geflüster, deren Sinn auseinanderklaffte in dieser Wirklichkeit : Die Lüge ist glaubhafter geworden, die Wahrheit ungläublicher. Und am eigenen Leib ward ihm klar, daß das Verbrechen alltäglicher und der Alltag verbrecherischer sei, da man ihn wegschaffte, nachdem er seinen Namen genannt : Tannhäuser. »

¹⁰⁰⁵ A ce titre, rappelons ces paroles du poème en prose *Zu einer Grenze* : « Die Romane, in denen er schrieb, was er schreiben und nicht schreiben wollte, in denen mehr geschah, als er vorsah, trugen ihn fort zu einer Grenze, an der er sich zum erstenmal wahrnahm. » (OF 30, l. 8-12). Par ailleurs, il ne faut pas négliger l'importance de cette expérience en tant que déclencheur d'une parole nouvelle à l'orée du XX^e siècle. Ainsi Suzanne Bernard souligne-t-elle son apport fondamental pour la poésie française et son

la conception de l'écriture comme souffle tel que l'exprime le poème *Was er hervorbringt* :

[...] Er zerstört es,
damit es wieder namenlos wird; damit außer Atem nichts
bleibt. Der Tag steigt und lacht uns an.

(OF, 69, l. 5-7)

Ceci n'est pas sans impliquer une réflexion sur une autre relation entre la forme et le contenu. Désormais, les éléments formels ne soutiennent plus seulement la matière thématique mais ils permettent d'explorer cette thématique dans sa profondeur. Ceci correspond à l'idée que Foldenhauer circonscrit par les termes de « transparence » et de « mystère insondable ».

Knappheit bis zu Kargheit, Aussparung bis an die Grenze des Verlusts von Zusammenhang erzielen bei Walter Helmut Fritz jene Leuchtkraft, Transparenz und Hintergründigkeit, die seine Gedichte so unverwechselbar machen.¹⁰⁰⁶

De plus, cette idée se répercute sur la manière de penser la relation entre le concret et l'abstrait, ce qui n'est pas, d'ailleurs, sans confirmer notre hypothèse d'une forte charge métapoétique rattachée à la forme du poème en prose.

Anlegestelle

Man ruft sie ins Leben, indem man sie erreicht.
Sie schwindet, indem man sie verläßt. Es hat sie
gegeben, es muß sie gegeben haben, sie war doch
eben noch da, man konnte darauf stehen,
man konnte sich darauf umwenden, um noch
einmal zu sehen, was da war, um zu sehen, daß
man eben erst frei war, wenn man sich entschieden
hatte; daß manchmal Grund zur Angst bestand
vor dem, was entdeckt worden ist; um zu sehen,
wie die Dinge weiterarbeiteten.

(GG I, 122)

engagement pour la poésie en prose. Cf. Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. A.-G. Nizet, Paris 1959, p. 704.

¹⁰⁰⁶ Karl Foldenhauer, *Walter Helmut Fritz, der Dichter der Nuance*. Dans: *Baden-Württemberg* 31 (1984), H. 3, p. 45.

L'embarcadère évoqué par ce poème se lit à la fois comme un lieu concret mais celui-ci est supplanté par une réflexion abstraite sur la relation à la réalité dans un premier temps qui se mue, dans un deuxième temps, en méditation sur la perception et l'appréhension des choses. Ainsi le cercle se referme : du concret de l'embarcadère le texte s'élève à une pensée abstraite pour revenir finalement au rapport à la réalité concrète.

Deux remarques s'imposent dès à présent : d'une part, le fond de la problématique est toujours l'ancrage perceptif. D'autre part, la difficulté pour le poète consiste en la juste transposition des réalités perceptives nouvelles dans son écriture.

Deux remarques s'imposent dès à présent : d'abord, il ne faut pas oublier que cette quête s'oriente toujours vers une solution positive, même s'il est envisageable de la comprendre comme un acte de résistance. La poésie de Walter Helmut Fritz ne vise en aucun cas l'hermétisme ou un renfermement de la littérature sur elle-même ; elle tente, au contraire, d'ouvrir des voies nouvelles.¹⁰⁰⁷ Puis la manière de poser ce questionnement n'est pas sans importance car elle montre l'originalité du poème en prose. En effet, l'impénétrabilité de la réalité vécue s'avère être fondatrice pour cette forme. Le poème en prose la fait sienne en la discutant dans un texte comme *Undurchdringlichkeit* (GG I, 126) ; en même temps, cette démarche place cette impénétrabilité dans un contexte plus large ce qui permet de l'accepter comme élément constitutif et d'amorcer une réflexion nouvelle sur la langue poétique.

Si nous insistons sur ce renouvellement, c'est bien parce qu'il est également présent chez d'autres auteurs de poèmes en prose. D'évidence, la réalisation peut prendre les formes les plus diverses. Aussi, certains optent pour un ton plus ironique comme Karl Krolow dans *Minuten-Katalog* ou Günter Kunert dans *Hinausschauen* ; d'autres accentuent le côté insolite des images choisies comme Rolf Dieter Brinkmann dans *Nachmittags* ou Wolf Wondratschek dans *Aspirin*.¹⁰⁰⁸ Il ne faudrait donc pas négliger le fait qu'il s'agit d'une quête commune ; néanmoins, chaque auteur s'y investit avec sa propre personnalité¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁷ Ceci nous amène alors à nuancer ce propos d'Albert von Schirnding : « [...] man kann sie [die Gattungsbezeichnung „Prosagedicht“] als die Parole einer Verweigerung verstehen. Der Autor entzieht sich der Erwartung, wie aus einer anderen Zeit Gegenworte in die unsere hineinzusprechen, als Sänger aufzutreten, der den Alltag vergessen läßt. » Albert von Schirnding, *Vorsichtiger Umgang mit Fesseln*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁰⁸ Tous ces textes sont extraits de l'anthologie d'Ulrich Fülleborn (Ulrich Fülleborn (éd.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*. *Op. cit.*, p. 151 ss., 198, 201 et 267). Nous les reproduisons dans la partie « Annexe » de cette étude.

¹⁰⁰⁹ Cf. notamment la poésie de Bertolt Brecht qui traduit l'engagement de son auteur, parfois ses propos montrent même une certaine violence comme dans *Die Niederkunft der großen Babel* : « [...] Die große Babel kotzte und es klang wie FREIHEIT! und hustete und es klang wie WOHLSTAND! Und in einem

Chez Walter Helmut Fritz, il ne fait guère de doute que c'est l'écriture en prose et en vers qui participent, parallèlement et dans leur manière propre, à ce renouvellement du langage poétique. Dans la poésie en vers, la distance nécessaire à une autre appréciation des phénomènes du monde se traduit, en effet, dans une forte méditation autour du mot. Même si le doute persiste, une nouvelle confiance se dessine peu à peu, d'où un renouvellement de l'attention au mot isolé dans la poésie de Walter Helmut Fritz.¹⁰¹⁰ Nous pouvons conclure que le poème en vers tente inlassablement de gagner du terrain sur le silence ; le poème en prose en revanche, et bien qu'il adopte une approche similaire¹⁰¹¹, intègre cette réflexion en tant que thématique propre. A nouveau, l'importance déterminante de l'aspect méditatif s'impose pour cerner la poésie en prose. A juste titre, Cornelia Ortlieb souligne ce phénomène :

Das Prosagedicht reflektiert also zugleich auf sein eigenes Konstruktionsprinzip als ein aus dem bereits geformten Material in der Serie der Figuren transformiertes Artefakt.¹⁰¹²

Qu'il s'agisse de quelques idées tout à fait essentielles de la poétologie de Fritz s'avère plus pertinent encore au regard de deux poèmes thématiquement très proches, l'un en prose, l'autre en vers :

blutigen Leintuch wurde ein quiekender Balg auf den Balkon getragen und dem Volk gezeigt unter Glockengeläute und es war der KRIEG.

Und er hatte tausend Väter. » (cité d'après Ulrich Fülleborn, *op. cit.*, p. 137).

¹⁰¹⁰ Nous en trouvons la parfaite illustration dans *Alte Wörter* (GG II, 53) du recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1980). Il n'est pas étonnant d'ailleurs de voir que ce renouvellement s'insère dans une évolution. Tandis que la première phase de l'œuvre de Walter Helmut Fritz connaît également la défaillance du mot (*Lehnstedt*, GG I, 27), les poèmes de la période médiane sont le reflet d'une confiance quasi totale dans les mots (*Die Worte in der Dunkelheit*, GG I, 137) qui, de surcroît, postule une forte analogie entre le mot et la chose (*Angelockt*, GG I, 181). Cette apparente contradiction au sein de l'œuvre s'explique justement par l'attachement au mot, d'où une appréciation plus nuancée dans des poèmes plus tardifs tels *Schöne Aussicht I et II* (GG II, 42) ou *Doppelleben* (GG II, 110). Cf. aussi le chapitre II.6.3.2 de cette étude.

¹⁰¹¹ Cf. Wolf Wondratschek, *Bewegliche Spur im Sichtbaren. Zur Lyrik von Walter Helmut Fritz*. Dans: *Text und Kritik* 9, 1965, p. 9 : « Fritz versucht, Geräusche wahrzunehmen, die dem Schweigen und dem Sprechen gemeinsam sind. » Et l'auteur tire le bilan suivant (*ibid.*, p. 12) : « Das Gedicht wird zum Stenogramm, in dem sich durch die Korrespondenz eines jeden Wortes die Fülle des Ausgesparten aufhält. »

¹⁰¹² Cornelia Ortlieb, *op. cit.*, p. 157. De plus, l'auteur insiste sur le fait que le poème en prose s'insère, par conséquent, dans un réseau de références aussi bien intérieures qu'extérieures à l'œuvre elle-même. Il s'en dégage les dimensions multiples que nous avons pu observer aisément dans les exemples précités ; de même, il convient d'évoquer les fréquents effets de répétitions et de miroir qui sont l'expression langagière de cette recherche. Cf. *ibid.*, p. 144 s. : « Auch für diesen Text gilt – wie für die Prosagedichte Baudelaires und Mallarmés –, dass sein augenfälligstes Merkmal das der Zugehörigkeit zu einer "Literatur auf zweiter Stufe" ist, zu einer Klasse von Texten also, die in jeweils zu präzisierender Weise auf ihren eigenen Status reflektieren und in ihrer Konstruktion sowohl von bestimmten anderen Texten abhängig sind als auch von dieser Abhängigkeit sprechen. » et également p. 157 : « Entscheidend für die Gattungszuordnung ist aber in dieser Lektüre neben diesem Übersetzungsvorgang die Konstruktion des Gedichts als eine Reihe von Wiederholungen und Spiegelungen. »

Stadt im Zwischenreich

Die Zeit umkreiste Selinunt Jahrhunderte lang,
zog sich später in die Reste der Tempel zurück.
Dort kann man ihr begegnen an dem von Glanz
dunklen Mittag, dort hat sie sich verwandelt in
Reglosigkeit, in die Hitze, die über dem Flugsand,
über dem Stein steht. Selbst das Licht – diese
Schwere, die es hat – schweigt.

(GG I, 115)

Unterwegs II

Dort auf dem Sand der Oase
eine Frau mit schwarzem Schleier
und der Schatten der Frau,
zweimal so lang wie sie selbst
und ebenso dunkel.

Sie entfernt sich.

Niemand kennt die Hoffnungen,
die sie gehabt hat,
die sich verbrauchten in dem,
was täglich zu tun war.

(GG I, 156)

Ces textes illustrent remarquablement la délimitation dans le chevauchement des deux modes d'expression. Aussi bien dans *Stadt im Zwischenreich* que dans *Unterwegs II*, le laconisme apporte à l'immédiateté des scènes évoquées. Mais la focalisation diffère sensiblement : tandis que le poème en prose embrasse la totalité de la ville et centre sa thématique sur le lieu et son inscription dans l'espace du temps, le poème en vers met au centre le personnage d'une femme empêtrée dans sa vie quotidienne et les traditions de son pays. Dans les deux cas, une image semble résumer ce contenu : d'une part, il s'agit de la brume de chaleur alourdissant la lumière. Il s'ensuit un silence qui ne fait que sceller la fixité. D'autre part, nous remarquons le voile noir et l'ombre de la femme symbolisant son épanouissement inassouvi. Cette différence de perspective focale est capitale car elle montre que le poème en prose aspire à une vision plus large et s'inspire davantage des codes de la réflexion. Le poème en vers, au contraire, sélectionne des bribes d'existence auxquelles il donne une valeur d'exemple. Les procédés de l'intensification interviennent par conséquent dans les deux types de textes

mais visent des strates différentes, ce qui nous pousse à dire que la densité de l'écriture du poème en prose renvoie toujours aussi à sa dimension poétologique. C'est en cette conjonction de plusieurs niveaux de lecture que réside également la force du genre.

II.5.2.3 Une voix tout en nuances

L'établissement du poème en prose s'avère être déterminé par une forte volonté de dépassement. Renouvelant la vision des choses, une nouvelle écriture traduisant aussi bien la lutte contre un langage désagrégé que la réflexion sur ce que cela représente pour l'appréciation du monde doit se faire jour. Ceci implique une redécouverte de la matière première de la langue, ce qui rejoint par ailleurs l'analyse de Suzanne Bernard du *Parti pris des choses* de Francis Ponge:

Ponge veut vaincre le langage avec les ressources du langage lui-même. Pour commencer, il prendra le mot non dans son sens usuel, banalisé et plat, mais dans la richesse de son être, comme un organisme vivant et complexe.¹⁰¹³

L'auteur insiste, en effet, sur « l'épaisseur sémantique des mots »¹⁰¹⁴ que le poète exploite dans ses textes. Celle-ci crée une dimension consubstantielle au mot visant son étendue profonde qui ne se dégage qu'en confrontant et en creusant différents niveaux de sémantismes. D'où l'association inattendue et la forte complexité des énoncés mais également une rythmicité spécifique de la poésie en prose.¹⁰¹⁵

Nous n'insisterons jamais assez sur le fait que cette orientation sous-tend également la poésie en vers de Walter Helmut Fritz mais qu'à travers la poésie en prose, elle s'affirme dans une forme particulière qui permet au poète de faire entendre sa voix dans toutes ses nuances. Ce qui l'intéresse, en fait, c'est de traduire un rapport nouveau à la réalité, d'où surtout le laconisme de son écriture et la juxtaposition possible des paradoxes. De plus, il est temps de remarquer, le ressort poétique de cette vision arrive à son paroxysme quand elle prend la forme du portrait poétique. Qu'il nous suffise de rappeler ici qu'à travers le personnage choisi, celui-ci illustre une vision qui, puisqu'elle

¹⁰¹³ Suzanne Bernard, *Le poème en prose. Op. cit.*, p. 745.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 746.

¹⁰¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 745 et 748s..

associe un éventail d'éléments¹⁰¹⁶ et une réflexion qui tente de déceler leur cohérence, atteint l'exemplarité. L'originalité de la poésie en prose de Walter Helmut Fritz s'apprécie alors dans la manière d'amener ce dépassement. L'auteur avise et constate sans s'adonner, de prime abord, à une interprétation. On peut citer ainsi la prose de Jean Cayrol comme le modèle de cette approche :

Das alles wird so tonlos wie möglich erzählt. Das Entscheidende bleibt die Mitteilung. [...] Kein Versuch, auf irgendeine Weise originell zu sein. Das Originelle ist immer zweitrangig. Wichtig ist der Befund. Seiner Fixierung hat sich Cayrol verschrieben.¹⁰¹⁷

A travers les exemples, il est aisé de mettre en évidence que cette démarche conditionne l'attitude ouverte des textes : ils s'ouvrent à la fois au dialogue avec le lecteur et au réseau des autres textes et références.

Gleichwohl ist jeder dieser Prosatexte seinem Wesen nach beweglich und „offen“, offen gewissermaßen für den folgenden Text, mag dieser auch eine andere „Thematik“ haben.¹⁰¹⁸

Il convient de souligner qu'en ce sens les poèmes en prose de Fritz répondent également au critère de gratuité avancé par Suzanne Bernard. Ils existent non seulement dans leurs correspondances mais aussi et d'abord en tant que textes indépendants ; d'où également le paradoxe qui leur permet d'affirmer leur statut plein sous l'apparence d'une forme close tout en maintenant l'ouverture par le biais des associations suscitées. Par conséquent, le style nouveau que met en place le poème en prose de Walter Helmut Fritz découvre les traces d'une prise de conscience progressive d'un état *autre* du monde, passant par le désarroi et le scepticisme pour proposer, dans leur manière d'être, l'ébauche d'une perception différente. Le poète constate lui-même :

Sicher aber hängt die weniger festgelegte, offenere Form des heutigen Gedichts zusammen mit den veränderten geistigen Voraussetzungen. Die immer noch zunehmende Unsicherheit bei der Frage nach der Möglichkeit von Erkenntnis; [...] die immer größere Zahl von

¹⁰¹⁶ Rappelons, en effet, que le portrait en prose expose souvent davantage de traits caractéristiques du personnage et surtout des éléments plus diversifiés que le poème-portrait en vers qui se concentre sur quelques aspects spécifiques ; d'où l'angle de vue plus large du poème en prose.

¹⁰¹⁷ Walter Helmut Fritz, *Jean Cayrols „Iazarenische Prosa“*, Essay. Franz Steiner Verlag. Wiesbaden 1967 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der Klasse Literatur, Jahrgang 1966, n° 2), p. 31. Cf. aussi Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht? Op. cit.*, p. 32.

¹⁰¹⁸ Karl Krolow, *Träume sind keine Schäume*, op. cit., p. 19.

Widersprüchen, die wir nicht lösen können, sondern aushalten müssen; [...]: das alles verlangt ein Gedicht, das tastenden, fragenden, suchenden, schwebenden Charakter hat; das eine Spur des Bewußtseinsprozesses festhält; das nicht Versteck spielt, das sich nicht abschließt, sich nicht zelebriert, nicht auf Effekt aus ist [...]; ein Gedicht, das zugänglich ist, in dem vor allem eine menschliche Stimme vernehmbar wird, die Verständigung erlaubt.¹⁰¹⁹

La diction spécifique du poème en prose, sa densité et l'emploi conjoint de plusieurs procédés de l'intensification établissent une véritable primauté de l'intensité. De plus, ces démarches sont étroitement liées au rapport singulier entretenu avec l'attitude contemplative. Ainsi, l'apport de la réflexion est-il en effet considérable car elle soutient l'ensemble de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz. Or, la poésie en prose l'exploite non seulement dans ses choix thématiques mais aussi à travers sa forme ; c'est pourquoi la poésie en prose traduit et matérialise remarquablement ce système de pensée.

Ainsi le poème en prose renvoie-t-il constamment à un dépassement : sa densité lui confère plus de brièveté et d'intensité, le dynamise tout en le contenant. A de multiples niveaux, la forme se développe pour repenser et remettre en langage le rapport au monde. Le travail sur la ponctuation, le rythme, l'image, l'accentuation du style laconique et la récurrence de nombreux moyens stylistiques dont le domaine de prédilection était jusqu'alors le lyrisme, sont autant de signes de la transformation et de l'adaptation d'un langage poétique qui réinvestit le genre du poème en prose. Ainsi capable de réécrire la vision des choses et d'en accueillir la complexité, l'écriture se débarrasse de la routine, d'un carcan étriqué et des mots vidés de tout sens. De plus, il est tout à fait singulier de remarquer que ce langage renouvelé s'insère dans un réseau d'échos thématiques touchant aussi bien la poésie en vers, la poésie en prose et les autres formes de prose. Rappelons que même si nous constatons une concordance thématique, chaque genre se réserve un regard spécifique sur la matière.¹⁰²⁰ Cependant,

¹⁰¹⁹ Walter Helmut Fritz, *Noch Prosa oder schon Gedicht?*. Dans: *Op. cit.*, p. 41 s. Le fait que ces propos renvoient d'abord à la poésie en vers réaffirme l'idée qu'il s'agit d'une quête transversale dont les différents genres sont autant de voies d'expression. En ce sens, cette citation de Wulf Segebrecht soutient la même réflexion en l'abordant à partir de la poésie en prose : « Denn die meisten seiner Gedichte sind ganz und gar unauffällig, unaufgeregt, versonnen. Sie verzichten auf Rhetorik und Artistik, auf Appelle und Aktualitäten, sie offerieren ihre Reize weder durch freche Ungereimtheiten noch durch bequeme Reime; und nicht selten entziehen sie sich den regulierenden Zwängen der Strophen und der Verse und geben sich zurückhaltend als „Prosagedichte“ aus. » Wulf Segebrecht, *Vertrauen in der Mördergrube*. Dans: *FAZ*, 15/10/1992, p. 34.

¹⁰²⁰ On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que certains thèmes comme l'amour déçu et la résignation – par usure, par habitude ou par facilité – de l'homme face à la vie quotidienne soient notamment traités

en visant plus particulièrement à expliciter sa propre démarche, le poème en prose expose non seulement sa poétologie mais atteint une dimension métapoétique. En effet, il montre l'approche spécifique qui est la sienne en même temps qu'il la met en œuvre, la démonstration étant l'objet premier avant le dire.

Nicht als Folge von Rekurrenzen an der Grenze zur leeren Redundanz, sondern als Variationen innerhalb dieses Potentials des Exemplifikatorischen gelesen, lenken die vermeintlich identischen Wiederholungen von Lauten, Worten und Bildformeln das Augenmerk gerade auf den Bereich des Nicht-Sagbaren, der nicht als mystifiziertes Schweigen, als „einziges Schweigen der Stille“ zu lesen ist, sondern als sprachlicher Raum, in dem die Funktion des ‚Zeigens‘ die des ‚Sagens‘ übersteigt.¹⁰²¹

Rappelons que l'approche métapoétique de Walter Helmut Fritz s'inscrit dans une quête commune des poètes après 1945. Ainsi retrouve-t-on une ligne directrice similaire dans ces remarques sur l'œuvre de Karl Krolow :

Krolow nennt die Dinge beim Namen, hält Abkürzungen fest, stößt vor, sucht ihr innerstes Wesen zu ergründen, kehrt lakonisch zur Feststellung zurück und erreicht durch den im Gedicht festgehaltenen Dialog, daß das ganz Alltägliche nicht nur neu, sondern belebt erscheint. Das Objekt wird zum Subjekt. Es hat Luft. Es atmet.¹⁰²²

Ainsi l'expression poétique renouvelle-t-elle la réalité. C'est la sensibilité particulière du poète qui déclenche ce processus suscitant aussi un nouveau langage métaphorique autrement capable d'appréhender le monde.

[...] zugleich erreicht er durch Aussparung und zutreffende Bildfügungen größte Präzision. Deshalb gelingt es Krolow, dem Leser seine Wahrnehmung so deutlich zu machen, wie sie es ihm war: [...] So fügen sich letztlich die verschiedensten Bereiche zu einem Gesamtbild der dichterischen Auseinandersetzung und Bewältigung der Welt.¹⁰²³

dans les romans et les proses narratives. L'abandon de ces formes après une période d'intenses recherches pour renouveler l'écriture au milieu des années soixante-dix présage déjà que l'essence thématique et formelle est ailleurs.

¹⁰²¹ Cornelia Ortlieb, *Poetische Prosa*. Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl. Metzler, Stuttgart 2001, p. 270. L'auteur cite l'essai *Die Sprache im Gedicht* de Martin Heidegger (citation d'après Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959, p. 67).

¹⁰²² Horst S. Daemrich, *Messer und Himmelsleiter*. Eine Einführung in das Werk von Karl Krolow Julius Groos, Heidelberg 1980, p. 31.

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 27. Il convient de souligner que la poésie en prose de Walter Helmut Fritz est éminemment plus proche de celle de Karl Krolow et de Günter Kunert, par exemple, que de celle de Bertolt Brecht ou de Johannes Poethen.

De même peut-on comparer ces propos au raisonnement de Paul Celan sur les tropes et sur un langage poétique qui permettrait de s'orienter à nouveau dans une réalité méconnaissable.

Sie [die Sprache] ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, « angereichert » von all dem.

In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen.¹⁰²⁴

Ce qui rapproche ces auteurs, en effet, c'est qu'ils mènent tous une réflexion poétologique qui a des retombées immédiates sur leur manière de traduire leur image du monde. C'est à Walter Helmut Fritz que revient la particularité de dire davantage le rapport de ses poèmes à la réflexion. Or, la forme de la poésie en prose s'avère particulièrement apte à accueillir cette charge intellectuelle. Dès lors, la réflexion se réaffirme comme qualité intrinsèque du genre. Par ailleurs, ce n'est pas sans rappeler l'idée du pas : le poète, le poème et le lecteur sont engagés dans une démarche qui les fait avancer pas à pas ; sans exclure le pas en arrière, la poésie en prose oblige à avancer d'une manière précise, définie et, par conséquent, se soumet à une certaine logique, cherche un équilibre. Le monde étant ressenti comme désorganisé, le poème en prose participe à structurer son espace et son temps en accentuant sa composition. Par conséquent, il naît d'une nécessité et s'affirme en tant que genre à part entière dans son ancrage perceptif particulier.

En dernier lieu, il ne faudrait pas négliger l'apport notable de Walter Helmut Fritz dans cette quête : en prenant appui sur l'héritage notamment des poètes français, il devient l'un des défenseurs majeurs du poème en prose au sein de la littérature allemande. L'étude de ses textes confirme que son œuvre établit la poésie en prose dans sa différence, dans son indépendance. En approfondissant et confirmant les propos de

¹⁰²⁴ Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*. Dans : Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Band III, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983, p. 186. C'est également en ce sens qu'il faut comprendre le dépassement intenté par l'écriture poétique pour transcender les mots, cf. notamment : « Und doch: Gibt es nicht gerade in *Leone und Lena* diese den Worten unsichtbar zuglächelten Anführungszeichen, die vielleicht nicht als Gänsefüßchen, die vielmehr als Hasenöhrchen, das heißt als etwas nicht ganz furchtlos über die Worte Hinauslauschendes verstanden sein wollen? » Paul Celan, *Der Meridian, Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, Darmstadt, am 22. Oktober 1960. Dans : Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, op. cit., p. 202.

Reinhold Grimm, il convient de souligner l'autonomie et l'unité du genre qui en résulte :

Das jedoch, was Mitte des 19. Jahrhunderts als *poème en prose* in Frankreich entstanden war und seither von dort auf die meisten Literaturen der westlichen Welt, darunter eben neuerdings gerade auch die deutsche, ausstrahlte und einwirkte, erheischt, um wirklich als eine Gattung gewertet und eingeordnet zu werden, nicht allein eine unmißverständliche dichterische Geschlossenheit und Selbständigkeit, sondern im Grunde die vom Verfasser nicht minder unmißverständlich gewählte und ausgedrückte Gattungsbezeichnung, die den geschichtlichen Ursprung und Kern des Genres entweder klar erkennen oder umrißhaft ahnen läßt oder ihn allerwenigstens bewußt und spürbar in Rechnung stellt. So jedenfalls will es mir angesichts der Fritz'schen Texte, die diese zwei Bedingungen in der Tat aufs vorbildlichste erfüllen, immer mehr und immer deutlicher scheinen.¹⁰²⁵

Pour conclure, trois remarques s'imposent : d'abord, la forme du poème en prose est incitée par un intérêt et une démarche thématique spécifiques. Son choix permet à la voix du poète d'affiner les nuances, de s'épanouir davantage. De plus, elle montre une attention particulière au lecteur puisque le poème en prose met au centre de sa quête une démarche explicative, parfois presque didactique, stimulée par la nécessité de saisir une réalité qui se dérobe. Cette impulsion requiert une écriture de plus en plus radicalisée. Ainsi, les énoncés se densifient jusqu'à la superposition de plusieurs sémantismes. Enfin, la démarche formelle basée sur les procédés de réflexion prédestine le poème en prose à se faire l'un des vecteurs de la poétologie de Walter Helmut Fritz tout en tendant vers une métapoétique.

¹⁰²⁵ Reinhold Grimm, *Theorie und Praxis des Prosagedichts bei Walter Helmut Fritz. Op. cit.*, p. 127.

II.6 Une philosophie de la vie

La poésie de Walter Helmut Fritz tente incessamment de relever en quoi les choses visibles renvoient à une énergie vitale. Le poète se pose la question de l'être, son approche est fondamentalement ontologique.¹⁰²⁶ L'ensemble des situations et des personnages que le poète évoque dans ses textes est empreint de cette démarche qui intègre par ailleurs l'idée de la mort, de la fragilité des existences, de l'éphémère. De ce fait, les paradoxes des apparences jouent un rôle constitutif dans cette œuvre poétique puisqu'ils ne sont pas exclus mais incorporés à la vision globale. Nous comprenons mieux alors pourquoi le lyrisme de Walter Helmut Fritz évite l'hermétisme et se veut toujours compréhensible et compréhensif.

II.6.1 L'écriture et le désir de vie

Incontestablement, le désir de vie influe sur l'écriture de Walter Helmut Fritz en déterminant, en particulier, le point de vue choisi. En effet, nous observons que, d'une part, écrire devient un moyen d'aiguiser les sens et d'avoir une certaine prise sur le monde. Ainsi, l'homme ressent et comprend mieux ce qui l'entoure et appréhende moins le monde. D'autre part, le poète repère aisément les signes de vie. Il apprécie la beauté comme le bonheur, mais interroge aussi leurs contraires, le malheur et les évolutions néfastes.

II.6.1.1 Ecrire pour vivre

L'écriture permet de mieux cerner et de mieux affronter les aléas de la vie. Elle permet au poète comme au lecteur qui s'en inspire de se rassurer sur sa propre existence et de l'accepter dans le bonheur et dans le malheur. Néanmoins, les poèmes interrogent également cette vie qu'ils ne comprennent pas forcément.¹⁰²⁷ Force est de constater que le poète insiste sur la nécessité de ne pas fermer les yeux devant ce qui arrive, et ce

¹⁰²⁶ Ce n'est du reste pas un hasard si son questionnement prend cette tournure philosophique car – ne l'oublions pas – pendant ses études à Heidelberg, entre 1949 et 1954, Walter Helmut Fritz a suivi les cours de Hans-Georg Gadamer. A la suite de Martin Heidegger, le « maître à penser » de ce dernier, l'objet d'étude était, entre autres, l'existence et la relation entre l'être et l'étant qui détermine la pensée de Heidegger depuis *Sein und Zeit* (1927).

¹⁰²⁷ Le poème *Warum schreien wir denn nicht ?* est une excellente illustration pour montrer que Walter Helmut Fritz n'a de cesse de formuler cette insuffisance : « Wie sollen wir uns vergewissern,/daß wir da

malgré la répugnance que cela peut inspirer. C'est l'appel qu'il lance dans *Nicht nur bei Goya* :

Nicht nur bei Goya

Irre, Gespenster
huschen vorbei
in einem Inferno
von Giftmischerei.

Vernunft mit Wahnsinn
vermischt, Doppelnatur
des Menschen, unruhig,
flackernd seine Figur.

Marternde, Opfer,
Schreckenswelt, riesengroß.
Schließen wir nicht die Augen,
bleiben wir fassungslos.

(GG II, 66)

Il nous semble particulièrement important d'insister sur deux notions présentes dans ce poème publié dans le recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1981). Dans un premier temps, le texte souligne la nature double de l'homme : il est toujours à la fois bon et mauvais. Ce paradoxe fait partie de sa constitution ; par conséquent, le seul choix valable est de l'intégrer dans une conception globale. Dans un deuxième temps, ces catégories éthiques s'effacent pour laisser place à une stratégie d'intégration : il faut préserver la faculté d'étonnement, également inhérente à l'existence humaine (cf. v. 12). Elle permet, d'une part, de se confronter à toutes sortes d'événements sans y porter tout de suite un jugement, et d'autre part, d'y faire face en faisant œuvre de documentaliste.¹⁰²⁸

Ce n'est, du reste, pas un hasard, si cette idée ne se précise qu'au seuil de l'œuvre de maturité. Rappelons que la mise en place de la forme spécifique du poème en prose avait intensifié l'intégration de la réflexion au sein des textes ; ce n'est qu'après une mutation de l'écriture que le poème peut articuler davantage cette vision

sind ?[...]//Warum schreien wir denn nicht ?/Der Anfang und das Ende/und der Unterschied zwischen beiden,/den ich immer noch nicht verstehe. » (GG I, 73, v. 1 et 2, 10-13).

¹⁰²⁸ C'est ce que Walter Helmut Fritz appelle chez Eduard Mörike des « lignes sismographiques » : « Weil er das alles in einzigartigen Bildern, seismographischen Zeilen, Zauberformeln bewahrte; weil er es sich nicht leicht gemacht hat, sondern bis zum Äußersten gegangen ist; [...] » Walter Helmut Fritz, *Mörikes Nähe*, Rede bei der Gedenkfeier der Deutschen Schillergesellschaft zum 100. Todestag Mörikes in Stuttgart am 8. Juni 1975. Dans: *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 19 (1975), p. 500.

des choses.¹⁰²⁹ Pour preuve le constat de l'éternel paradoxe dans *Beim Spiel* du recueil *Werkzeuge der Freiheit* :

Beim Spiel

Was immer er
für Gedanken hegte,
vor sich die dunklen
und hellen Felder –

wie immer er
die Steine bewegte:
er stellte sich
die Zwickmühle selber.

(GG II, 77)

Ce poème situe, en effet, le paradoxe à l'intérieur même de l'homme : le dualisme qui opposait les événements, donc un élément extérieur, et la réaction de l'individu face à ces faits est remplacé par une intériorisation des deux. On assiste donc à un important changement de point de vue car l'homme peut, certes, fuir le monde mais il lui est impossible d'échapper à sa propre constitution. Devenu ainsi inné, ce dilemme détermine le déroulement de la vie. Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que l'homme n'a de cesse de lutter pour sa survie. Certaines figures, et parmi eux surtout des artistes, des peintres, des poètes ou des penseurs réussissent à transformer cette contrainte en une énergie nouvelle.¹⁰³⁰ Aussi Walter Helmut Fritz souligne-t-il cette originalité chez le poète Eduard Mörike :

Ein großes Los war Mörike, wie gesagt, nicht beschieden. Es wußte, daß man in bestimmter Hinsicht das Spiel auch verlieren muß, wenn die Stimme ihre Richtigkeit behalten soll; [...]; daß sich Niederlagen fast regelmäßig einstellen; daß es keinen Sinn hat, sich totzustellen; daß es nur die Antwort gibt, die man lebt.

¹⁰²⁹ Dans l'œuvre de jeunesse, la problématique est certes aussi présente mais les poèmes se limitent au constat de l'angoisse. L'homme ressent sa petitesse dans un univers qu'il ne maîtrise pas. Cf., par exemple, *Das hohe Ufer* (GG I, 27).

¹⁰³⁰ Souvent, Fritz leur rend hommage en leur consacrant des poèmes-portraits. En guise d'exemple, citons *Michelangelo* (GG I, 88s.), *Pascal* (GG I, 93s.), *Lichtenberg* (GG I, 96s.), *d'Alembert* (GG I, 180), *Morandi* (GG I, 188), *Joseph Roth* (GG I, 269), *Giuseppe Santomaso* (GG II, 104), *L'Isle-sur-la-Sorgue* (René Char, GG II, 176), *In Cézannes Atelier* (Paul Cézanne, GG II, 208), *Nicht auszumünzen II* (Karl Dedecius, ZiL, 37), *Mehr, mehr, am wenigsten* (Elias Canetti, Unt, 23), *Unterwegs vom Vorher zum Nachher* (Bashô, Unt, 59) et *Diß Leben kömmt mir vor als eine Rennebahn* (Andreas Gryphius, Unt 61-63). D'autres auteurs comme Goethe, Jean Cayrol, Peter Handke, Eduard Mörike, Yves Bonnefoy, Jean Follain, Philippe Jaccottet ou Claude Vigée sont présents à travers les essais et les traductions.

[...] weil er mit seinen Arbeiten Wirklichkeit nicht abbildete, sondern schuf – deshalb ist er uns nahegeblieben, kann man – auch als Schreibender – viel bei ihm lernen.¹⁰³¹

La langue, et plus particulièrement le langage poétique, permet d'articuler cette mise en relation et représente, à son tour, un outil important de confrontation, de restructuration et finalement de maîtrise du monde. C'est ce que nous pourrions appeler avec Peter B. Kraft, dans son analyse de la nature de l'art, de la poésie et de la langue chez Martin Heidegger, le parallèle entre la pensée et l'écriture poétique :

Der Parallelismus von Dichten und Denken, der im Wesen der Sprache seinen „Schnittpunkt“ hat, bestimmt den Ort von Heideggers Seinsdenken.¹⁰³²

L'un des aspects les plus remarquables de cette corrélation réside dans son affinement constant. Dans sa tentative de saisir la réalité, la langue gagne de plus en plus en précision et s'avère être l'un des seuls moyens efficaces :

Sprache ist fortwährend im Fluß, sie ist ständiges Korrelat der geistigen Entwicklung, wobei die Leistung früherer Stufen die Grundlage der späteren bildet. [...] So ist die Sprache das ständig sich verfeinernde Mittel zum Ausdruck des geistigen Seins, und damit auch das subtilste Werkzeug der Wirklichkeitserfassung. Ihr immer näher zu kommen, ist nur durch die Sprache möglich.¹⁰³³

Néanmoins, il ne faudrait pas croire que l'homme domine le monde ; au contraire, les poèmes montrent également des existences qui n'échappent pas à leur destin, et ce malgré leurs efforts d'aboutir à un dénouement positif.

¹⁰³¹ Walter Helmut Fritz, *Mörikes Nähe*, op. cit., p. 500. De plus, ce propos met en relation le risque de la défaite et la manière de transmettre la réalité. C'est ainsi que le défaut inhérent peut devenir le moteur de l'écriture car il oblige à évoluer, à transformer, à repenser le monde.

¹⁰³² Peter B. Kraft, *Das anfängliche Wesen der Kunst, Zur Bedeutung von Kunstwerk, Dichtung und Sprache im Denken Martin Heideggers*, Peter Lang, Frankfurt/Main 1984, p. 57.

¹⁰³³ Martin Bodmer, *Wirklichkeit und Sprache*. Dans: Martin Bodmer, *Variationen zum Thema Weltliteratur*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1956, p. 41. A ce titre, rappelons également cette phrase de l'essai *Mörikes Nähe* qui montre que Walter Helmut Fritz adhère parfaitement à cette idée : « [...] er schaudere vor der Größe und Wirklichkeit seines Glücks, dieses ziemlich isolierte Leben voller Bedrückungen, Rückschläge, Mißlichkeiten, auch Launen, hatte doch im Geistigen eine große Weite, in der das Biedermeierliche mit seinen Schnörkeln nicht mehr als ein Nebengrund war. » Walter Helmut Fritz, *Mörikes Nähe*, op. cit., p. 497.

In der Hafenstadt

Gestalten, hundertfach, des Winds.
Ein Aufenthalt von einem Tag –
für immer sind wir dort.
Der alte Mann am Landungssteg
erwähnt den König Ödipus:
das Rätsel, das die Spinx ihm nennt,
hat er entwirrt, nicht wahr,
und doch versinkt er
in Wogen des Mißgeschicks,
die er an keiner Küste,
auf keinem Meere je gesehen. (GG II, 204)

Notons d'emblée que ce poème date d'une période assez plus tardive (entre 1987 et 1991) qui aboutit à la publication du recueil *Die Schlüssel sind vertauscht*. En insistant sur l'inversion des clés, le titre se réfère d'une manière très parlante à la difficulté de trouver le bon accès à une compréhension du monde. L'enthousiasme qui se dégage des autres textes est atténué au profit des apparences paradoxales. Il ne faudrait pas négliger l'importance de cette transformation car en mettant en parallèle les deux approches, la réussite et l'échec, Walter Helmut Fritz souligne à nouveau que le paradoxe représente un facteur constitutif de l'existence humaine.¹⁰³⁴

Ce qui importe au poète est en fait de montrer toujours les deux pôles de l'être. Ceci n'est pas sans impliquer qu'il y a peut-être des domaines de prédilection pour évoquer les beautés et les bonheurs de la vie. Ce motif ponctue, en effet, certains poèmes de la nature qui sont centrés sur l'objet et soulignent l'admiration des processus naturels. D'autres textes mettent au centre l'homme dans ces instants de bonheur.¹⁰³⁵

II.6.1.2 Ecrire la vie

Apprécions l'originalité de la démarche de Walter Helmut Fritz : pour illustrer le mouvement d'admiration devant les phénomènes naturels, son choix ne porte pas sur l'immensité mais il attire au contraire l'attention sur le détail, le petit, l'infime, le rare.

¹⁰³⁴ Le poète articule cette incapacité dans le poème *Hier draußen* qui représente la vie comme une noyade : nous voudrions nager mais la nage adéquate nous fait défaut. De ce fait, nous nous débattons sans succès. « Wir merken, daß uns vom Ufer gar niemand sehen kann, gar niemand helfen kann. Wir sind ja alle hier draußen. Um nicht zu ertrinken, fuchteln wir, mehr oder weniger, im Wasser, in der Luft, schlagen wir um uns. Eine Art zu schwimmen? Warum unterscheiden wir nicht? Warum tun wir so, als wäre es das Schwimmen, das wir als Kinder gelernt haben? » (GG II, 40).

¹⁰³⁵ D'évidence, nous n'insisterons jamais assez sur le fait que dans l'ensemble de l'œuvre, le poète tente d'établir un équilibre des forces : il montre autant d'instant de bonheur que de malheur comme l'exige d'ailleurs sa conception de la vie qui oppose incessamment les deux pôles.

De plus, l'évocation suit une perspective qui ne nomme pas tout de suite son objet et crée ainsi une attente. Ce qui intéresse, en fait, le poète est de faire adhérer le lecteur à son expérience du phénomène, de lui la faire partager pour qu'il revive l'élan admiratif. Nous en trouvons une parfaite illustration dans le poème en prose *Zeugen* :

Zeugen

Auch die lange Trockenzeit war nur ein Durchgang.
Nach Jahrzehnten schlägt der Regen zum ersten Mal
auf den ausgedörrten Boden und weckt die Samen, die
geruht haben, mit seiner Kraft. Kaum ist er
aufgeschluckt, beginnen Tausende von Pflanzen zu
keimen, zu sprießen, sich Bahn zu brechen, zu blühen,
werden in kurzer Zeit – alle in ihrer besonderen Gestalt
– Zeugen eines Wandels, der jede Entkräftung im Nu
überwindet. Plötzlich gibt es dank andauernden
Mangels, dank Abwesenheit von Feuchtigkeit, dank
scheinbarer Unfruchtbarkeit die Staunen erregende
Wiederkehr eines rätselhaften Ritus: des Reichtums der
Erscheinung. (OF, 27)

Force est de constater que les végétaux de cet endroit désertique semblent se mettre à pousser et éclore quasiment sous nos yeux. Le poète intensifie la soudaineté du phénomène en employant les deux compléments de temps « in kurzer Zeit » (l. 7) et « plötzlich » (l. 9) ainsi qu'une construction syntaxique interrompue par une incise, mise de surcroît entre tirets (l. 7 et 8). Par ailleurs, la postposition du groupe prépositionnel de manière « mit seiner Kraft » (l. 4), souligne l'énergie revitalisante, sa force et son ampleur, en créant un rythme plus saccadé.

En dernier lieu, on ne saurait apprécier ce poème sans prendre en compte un élément langagier déroutant de prime abord. Les raisons de cette richesse naturelle soudaine sont introduites par la préposition « dank » (l. 10 et 11) qui, contrairement à « wegen », ajoute une relation de cause à effet positive. Cette différence est d'importance car elle montre à quel point Walter Helmut Fritz vise à intégrer l'idée d'un équilibre entre les deux pôles vitaux, c'est-à-dire dans ce cas entre la longue attente et la floraison. Le paradoxe reste alors saisissable jusque dans l'admiration.

Néanmoins, il convient de nuancer notre propos puisque trois autres poèmes en vers, *Lange unmerklicher Zustrom* (ZiL, 61), *So lange erwartet* (ZiL, 65) et *Fließendes Leben* (MZ, 22) évoquant un mouvement d'admiration semblable se contentent de laisser surgir la beauté sans ajouter cette dimension plutôt méditative.

LANGE UNMERKLICHER ZUSTROM

bis der Fruchtbecher,
mit dünnen Stacheln besetzt

aufspringt

und die Kastanie
unversehens am Ziel

beredt

mit ihrem Nabelfleck
vor dir auf dem Weg liegt. (ZiL, 61)

Deux remarques s'imposent dès à présent : le fonctionnement des trois poèmes étudiés est similaire : ils ne nomment pas ou retardent l'apparition de leur sujet de façon à créer une longue attente. Celle-ci est renforcée, en outre, par les détails minutieusement évoqués. Par la suite, les poèmes accentuent la soudaineté de l'événement et rapportent la réaction, tantôt éblouie, tantôt étonnée, tantôt rassurée, du moi lyrique.¹⁰³⁶ Par ailleurs, ces trois poèmes sont publiés dans des recueils récents, dont le dernier, *Maskenzug* (2003). Si, en plus, nous tenons compte du fait que *Sprungbereit* (OF, 19), un autre poème en prose, cherche également à intégrer aussi bien le pôle négatif que le pôle positif, tout en attirant l'attention sur le « spectacle infini »¹⁰³⁷ de la nature, il est permis de penser que nous assistons à une nouvelle transformation dans l'œuvre de Fritz : en mettant en avant la beauté du phénomène, il ne renie aucunement les apparences paradoxales mais intensifie le mouvement admiratif que seule la nature permet d'apercevoir dans cette pureté. Cette évolution rejoint alors certains poèmes de jeunesse qui exaltent la beauté naturelle et féminine.¹⁰³⁸

¹⁰³⁶ Ce n'est pas un hasard, par exemple, si *Fließendes Leben* emploie également l'adverbe temporel « unversehens » : « Fließendes Leben//das unversehens/dort bei der Hecke/zu diesem durchgearbeiteten Fasan/mit seinem gestreckten Körper,/kupferfarbenen Federn/und keilförmigem Schwanz wird./Wie trägt er dir jetzt, /um deinem Blick zu antworten./ seinen Kopf – weiß der Halsring – /langsam entgegen. »

¹⁰³⁷ Cf. l. 8-10 de *Sprungbereit*: « Die Vereinigung noch in der Erosion zu erspüren verlangt alle Aufmerksamkeit. So nehmen sie teil an einem nie endenden Schauspiel. » De plus, observons que le poème *So lange erwartet* (ZiL, 65) reprend dans les mêmes termes mais avec une plus grande insistance l'idée du spectacle : « So lange erwartet// das allmählich/sich nahende fremde Schauspiel//das von Augenpaar/zu Augenpaar zitternde Schauspiel//das gegen den Wind gesprochen/verwehte Schauspiel//und schon gewesen. »

¹⁰³⁸ Cf., entre autres, *Du bist das Haus* (GG I, 18), *Du kommst wieder* (GG I, 23), *Dieses Leben, das mir begegnet* (GG I, 24), *Arezzo* (GG I, 36), *Rom, Campo dei Fiori* (GG I, 38), *Du bist es* (GG I, 59), *An diesem Morgen* (GG I, 65), *Wüste* (GG I, 68).

On ne saurait étudier l'attrance de la vie dans les poèmes de Walter Helmut Fritz sans prendre en compte les textes qui affirment l'espoir que le bonheur revient après une période moins heureuse. Cette confiance se manifeste d'abord dans la recherche d'un pays, d'un lieu nouveau qui accueillera la vie. Le poème de jeunesse *Aber die Stäbe* (GG I, 10) du recueil *Bild und Zeichen* (1958) souligne que ce pays est encore vierge mais nuance immédiatement en précisant que cet état ne durera pas car les hommes sont déjà en train d'en prendre possession. *Regentag am Strand* (GG I, 28), en revanche, demande d'imaginer un endroit à part qui permettra de fuir l'instabilité du monde.

Regentag am Strand

Denke dir ein Land aus,
darin zu leben,
denn die Jahreszeiten folgen einander sehr unregelmäßig,
als sei die Erde
ungeduldig geworden. (GG I, 28)¹⁰³⁹

Il est important de remarquer que le poète est parfaitement conscient de l'utopie de son entreprise. C'est pourquoi il nuance son propos dans *In Burgund* (GG I, 33) en mettant l'accent sur la force vitale de l'erreur : seul l'inachèvement du monde stimule l'espoir.

Vielleicht brauchen wir
ein Stück Irrtum,
um leben zu können. (v. 3-5)

Das Unverhoffte wird geschehen,
sagen die Hügel.
Wir werden nicht davon ablassen,
es für möglich zu halten. (v. 7-10)

¹⁰³⁹ Dans *Auf der Karte* (GG II, 32), le poète propose une variante de cette recherche en insistant sur le caractère utopique de l'entreprise : « Wir [...]//hielten Ausschau/nach einem Haus,/dessen Fenster/ sich der Zukunft öffneten.//Seit wir zurückgekehrt sind,/suchen wir das Land,/in dem wir waren,/auf der Karte. » (v. 1 et 9-16). Ce n'est que bien plus tardivement dans le recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1981) que ce lieu se charge à travers le regard de la femme aimée de connotations entièrement positives : « Hier können die Gedanken/wie Katzen miteinander spielen,/sagst du, hier können sie// wenn der Himmel/seinen Schlaf abgeschüttelt hat,/Sprossen hinaufklettern//die nirgends enden,/hier reimen sich der Augenblick/und die Sehnsucht. » (GG II, 50). Néanmoins, il convient de remarquer que l'étendue du lieu a changé : il s'agit d'un endroit indéfini nommé « ici », ce qui porte à croire que l'aspiration est devenue plus modeste et s'attache davantage aux réalités de la vie.

Il est possible d'aller plus loin si nous prenons en compte que c'est cette attitude qui permet de bâtir une autre forme d'habitation :

Unter diesem stützenden Licht
wird aus einem Stein
und dem Schatten einer Pinie
wenn wir es
für möglich halten
ein Haus. (GG II, 50)

Pour souligner la portée de l'espoir, observons la construction de ce poème : trois éléments – la lumière, la pierre, l'ombre d'un pin – deviennent, sous l'influence de l'imagination poétique, une maison. Ce n'est, du reste, pas un hasard si le substantif « ein Haus » (v. 6) forme seul le dernier vers de ce poème. Cette habitation est le point culminant et l'aboutissement du texte, construit en forme d'entonnoir ; ainsi unifie-t-il les détails en les soumettant au conditionnel de l'imaginaire : il suffit d'y croire pour que cela arrive (cf. v. 4 et 5).

De même, cet espoir stimulant, créateur est nourri par des figures qui incarnent la forte relation entre les beautés naturelles et l'élan vital qu'elles portent en elles. Ainsi, Anaximandre, penseur grec, insiste sur le respect de la nature sans lequel une vie commune en paix sera impossible :

Begegnung

Er ist wortkarg, etwas verdrossen.
Unter Tieren und Pflanzen zu sein,
will er nicht mehr versäumen.
Nicht nur wir nehmen sie wahr,
sagt er, auch sie beobachten uns.
Es wird keinen Frieden geben,
wenn wir das nicht verstehen.
Er schweigt, macht sich fertig zum Gehen,
da erkenne ich ihn, Anaximander. (GG II, 78)

Nous remarquons à juste titre l'appréciation qui perce entre les lignes de ce poème et qui rappelle l'élan admiratif devant les phénomènes de la nature. En effet, Anaximandre figure un modèle possible d'une vie en harmonie, dans le bonheur. Il puise son élan

vital dans l'observation et l'imitation de la nature. En revanche, la femme, et plus particulièrement la femme aimée, personnifie elle-même cette beauté naturelle. Par sa simple présence, la femme répand un même élan vital :

Sogar

Geranien an den Fenstern,
Straßenlaternen,
Luftballons der Kinder
fangen Feuer und
sehen ihr nach:
so schön ist sie,
so strömend ihr Gang. (GG II, 209)

Il convient d'apprécier l'interprétation originale du mot « strömend » dans ce contexte. Tandis que dans l'observation du phénomène naturel, il traduit seulement la fonction nourricière de la nature, c'est la femme elle-même qui devient l'origine de ce ressourcement.¹⁰⁴⁰ Sa démarche souple, ondulante, laisse son empreinte, tout ce qui l'entoure est attiré par elle comme par un aimant. Par conséquent, elle transmet un nouvel élan, l'espoir d'une vie autre, meilleure.¹⁰⁴¹

II.6.2 Devenir et périr : le cycle de la vie

Dans son souci d'embrasser la vie comme une entité, l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz prend en compte aussi bien l'éclosion, la naissance, le devenir que la déchéance, le vieillissement, la perspective de la fin. Ainsi la vie apparaît-elle dans sa structure cyclique à laquelle nul n'échappe. Par conséquent, l'accent est mis sur les moyens de rouvrir la perspective et les poèmes ne se lamentent pas de cette mort qui ne cesse de se rapprocher. Ils esquissent alors une poétique du souvenir, valorisent les acquis de l'âge, sa sagesse et sa faculté renouvelée d'émerveillement qui se lie étroitement à l'enfance. Dans sa finitude, le temps devient un facteur relatif : tout est question d'appréciation. De même convient-il d'intégrer les paradoxes, les limites de toute existence et d'en tirer la meilleure partie. De fait, l'œuvre poétique illustre des

¹⁰⁴⁰ Cf. le poème *Lange unmerklicher Zustrom* (ZiL, 61) : la châtaigne naissante se nourrit longtemps des forces du châtaignier avant d'éclore subitement.

¹⁰⁴¹ Cette idée peut également prendre la forme de l'admiration devant la beauté féminine comme dans *Chinesisch, achttes Jahrhundert* (OF, 46). Soulignons cependant que, par son ancrage dans une réalité très

choix de vie extrêmement différents, sans exclure l'échec, la déchéance, les revers d'autant de vies réussies. Cette mise en perspective permet de circonscrire les attitudes qui surmontent les peurs et aboutissent à une interprétation positive sans cependant perdre de vue que l'homme est dans l'obligation continuelle de choisir, une réalité dont l'image la plus tangible est le carrefour.

II.6.2.1 Une poétique du temps et du souvenir

Peut-on suspendre le cours du temps ? Sans cesse, les textes de Walter Helmut Fritz s'interrogent sur cette possibilité. Cependant, ils ne se défilent pas devant la réalité du temps qui passe ; ils tentent plutôt de donner une autre durée au moment. Ainsi réinterprété, l'éphémère perd de son âpreté et acquiert une nouvelle valeur : l'instant en suspens, détaché du cours du temps, est exalté et plein d'émerveillement.

II.6.2.1.1 Le temps : un événement relatif

Rappelons d'emblée que, dans l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz, le temps est considéré en tant que notion complexe. Les poèmes constatent puis mettent en lumière que, selon les prédispositions situationnelles ou personnelles, chacun le ressent différemment ; le temps est donc un phénomène relatif. Ensuite, les poèmes déploient un éventail de possibilités afin d'apprécier et de gérer cette relativité. Ce qui intéresse le poète est de ne pas s'arrêter aux manifestations du temps fuyant et d'une soudaineté parfois troublante mais de montrer, par des exemples concrets, comment ancrer l'instant dans le souvenir, comment le faire perdurer.

La durée du temps est vécue comme une donnée extrêmement relative dont l'appréciation dépend essentiellement de la perception individuelle. C'est un fait communément admis. Cependant, en rendant compte de la tension entre le mouvement incessant et ininterrompu du temps et le besoin de perpétuer l'instant présent, l'écriture poétique délie l'événement de son cadre temporel et lui confère à la fois plus de pérennité et plus d'universalité.

Dem Schreiben kommt dabei eine besondere Bedeutung zu: Es protokolliert die Spannung zwischen dem unaufhaltbaren Ablaufen der Zeit und dem gelebten Augenblick, ist Ausdruck der

ancienne, ce poème en prose crée une distance plus importante ; de ce fait, la beauté n'a pas de présence aussi immédiate.

Zuverlässigkeit der Unruhe, so der Titel eines Gedichtbandes (1966),
die zu neuer Erkenntnis führt.¹⁰⁴²

L'expérience individuelle se transforme alors en matrice collective. Malgré l'ancrage dans une situation concrète et particulière, le poème *Biographie* (OF, 7) dépasse l'évocation du singulier pour illustrer le mouvement incessant du temps et réaliser simultanément le défi de pérenniser ce temps. Force est de constater que ce texte exploite en particulier la possibilité du poème en prose d'accélérer le rythme de l'écriture. En accumulant dans un premier temps des verbes (l. 1-3), puis en juxtaposant des substantifs qui renvoient tout autant à des événements qu'à des étapes d'une évolution psychologique, le poème embrasse en quelques instants des années de vie. Ces dernières s'en trouvent densifiées, même si le texte insiste en parallèle sur l'impossibilité de saisir le temps : dès que l'instant se présente, il appartient déjà au passé.

Es krabbelt über den Boden. Es lallt, es kräht, es
stammelt, es spielt, es stutzt, es schreit. Es tappt umher.
Seine Lenksamkeit, sein Jähzorn, seine Schliche, seine
Freude an rollenden Eisbuden.

(OF, 7, l. 1-4)

Nous n'insisterons jamais assez sur le fait que l'écriture participe fondamentalement à suspendre l'événement régi par le cadre temporel dans le souvenir. Cependant, comme l'objectif est d'ouvrir l'événementiel à une dimension universelle, un choix s'impose : seulement certains passages de la vie humaine, particulièrement aptes à illustrer cette tension entre temps vécu et temps réel, peuvent être retenus.

Ce n'est, du reste, pas un hasard si le poète se détourne alors de la sphère humaine pour illustrer son propos davantage à travers les phénomènes naturels. La finitude de l'homme s'oppose, en ce sens, à l'éternité de la nature ; la contempler permet de suspendre le temps et de dépasser le cadre étroit d'une vie humaine. Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que, par ce biais, le phénomène naturel est revalorisé : il traduit désormais une dimension au-delà de la simple observation. On en trouve une parfaite illustration dans *Bei den Menhiren Korsikas* :

¹⁰⁴² Daniela Riess-Meinhardt, *Walter Helmut Fritz*. Dans : Walter Jens (éd.), *Kindlers Neues Literaturlexikon*, Band 5, München, 1989, p. 868.

Bei den Menhiren Korsikas

Menschen arbeiteten an diesen Steinen,
deuteten Augenhöhlen an, Nase, Ohr,
stellten sie auf in Reihen und Kreisen
und suchten zu erraten,
wie man einen Anfang fortsetzen kann.
Wilde Birnen blühen heute darüber,
die Bienen sind früh am Werk.

(GG I, 165)

Ce poème du recueil *Aus der Nähe* (1972) oppose, en effet, l'œuvre de l'homme, qui est vouée à l'éphémère, au travail de la nature marqué par un éternel recommencement et une force créatrice durable.¹⁰⁴³ De plus, cette expérience est souvent liée à un objet façonné ou une œuvre d'art, tels le morceau de terre cuite dans *Große Augen V* (ZiL, 75) ou la vieille pièce de monnaie dans *Versiegelt* (OF, 77). Tout autant que la nature dans sa grandeur et dans sa durabilité, ces objets fixent l'instantané. C'est pourquoi on ne doit pas s'étonner qu'une chose aussi banale qu'une table puisse remplir la même fonction. Le vécu d'une vie, des vies s'intègre à elle comme s'il faisait partie de la matière première, immuable.

Der Tisch

Er erinnert sich
an Schriftbilder,
an Lampe und Uhr.

Ein wirbelnder Tanz
von Atomen,
aber für das Auge
ohne Bewegung,
weil sie einander folgen
wie Blitze.

Die Jahre sind
in ihm versammelt
zu vollkommener Ruhe. (GG I, 197)

¹⁰⁴³ Afin de ressentir cette pérennité, l'homme peut alors vouloir se confondre entièrement avec le cadre naturel. C'est notamment le cas du géologue dans *Der Geologe* : « Stein hat für ihn, den die Flüchtigkeit der Dinge unablässig entsetzt, Magie. Einmal wollte er außerhalb der Zeit leben. Ohne Uhr hielt er sich vier Monate allein in einem südfranzösischen Höhlen-Labyrinth auf. » (OF, 41, l. 12-16).

Sans doute faut-il voir ici le processus d'une transfiguration : l'objet rassemble, fixe et prolonge l'existence des événements en suspendant en lui leur souvenir. Il renvoie toujours à un passé autre que le sien dont il est à la fois le départ et le point de fuite.¹⁰⁴⁴ Soulignons d'ailleurs que ce changement est, de prime abord, imperceptible. Il s'agit d'une transformation au niveau de la matière première, vivante en quelque sorte. Le poème insiste certes sur les événements concrets – les premiers vers superposent plusieurs scènes réalistes, évoquent l'écriture, la lumière et le temps – mais l'originalité réside dans l'effervescence que les événements extérieurs ont créé au sein même de la matière première. Les plus petites particules, les atomes, invisibles à l'œil nu, accueillent cette multitude de bribes éphémères. C'est en eux que s'inscrit la lettre des événements ou pour le dire avec Paul Nizon :

Das Leben verflüchtigte sich in solchen Aufschreibungen, es war ja doch nicht einzuholen. Es galt zu Stoffen und Figuren vorzu toßen, es galt von einem Aufzagen oder Nachzagen zu einem *Aussagen* zu kommen.¹⁰⁴⁵

A cet effet, la fin du poème constate que l'objet accueille et intègre totalement l'événement, car le souvenir ainsi créé est conservé dans le calme absolu de la matière. Ce qui perdure correspond, en effet, à l'essentiel qui exige une sensibilité autre pour être reconnu.¹⁰⁴⁶

Le motif de la transformation ponctue d'ailleurs bon nombre de textes. Il en résulte que le souvenir n'est possible qu'en passant par une phase d'oubli, de prise de distance qui détache l'événement de son caractère événementiel. De plus, cette idée doit être d'emblée rattachée à l'acceptation de la part éphémère contenue dans chaque parcelle de vie. Il est même permis de se demander si reconnaître cet état de faits ne

¹⁰⁴⁴ A juste titre, nous pouvons reconnaître dans cette mise en relation une idée fondamentale de l'approche d'Héraclite. En effet, dans son livre *Les présocratiques* (Editions du Seuil, Paris 1996, p. 117), Abel Jeannière écrit : « La philosophie du mouvement est aussi une philosophie de l'identité. Tout est phénomène d'une même réalité. Cette réalité n'apparaît pas quand on isole un phénomène dans l'instant : pour saisir ce qu'il est, il faut le rétablir dans le grand courant du devenir qui crée les phénomènes et les supporte, et hors duquel il n'y a rien. » Dans notre entretien du 23/07/2003, Walter Helmut Fritz confirme que le courant des présocratiques et notamment les idées d'Héraclite ont été déterminants pour certains choix de son lyrisme. Dans notre analyse, ce sont les qualités matricielles inhérentes au souvenir qui doivent être soulignées.

¹⁰⁴⁵ Paul Nizon, *Augenmensch, Versuch über das Sehen*. Dans: *Akzente* 27, n° 3, juin 1980, p. 235. Ce n'est pas un hasard si Héraclite utilise la terminologie de « logos » pour décrire ce phénomène. Cf. Abel Jeannière, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰⁴⁶ Lisons encore Paul Nizon : « Dieses Schauen, dieses Einschauen und Ausgeben, dieses versunkene und gleichzeitig herrlich (leichte) „Erfinden“ aus reiner Vorstellung heraus hat mich immer am Wunschbild des blinden Sängers HOMER fasziniert. Dieses In-sich-Versammeltsein. Dieses Wesentlich-geworden-Sein. » Paul Nizon, *ibid.*, p. 236.

conditionne pas au final la revalorisation et la pérennisation de l'instant. Ces lignes du poème en prose *Was er hervorbringt* au sujet de la divinité hindoue Shiva semblent bien confirmer cette interprétation.

Was er hervorbringt, ist der Zeit verfallen, hat einen
Namen. Er zerstört es, damit es wieder namenlos
wird; damit außer Atem nichts bleibt. Der Tag steigt
und lacht uns an. (OF, 69, l. 4-7)

De plus, cette transformation est étroitement liée à une recreation qui nécessite l'oubli dans la mesure où la matière est condensée dans l'imaginaire pour être libérée des facteurs événementiels et notamment de son cadre temporel. En étant traduite en poésie, l'expérience apparaît, par conséquent, à son état pur. D'où deux phénomènes que l'on observe dans les poèmes : d'une part, le souvenir reçoit une nouvelle présence, hors du temps ; d'autre part, les poèmes nomment et articulent le processus qui rassemble les informations au sein de la mémoire. Le poème *Die Jahre aufstauen* en est une excellente illustration :

Die Jahre aufstauen

Sie aufstauen,
die Jahre,
die von diesen
steinigen Höhen
herabstürzen,
ohne Aufschub. (GG I, 136)

Soulignons que ce poème paraît dès 1972 dans le recueil *Aus der Nähe*. De fait, le poète décrit, dans un premier temps, le fonctionnement de la mémoire, il relate son observation. Les souvenirs nous submergent, leur masse se contient difficilement. Ainsi nécessitent-ils une mise en ordre, une gestion adéquate. Par ses vers brefs et saccadés, le poème reproduit, dans un deuxième temps, l'accumulation et l'angoisse qu'elle produit. En parallèle, d'autres poèmes illustrent certaines conséquences que ce fonctionnement de la mémoire entraîne pour la création. Dans le même recueil, nous en trouvons l'exemple de *Antwerpen, Museum Plantin-Moretus* :

Antwerpen, Museum Plantin-Moretus

Die wachsende Dämmerung in den Räumen,
die letzte Sonne im Weinlaub
am Fenster der Schriftgießerei,

Plantins Sonett über das Glück dieser Welt,
die Matritzen, Lettern, Stempel,
Jahrhunderte alt und doch so,
als hätten die Männer ihre Werkstatt
erst eben verlassen. (GG I, 166)

L'emploi de la conjonction « als ob » et du subjonctif II marque certes la comparaison irréaliste ; néanmoins, cette scène paraît revivre. Les niveaux temporels s'enchevêtrent, le passé et le présent ne font qu'un. Ce qui s'imprime est une expérience d'ordre universelle liée à une impression qui, quant à elle, crée une émotion. Dans la mémoire, cette dernière renvoie toujours à un présent, à l'expérience elle-même, et ne devient pas une représentation. Le poème recrée alors ce présent sans l'altérer comme le ferait un discours dont il ne serait que l'objet.¹⁰⁴⁷

Nous n'insisterons jamais assez sur le fait que la création poétique remplit un rôle essentiel dans le processus de transformation puisqu'il permet à la fois le constat du changement et peut véhiculer son propre mouvement. C'est en cela que réside la différence fondamentale entre le lyrisme et le discours : la poésie est apte, en effet, à incorporer une partie d'un mystère qui renvoie à l'être sans nier l'étant.¹⁰⁴⁸ Ainsi, cette philosophie du souvenir s'inscrit dans une autre approche du temps et du temporel. Avec Gerda Zeltner, nous pouvons alors résumer :

Dieses Jetzt gehört zur innersten Kompetenz dieser Gedichte. Eine Stelle sagt es so: „Die Kunst, allem Abschied voran zu sein, habe ich nicht erlernt.“ Es ist Rilkes „Sei allem Abschied voran“, was da verneint mitklingt. Was man allgemein als das Lakonische dieses Autors bezeichnet, das steht auch im Zusammenhang mit einer solchen Verneinung, die jede Möglichkeit, sich tragen zu lassen, von Worten, von Rhythmen, von Schwingungen, von irgendeinem Vertrauen, ausschlägt. Und die es auf sich nimmt, mit allen Sinnen und allem Denken in der Zerrissenheit und Unordnung des jeweiligen Tags ganz da zu sein. Zugleich wird damit die Gefahr einbezogen,

¹⁰⁴⁷ Nous observons ce même phénomène dans certains textes plus tardifs et notamment dans des poèmes en prose comme *Weil es wärmer geworden war* (GG II, 127), *Erfahrungshunger*, *Wissensdurst VII* (GG II, 150) où plusieurs niveaux de temps apparaissent simultanément. Plus récemment encore, nous en trouvons une variante dans *Gegenwart* (WeG, 8) : « Gegenwart//des Abwesenden. Ein breiter, von Elefanten durch den Buschwald getretener Pfad. Termitenbau. Später aufblitzende weissblühende Akazien. Sie kamen uns entgegen. Abends auf dem Dorfplatz ein Tanz einer mit Vogelfedern geschmückten Frau. Am Himmel rote Wolken von einer unabsehbaren Tiefe und Strahlkraft, die das Sichtbare aufzuzehren schien. »

¹⁰⁴⁸ Rappelons que cette distinction est essentielle dans la pensée de Martin Heidegger sur la relation entre l'être et le temps. Cf. l'article de Gérard Guest sur Heidegger dans Léon-Louis Grateloup, *Les philosophes de Platon à Sartre*, Introduction à la lecture des auteurs du programme de philosophie, Hachette, Paris 1985, notamment p. 497.

ohne die Hilfe eines Kalküls – ohne „Kunst“, wie Fritz es nennt – jedesmal neu vor dem Nichts zu stehen, wenn ein Lebensaugenblick seinen Abschied nimmt.

Dass aus diesem mit den spröden Vokabeln der heutigen Industrie- und Informationswelt oft geradezu abweisend instrumentierten Sagen dennoch „Lyrik“ entsteht, hat nicht zuletzt mit dem Thema der unbedingten Präsenz zu tun; durch sie leuchtet in diesen Texten auch eine Ahnung von der Kostbarkeit des Lebens auf, ein Widerschein vom Wert einer ohne Rückversicherungen gelebten unwiederbringlichen Stunde.¹⁰⁴⁹

II.6.2.1.2 La mise en perspective des âges de la vie

Dans l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz, l'enfance et le grand âge sont des périodes privilégiées pour révéler des moments de quiétude et de détachement du flux temporel. Ces deux pôles aux confins de l'existence s'opposent et se ressemblent à la fois. L'un est marqué par l'insouciance, l'autre par l'acceptation de la mort comme élément intégré à la vie. Entre les deux, la perspective de la fin qui crée toujours un émoi, fait tressaillir ou réfléchir sur cette finitude inévitable. Certains poèmes mettent alors la mort en perspective en soulignant sa valeur existentielle en tant que borne et peut-être aboutissement.

A l'occasion du soixante dixième anniversaire de Walter Helmut Fritz, Harald Hartung évoque le rôle important de la sagesse de l'âge pour l'œuvre de notre poète :

Er liebt die Stille als musikalisches Element, die Weisheit der Alten.
„Die Alten sparten ihre Worte, denn sie schämten sich, mit ihrem
Betrachten hinter ihren Worten zurückzubleiben.“ Solcher
Moralismus würde eintrocknen, belebte ihn nicht ein Zauber.¹⁰⁵⁰

¹⁰⁴⁹ Gerda Zeltner, *Gleich jetzt, an einem solchen Tag*. Walter Helmut Fritz: *Sehnsucht*. Gedichte und Prosagedichte. Dans: *Neue Züricher Zeitung*, 06/03/1979. Les réflexions de Gerda Zeltner rejoignent ici celles d'Yves Bonnefoy. Cf., par exemple, Yves Bonnefoy, *Sur la fonction du poème*. Dans : Yves Bonnefoy, *Le nuage rouge*. Mercure de France, Paris 1992, notamment p. 508 s. et p. 519-521. Nous en trouvons une deuxième confirmation dans ces phrases de Paul Nizon : « Ich denke, das Imaginierenkönnen hat mit Versenkung zu tun, man muß sehr viel versenkt haben an Eindrücken, Bildern, Erfahrungen, Schmerzen, Lüsten, an Leben; und das Versenken wiederum hat mit Geduld und Zeit zu tun oder mit „Läuterung“ – ein Wort, das ich lieber vermeiden möchte, weil ihm leicht ein falscher Klang anhaftet. Statt Läuterung ziehe ich es vor, von Erinnerung zu sprechen, wenn man darunter die geheimnisvolle Verwandlung von Lebensstoff in jenen anderen, von allem Anekdotischen, Biographischen und Subjektiven befreien, ja vom Anlaß und damit Begründbaren abgelösten Aggregatzustand verstehen will, der mehr mit Bildern als Worten gemein hat, aus welchem aber die Dichtung entsteht. » Paul Nizon, *Augenmensch, Versuch über das Sehen*. *Op. cit.*, p. 239. Par ailleurs, d'autres poèmes articulent également la relation entre le lyrisme et l'œuvre du temps, notamment *Gibt uns unsere Lage I* (GG I, 171) et *Überall dieser Flugsand* (GG I, 175) qui illustrent en particulier l'incompréhension et le désarroi devant un phénomène difficilement palpable.

¹⁰⁵⁰ Harald Hartung, *Das Meer hervorbringen. Dem Lyriker Walter Helmut Fritz zum Siebzigsten*. Dans: *FAZ*, 26/10/1999.

Il convient d'insister sur le silence qui se répand autour des personnes âgées et qui montre non seulement leur sagesse mais aussi la nouvelle acceptation de leur vie. Cette magie se traduit souvent dans un émerveillement qui semble être gagné sur le silence et qui est le signe d'une perception par delà les limites du visible. Ce n'est pas un hasard si nous lisons dans *Die alte Frau* :

Sie ist fast stumm geworden
und liebt, was stumm ist

[...]

liebt all das so sehr,
als hätte sie es früher
kaum wahrgenommen.

(GG I, 191, v. 1 et 2, v. 9-11)

Son élan d'amour se porte sur d'autres choses et les saisit autrement : autrefois incapable de les percevoir, elle les accueille maintenant comme du jamais vu. Cette éternelle nouveauté confère une dimension magique et enchantée à cette perception. De plus, ce regard est doublé par une approche en profondeur du temps, car – comme nous le lisons dans *Die Karte* – la personne âgée se définit également par ses aïeux qui semblent à nouveaux présents à travers ses yeux. Ils fonctionnent d'ailleurs comme une porte vers l'intérieur. De plus, il est tout à fait singulier de noter que ce regard s'attarde aux éléments qui lui paraissent soudain insolites :

Die Karte

Mit den Augen ihrer Vorfahren, in ihrem Innern versteckt, schaut sie einer Schar Enten zu, die kleinen Schiffen gleich auf dem Wasser des Sees dahingleiten. So weit nach hinten stehende Beine. In den Schnäbeln welche Stimmen. Sie ist fast achtzig; erlebt heute einen besonderen Tag. Sie hat eine Glückwunschkarte zu ihrem zwanzigsten Geburtstag erhalten. Dabei handelt es sich nicht um einen Irrtum, sondern um eine verspätete Zustellung. Die Karte, auf der eine Schar Enten zu sehen ist, war erst vor kurzem unter Bodenbrettern entdeckt worden, als man ein Postamt abriß. (WeG, 32)

De plus, les niveaux temporels s'enchevêtrent, ce que le poème met en évidence par le détail surprenant du hasard qui permet la remise d'une carte d'anniversaire vieille de presque soixante ans. La personne âgée se vit alors libérée du cours du temps, elle jouit de l'instant présent. Ce jour-là devient un jour particulier (l. 5).

Cependant, le détachement des choses temporelles ne se produit pas toujours sans heurt ; ainsi, certains personnages sont marqués par une distance face aux destins des autres, ils semblent s'en désintéresser ou leur propre passé interfère et entrave un dénouement heureux. De ce fait, la femme âgée dans *Fünfundachtzig* de *Das offene Fenster* (1997) a certes le temps de musarder, mais son souvenir des temps douloureux – ici c'est le souvenir de la guerre – l'empêche d'en jouir sans rancune.

Eine Woche vor der Reise beginnt sie mit schläfrigen Händen ihren Koffer zu packen. Heute die Wäsche, morgen die Blusen, die Schuhe. Trödeln! Mit offenem Haar. Dazwischen ist es am schönsten noch einmal auf dem Jahrmarkt zu sein und Krapfen zu essen. Am Abend die alten Fotos, auf denen man nichts hört. Die Schaukel im Garten. Das erste Fahrrad. Die Kinder im Arm. Bald ist Krieg. (OF, 21)

Incontestablement, leur âge permet à ces personnes de transformer ce souvenir en se servant de leur expérience et de la distance qu'elles ont pu prendre par rapport aux événements. Avec Ingrid Pohl, nous pouvons retenir :

Mit der (Lebens-)Frist vor Augen erfahren Werden und Vergehen, Leben und Tod, eine andere Dimension, wächst die Betroffenheit über das, was man bisher nicht oder nur gleichgültig wahrgenommen hat. [...]
Im Älterwerden klüger werden, das heißt, Erfahrenes wieder und wieder in neue Erfahrung wandeln.¹⁰⁵¹

Deux aspects nous semblent particulièrement intéressants : d'une part les personnes âgées surmontent l'indifférence au profit d'une sensibilité accrue. D'autre part, la distance dans le temps fait osciller l'expérience pour se découvrir toujours sous de nouveaux jours.¹⁰⁵² Les personnes âgées retrouvent ainsi, différemment et renouvelées, la faculté d'émerveillement et une certaine insouciance qui lient le grand âge à

¹⁰⁵¹ Ingrid Pohl, *Im Herbst den Winter ahnen. Die Zeit ist ein poetisch' Ding : Walter Helmut Fritz' Dichtung*. Dans : *Der Tagesspiegel*, 16/05/1993. Les deux poèmes *Alte Frau* (GG I, 48) et *Alter Mann* (GG I, 48) varient également cet aspect.

¹⁰⁵² Il s'agit, en effet, d'un processus qui s'accomplit doucement au fil du temps. En ce sens, le premier tome des *Gesammelte Gedichte* de Walter Helmut Fritz peut être comparé à un journal intime retraçant les années vécues : « Zu seinem 65. Geburtstag erschienen die Gedichte aus den letzten 15 Jahren, die zum grossen Teil schon in Einzelbänden vorlagen. Sinnvoll wird eine solche Ausgabe, weil viele Texte sich fast als Gelegenheitsgedichte geben, so dass wir eine Art Tagebuch aus vielen gelebten Jahren erhalten. » Gerda Zeltner, *Feder, Schnecke, Stein. Gesammelte Gedichte* von Walter Helmut Fritz. Dans : *Neue Zürcher Zeitung*, 30/12/1994, p. 29.

l'enfance. Néanmoins, la différence est d'importance car l'expérience du temps a enrichi leur perception de l'apprentissage des ambivalences et des antinomies :

Den Titel der neuen Sammlung *Immer einfacher, immer schwieriger* darf man als ein poetologisches Bekenntnis des Autors verstehen und zugleich als eine Lebenseinsicht des Ältergewordenen. Hier wird auf die Widersprüchlichkeit des Lebens angespielt, auf die Ambivalenz sowohl der Empfindungen als auch der Sprache.¹⁰⁵³

De plus, soulignons le rôle majeur de la langue et plus particulièrement de la langue poétique pour maîtriser ces apparences contradictoires. Elle participe essentiellement à fixer cette expérience du temps et à montrer, par ses qualités intrinsèques, cet émerveillement renouvelé.

Gedichte befestigen noch immer Punkte gelebten Lebens im Fluß der Zeit : „Zu wissen, wie schnell etwas Vergangenheit wird“ (Walter Helmut Fritz), und dieses Wissen gehört zu den unersetzbaren Eigenarten der Lyrik.¹⁰⁵⁴

Ainsi, l'enfance ne représente qu'un pendant partiel au grand âge. Cependant, ces deux périodes aux extrémités de la vie partagent l'attention portée au détail qui signifie à la fois le foisonnement et l'émerveillement devant la multiplicité des phénomènes à découvrir. On ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre l'attitude de la vieille femme dans *Die alte Frau* (GG I, 191) et celle de l'enfant dans *Kindheit* :

Kindheit

Das Sprungseil, die Murmeln, die Stichlinge, das gemietete Fahrrad, der Lebertran und der Zucker danach, der Bleistift, den der Bäcker hinter dem Ohr trug und den sie geschenkt bekam, wenn er zu kurz wurde. Schlittschuhlaufen, Räuber und Gendarm spielen (der heimliche Wunsch, ein Zigeunerjunge zu sein), an Haustüren klingeln und davonrennen, in Bäume klettern, Drachen steigen lassen – herumtollen, wie es die Jahreszeiten wollten.

¹⁰⁵³ Jürgen P. Wallmann, *Wohin Worte blicken*, Walter Helmut Fritz: Gedichte und Prosagedichte. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 13/07/1987.

¹⁰⁵⁴ Heinz Czechowski, *Zu Gast bei den Trollen*, Walter Helmut Fritz: *Die Schlüssel sind vertauscht*; Sarah Kirsch: *Erlkönigs Tochter*; Friederike Mayröcker: *Das besessene Alter*. Dans: *Die Welt*, 29/07/1992.

[...] Es gab so viele Wunder, sie schützten,
bewahrten, öffneten die Augen, Poren und Hände,
rasch und für immer. (OF, 18, l. 1-10 et 18-20)¹⁰⁵⁵

Ce qui intéresse, en fait, le poète est de montrer cette insouciance typique de l'enfance, portée par une curiosité innée : l'enfant ne choisit pas, les impressions vont à lui et il les accueille à bras ouverts ; son regard n'est pas encore voilé par l'expérience de la tristesse et de la perte :

Das Kind

Das Kind am Rande des Ziegenpfads,
noch ohne Traurigkeit,
noch ohne den Blick für Scherben,
das daran denkt,
wie gestern die Lerche
in der Luft stehen blieb,
wird erst später verstehen,
daß die Erinnerung
mit jeder Geburt
neu beginnt.
Jetzt sieht es den Mohn,
leuchtend im wilden Hafer. (GG I, 185)

En premier lieu, ce poème relate une scène dans la vie d'un enfant en insistant particulièrement sur la simplicité et l'instantanéité de son attitude. Soulignons la plasticité de l'image, portée par le contraste entre le rouge du coquelicot et le jaune pâle de l'avoine qui clôt le poème et qui traduit la perception immédiate de l'enfant. Cette émotion actualisée, marquée par l'adverbe temporel « jetzt » (v.11) et soutenue par l'anaphore « noch ohne » (v. 2 et 3) qui signifie l'absence d'interférences négatives, contraste avec une prédiction : plus tard (« später », v. 7), cet événement à l'apparence unique sera compris comme l'une des étapes d'un mouvement cyclique (v. 9 et 10). De cette manière, la faculté de raccorder les détails à un ensemble plus vaste est assignée à l'âge de la maturité.

Que ce changement de perspective soit profondément induit par l'expérience du pôle négatif, de l'erreur, de la tristesse, de la perte, trouve une parfaite illustration dans le poème *Mit fünfzig* :

¹⁰⁵⁵ Cf. aussi *Ich sah es* (ZiL, 28, v. 9-14) : « [...] Die Störche !/Sie haben sich nieder-/gelassen in ihren alten/Nestern, ihren Platz/ gefunden, sie feierten,/sagt sie, ich sah es. »

Mit fünfzig

Wie sonst legen die Wolken
ihre Schatten aus
und die Dunkelheit
fängt wie sonst im Wald an.
Aber die Gesichter erzählen
nun ausführlicher.
Wer hat sich nicht getäuscht?
Warum machen wir
immer die gleichen Fehler?
Plötzlich gibt es Jahre,
in denen die Zahl
der bekannten Sätze überhand nimmt,
der Kalender sich beschleunigt,
das meiste mehr oder weniger schiefeht,
rutscht, fällt.

Und doch wollen wir
eine gemeinsame Erwartung
nicht aus den Augen verlieren.
Morgens oder beim Gehen
rufen wir ihr das erste Wort zu,
berühren sie, indem wir uns nähern,
mit den Augen, ihre Farben und Umrisse,
ihre Festigkeit,
berichten auch den Steinen am Wegrund
von ihr, dem Luftdruck, den Entfernungen.
Sie verstehen alles.

(GG II, 24)

Remarquons d'emblée que ce poème se construit également sur une opposition. Tandis que la première partie constate la répétition et l'universalité des expériences éprouvantes (v. 1 à 4)¹⁰⁵⁶ et pose la question de leurs causes, la deuxième partie formule la nécessité de rester dans l'attente et dans l'attention. Ce n'est pas un hasard si le poème souligne le caractère volontariste de cette attitude et si la formulation choisie (« wollen wir », v. 16) englobe le lecteur et l'ensemble de l'humanité. Avec l'âge adulte, l'insouciance est perdue mais l'être humain est aussi poussé à se projeter en avant ; ce sont des phénomènes universels.

On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que l'âge évoqué par le poème représente une charnière : on se rend compte d'une certaine déchéance (cf. v. 10-15) tout en voyant

¹⁰⁵⁶ Notons que la répétition de la particule de comparaison « wie sonst » (v. 1 et 4) renforce ce constat et traduit la lassitude qui l'accompagne. L'expérience du cinquantenaire rejoint les autres étapes de sa vie. Rien de particulier ne semble se dessiner à l'horizon.

poindre l'espoir d'une *autre* sagesse dont l'acquisition dépendra notamment de la capacité à changer d'attitude perceptive (cf. v. 5 et 6, 19 et 20, 24 et 25).

Trois éléments déterminent, en effet, cette nouvelle perception : d'abord il faut repérer les détails changeants et savoir les interpréter, puis il s'agit d'une attention de tous les instants et enfin, tous les phénomènes font partie d'un même ensemble dont il convient de respecter l'équilibre.

En prenant de l'âge, la perception devient donc plus intégrative, les expériences éprouvantes étant reconnues comme inhérentes, voire nécessaires à la vie et à la force vitale. Cependant, on ne saurait discuter de cette perspective du vieillissement et, en définitive, de la mort sans prendre en compte que cette vision suscite également des peurs et des angoisses. Ainsi les poèmes qui suivent *Mit fünfzig* dans le recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1981) articulent les problématiques de l'éphémère, de l'attente, des moments perdus à jamais et du temps nécessaire pour voir s'accomplir un changement perceptif.¹⁰⁵⁷ On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que la mort puisse avoir une présence toute particulière, obsédante et obsessionnelle. Ainsi Monsieur Siebenadler du poème *Nicht auszumünzen VII* ressemble davantage à un fantôme qu'à un être humain. Chez lui, le lien avec l'enfance se concentre d'ailleurs dans un seul objet qui est un ballon :

Seine Kindheit hat er bewahrt
in einem Ball. (ZiL, 41, v. 6 et 7)¹⁰⁵⁸

En avançant dans l'âge, c'est le propre vécu de l'auteur qui invite à embrasser ces phénomènes d'un regard moins distant. Magda Motté remarque à juste titre :

Doch nicht nur der fremde Tod bewegt viele Autoren, sie scheuen sich auch nicht, Alter und Sterben in ihrem eigenen Leben in den Blick zu nehmen. So schreibt Max Frisch in „Montauk“:
Ich bin jetzt 61, 62, 63. Wie wenn man auf die Uhr blickt und sieht:
„So spät ist es schon! ... Es wird Zeit, nicht bloß an den Tod zu

¹⁰⁵⁷ Cf. *Das Ungeheuer, das Ungeheuer* (GG I, 25) et *Noch leichter als sonst* (GG II, 25), *Niemand* (GG II, 27) et *Gombrowicz verirrt sich in einer Erinnerung* (GG II, 27). Ces problématiques sont d'ailleurs présentes à plusieurs reprises dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz comme le montrent les poèmes *Immer einfacher, immer schwieriger* (GG II, 126) : « Man ist gelaufen, gelaufen, die Zeit lief davon. [...] Man hat das Leben, cette affaire compliquée, verbraucht als König der Bücher, als ihr Sklave. » (l. 2, 8 et 9) ou *Greisin* (GG I, 132) : « Immer mehr Menschen./Aber sie ist allein.//[...]//Schatten bleiben/überall hängen./sind deutlicher/als Fenster und Tür. » (v. 1 et 2, v. 7-10).

¹⁰⁵⁸ La perspective de la mort s'avère être autrement angoissante dans *Nicht auszumünzen XI* (ZiL, 45) car elle envahit l'ensemble de la scène malgré les efforts du personnage : « Während das Flugzeug/in die Wolken schlüpft//will der alte Mann/- er fliegt zum ersten Mal - //sich nicht verwirren lassen/von dem Gedanken//ans Nimmerwiedersehen,/der alles andere wegräumt. »

denken, sondern auch davon zu reden. Weder feierlich noch witzig.
Nicht vom Tod allgemein, sondern vom eigenen Tod.¹⁰⁵⁹

Il n'est pas exclu de penser que la conception de Walter Helmut Fritz est ici proche de celle avancée par Rainer Maria Rilke dans *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* ou dans le *Stundenbuch*. Rilke y distingue en effet entre « la mort » et « la mort étrangère » pour finalement élaborer plus avant l'idée que la mort fait partie intégrante de la vie, elle représente son but ultime et son aboutissement.¹⁰⁶⁰

Ajoutons que chez Walter Helmut Fritz, la mort en tant que borne vers laquelle nous avançons inévitablement détermine déjà la perspective dès les poèmes de jeunesse. L'angoisse qui transparait alors ne fait qu'accentuer l'attachement de notre poète à la vie. Avec ses capacités de garder le souvenir et la mémoire, le poème, l'écriture représentent, en effet, un prolongement et une projection au-delà de la limite de la mort terrestre.

Noch nicht tot sein

Noch nicht tot sein.
Noch hin- und hergehen.
Noch im Körper sein
und hinaussehen.
Das Älterwerden
noch eine Weile kennen,
die Liebe, den Atem,
den leichteren Schlaf
und den Widerschein der Nacht,
die uns den Morgen schenkt.
Mit offenen Augen
sich noch einmal erinnern.
Noch ein wenig horchen
auf die in der Ferne
vorbeifahrenden Züge. (GG I, 139)

¹⁰⁵⁹ Magda Motté, *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*. Dans: Hans Helmut Jansen (éd.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Zweite, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Steinkopff, Darmstadt 1989, p. 489. Magda Motté cite le roman *Montauk* de Max Fritsch (Frankfurt 1975, p. 202 s.).

¹⁰⁶⁰ Cf., par exemple ces vers de la troisième partie du *Stunden-Buch* : « O Herr, gib jedem seinen eigenen Tod./Das Sterben, das aus jenem Leben geht,/darin er Liebe hatte, Sinn und Not. » Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke I*, Gedichte, erster Teil, herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Insel-Verlag, Frankfurt/Main 1987, p. 347. Ou Encore « Denn wir sind nur die Schale und das Blatt./Der große Tod, den jeder in sich hat,/das ist die Frucht, um die sich alles dreht. » (*Ibid.*) Cf. aussi Manfred Engel (éd.), *Rilke-Handbuch*, Leben, Werk, Wirkung, J.B. Metzler, Stuttgart 2004, p. 224 s..

II.6.2.2 L'apparence cyclique de la vie

Le constat que la mort constitue la borne ultime de toute vie entraîne cependant son interprétation nouvelle. En redéfinissant la perspective à partir de la fin, l'homme peut, en effet, se concevoir comme l'un des éléments d'un tout organique. La mort et la vie sont ainsi mises en parallèle et relèvent désormais d'un mouvement unique. La mort représente l'entrée dans un univers différent mais de même nature. De ce point de vue, elle redéfinit la condition humaine :

II

– dann räumt uns
der Tod weg.

Macht uns unsichtbar,
oder sichtbar, wer weiß.

Nimmt uns den Atem,
verteilt ihn neu.

Gibt uns unsere Lage. (GG I, 171)¹⁰⁶¹

Ce poème, de nature plutôt abstraite, doit être relié à plusieurs portraits qui mettent en scène des personnages qui tentent, d'une manière ou d'une autre, d'embrasser cette entité de la vie et de la mort. Un éventail de perspectives se déploie alors. Tandis que Voltaire dans *Bei einem Spaziergang*¹⁰⁶² accentue la fragilité d'un équilibre, d'autres figures acceptent le mouvement cyclique du devenir et du périr car ainsi va le monde :

Mit alten Augen

Ist es ein Vogel,
der über das Wasser streicht?
Ist es der Schaum von Wellen?

Der Mann, der ein Netz knüpft
und zwischendurch auf das Meer schaut
mit alten Augen,

¹⁰⁶¹ Dans ce poème, écrit seulement quelques années après *Noch nicht tot sein*, le rythme haletant, signe de l'angoisse prédominante, de a cédé la place à une idée qui intègre la mort. Soulignons que non seulement la mort fait partie de la vie mais elle la détermine fondamentalement en étant sa condition essentielle. En l'associant, de plus, au souffle vital, Walter Helmut Fritz fait un constat révélateur : la poésie doit son orientation principale à la perspective de la mort puisqu'en chantant tous les phénomènes de la vie, elle perdure et permet le dépassement de la condition mortelle de l'homme.

¹⁰⁶² « Geben Sie acht,/gleich einem Bau/kann das Leben//plötzlich einstürzen/durch die geringste/Verschiebung – » (GG II, 130, v. 1-6).

unterscheidet es kaum mehr.

Das nächste Schiff wird von dort kommen,
der Abend, der Morgen, der Tod. (GG I, 194)¹⁰⁶³

De façon significative, nous retrouvons dans ce contexte les métaphores de la mer et du bateau. Elles symbolisent le mouvement continu et éternel, donc l'apparence cyclique, et renvoient, en même temps, au souvenir qui, telle une vague, revient à nous. Remarquons également qu'il importe peu à cet homme âgé de distinguer les apparences avec précision (cf. v. 1-3). Son attitude illustre le principe même du mouvement qui, puisqu'il est cyclique, retourne toujours vers sa source. Si l'on tient par ailleurs que ces étapes intermédiaires se rejoignent dans cet éternel retour, on ne doit pas s'étonner de voir surgir à travers les poèmes une multiplicité des apparences qui participent cependant de l'Un. C'est en la décomposant que la structure toujours mouvante se manifeste. Le poème en prose *Nach dem Sturz* qui décrit l'impuissance et l'affliction d'une mère face à son enfant dans le coma, illustre remarquablement cette mise en relation :

Nach dem Sturz

vom Fahrrad liegt er seit Tagen im Koma. Sie wacht, fällt in Schlaf, nennt sich ein Irrlicht, will ihn nicht verlieren, wird Himbeeren pflücken für danach, liest Märchen wieder, um sie ihm danach zu erzählen, lauert am Telefon, spürt, wie das Leben sie weiterzerrt. Später sitzt sie wieder an seinem Bett in der Klinik, sieht durch das Fenster den Fluß, das Wasser ist nicht gefroren, das Wasser ist nicht verdampft, das Wasser ist Wasser geblieben.

(OF, 29)

Deux mouvements semblent porter ce texte : d'une part, la situation s'organise autour d'un avant et d'un après (cf. l. 3 et 4). L'événement soudain a radicalement changé la donne, renverse les priorités et fait surgir l'impression que cette mère souhaite rattraper

¹⁰⁶³ Cf. aussi *Seit Jahren* (GG II, 136) et *Erfahrungshunger, Wissensdurst V* (GG II, 147) qui dresse le portrait d'un berger. On y voit poindre un paradoxe qui se transformera en un nouvel élan, car l'homme ne se contente pas de sa situation. Il prend conscience de son confinement et affirme une volonté d'action.

Cela peut également amener à une acceptation presque résignée du mouvement cyclique mais qui, au fond, se défile devant le problème : « Er ist jung./Es sterben nur die anderen. » (*Es sterben nur die anderen*, GG I, 189, v. 11 et 12).

un temps apparemment perdu. Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que l'angoisse s'accroît nettement à partir de cette prise de conscience. La vie la tire inéluctablement en avant (cf. l. 5 et 6). D'autre part, le texte reprend l'idée d'un flux éternel, impassible dont l'écoulement du fleuve est la métaphore par excellence (cf. l. 8-10). La dernière ligne notamment souligne le mouvement cyclique dans lequel s'inscrit cette situation, les personnages présents comme tout autre événement. Il n'est pas exclu de penser que le poète renvoie dans ces phrases à l'idée d'Héraclite que nous ne descendons jamais dans le même fleuve.¹⁰⁶⁴ Nous comprenons mieux alors pourquoi le poème *Ein Leben führen* montre comment les rôles de l'enfant et de l'adulte, du commencement et du déclin, s'intervertissent au fur et à mesure de sorte que le cycle se referme et recommence sans cesse.

Ein Leben führen

Das Leben – ein Kind,
 das gehen lernt,
 uns fragend anschaut,
 hinfällt, aufsteht.
 Wir nehmen es an seiner
 Hand und führen es
 und merken doch bald:
 es zieht uns
 durch die Jahre. (GG II, 152)

Plusieurs possibilités s'offrent dès lors au poète. Tandis que certains textes illustrent ce principe du toujours mouvant en insistant sur la continuité entre le devenir et le périr, le montrant plutôt comme une succession d'événements¹⁰⁶⁵, d'autres soulignent la simultanéité en entremêlant plusieurs réalités :

Er kocht noch für uns

Unser Koch ist
 vor einem halben Jahr gestorben,

¹⁰⁶⁴ « Car on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve, ainsi dit Héraclite. » Plutarque, *Que signifie le mot « Ei »*, 18, 392 B. Dans : *Les présocratiques*, édition établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Gallimard, Paris, 1988, p. 167. Dans *Métaphysique*, Aristote apporte une explication supplémentaire : « Il n'est pas possible de toucher deux fois une substance mortelle dans le même état. Mais à cause de la vigueur et de la vitesse du changement, elle se disperse et se rassemble de nouveau (ou plutôt ce n'est pas à nouveau ni ensuite, mais en même temps qu'elle se constitue et disparaît) et elle s'approche et elle s'éloigne. » *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁶⁵ Cf. notamment *Über alle Berge*: « Die Frau, die gegen Mittag/vor das Haus tritt/und mit sich selbst spricht//freut sich/– Wind weht ihre Haare hoch – /über die Flugfrüchte des Ahorns.//Ihr Junge ist auf dem Heimweg,/er hat Zahlen gelernt/und bringt sie durcheinander.//Viele Bewohner: über alle Berge./Der Tag vergeht/und macht denen Platz, die folgen. » (ZiL, 63, v. 7-18). Ou encore *Bäuerin* (GG II, 152).

sagt der Besitzer des irischen Gasthofs,
aber er kocht manchmal
noch immer für uns.
Er ist jetzt wieder
jünger als wir,
öfter auf Wanderschaft,
hört das Muster
der Wellengeräusche
an so vielen Küsten. (GG I, 196)

Il nous semble important de prendre en compte deux éléments de ce poème. D'abord, le personnage du cuisinier apparaît comme un revenant. Son fantôme garde une présence parmi les vivants. Cette relation n'est pas permanente mais s'inscrit dans la durée (cf. les adverbes de temps « manchmal », l. 4 et « noch immer », l. 5). Puis, ce mort a une réalité qui n'est ni liée au flux temporel qui évolue dans un seul sens ni à un lieu unique. Il peut remonter le temps à rebours (l. 6 et 7) et se déplacer au gré de ses envies, tout en multipliant ses capacités sensorielles. Il devient un marcheur éternel au sens goethéen du terme.¹⁰⁶⁶

Il est temps de remarquer que le lyrisme de Walter Helmut Fritz ne se contente pas seulement d'évoquer le principe du mouvement à travers des existences typiques et des images qui en découlent mais qu'il tente également de saisir le phénomène d'une manière plus abstraite.¹⁰⁶⁷ Ainsi pouvons-nous lire dans *Schatten der Hoffnung* :

Manchmal wird er eins
mit den übrigen Schatten,
den Schatten der Häuser,
der Bäume.

Doch gleich darauf
kann man ihn wieder entdecken.

Er bewegt sich weiter.
Er hält sich am Leben. (GG I, 177, v. 6-13)¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁶ Une impression semblable se dégage des vers finaux du poème *Große Augen IV* (ZiL, 74, v. 7-9): « So zeigt ihn die Stele./so zeigt sie sein Erscheinen/und Schwinden. »

¹⁰⁶⁷ Cf. aussi Hans-Jürgen Heise, *Lyriker als Prosadichter*. Dans : *Die Zeit*, n° 14, 29/03/1985 : « Sinn des Daseins ist nach der Vorstellung des Poeten: „Die Ewigkeit/mit einem Leben unterbrechen.“ Das ist kein aktuelles Programm, wohl aber ein dauerhaft gültiges. »

¹⁰⁶⁸ Sous forme d'une comparaison, le poème *Erde und Menschen* (ZiL, 67) pointe dans la même direction : « Die Erde, der die Anziehungskraft/des Mondes, der Planeten/wenig Ruhe läßt/und deren geneigte Achse/sich langsam im Kreis bewegt,/taumelt//taumelt/gleich den Menschen/in ihrer Mühsal und Freude,/die dem nachblicken,/was vergangen ist,/während eine Tür im Wind schlägt. » Soulignons que ce texte s'organise autour de l'axe médian du mot « taumelt » (v. 6 et 7). Ce mouvement titubant renvoie à la fois au ballottement de l'être humain entre le présent, le futur et le passé (cf. v. 10 et 11) et à la condition

L'homme se voit alors pris dans l'engrenage d'un ensemble vaste et impénétrable ; il est une infime particule dans un grand cercle. De nombreux textes rendent compte de son sentiment d'impuissance, empêtré qu'il est dans ses limites. Ce n'est pas un hasard si le poète met en avant la forme du portrait pour illustrer l'ampleur et l'universalité de ce sentiment affligeant. Ces textes montrent la multiplicité des facettes et des réactions face à cette réalité et renvoient simultanément au principe de mouvement qui se décline en cette même pluralité des existences. Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter qu'en ce sens, un poème comme le portrait du créateur de boîtes à musique *In seiner Werkstatt*, répond à d'autres textes tels *Bei einem Uhrmacher in Basel* (GG I, 199), *Sein Porträt* (GG II, 9), *Ein Nachbar* (GG II, 15), *Länger?* (GG II, 214), *Nicht stockblind gewesen* (GG II, 217) ou *Rast* (OF, 20) pour ne citer que ces quelques exemples.

In seiner Werkstatt

Sein Leben nennt er bodenlos. Gebracht habe es ihm Verluste, Verluste, Verluste. Eine Hilfe ist ihm sein praktischer Verstand. Am liebsten arbeitet er in der Werkstatt. Wenn er sich selbst wahrzunehmen suche, könne er – es ist in seinen Augen eine Begrenzung, ein Defizit – nicht erkennen, wie die einzelnen Teile zusammenhängen. Das sei jedoch möglich, wenn er sich seinen Musikautomaten zuwende, etwa dem mit dem Gaukler, der Kopf, Brustkorb und Arme nach drei Seiten bewegt und mit einem Fuß den Takt schlägt. Wie froh ist er, wenn er ein solches Instrument zum Klingen bringt. So, sagt er, könne er leben. (OF, 76)

A première vue, l'on serait tenté de croire que ce poème ne parle que de pertes, de limites, de défaillances (cf. l. 2 et 6) ; néanmoins, tout en insistant sur la limitation de cette existence, le texte souligne également l'arrangement que le créateur de boîtes à musique trouve avec la vie : dans l'espace restreint de son activité, il atteint une forme personnelle d'épanouissement. Or, nous ne pouvons pas nous empêcher de rapprocher

générale de la vie sur terre en insistant sur l'instabilité et l'éphémère qui s'inscrivent néanmoins dans un mouvement cyclique, éternellement renouvelable (cf. v. 5). Cependant, ce poème montre également la difficulté de s'orienter : les hommes sont tantôt accablés, tantôt joyeux (cf. v. 9). Dans son compte rendu du recueil *Aus der Nähe* (1972), Hans Dieter Schmidt souligne également cette conscience : « Fritz weiß von der Versehrtheit unserer Welt, um die Abgründe, die uns umstellen. So nennt er auch einen großen Teil der Gedichtsammlung „Es läßt sich kein Reim darauf finden“. Diese Welt ist „verwüestet von Schmerz“ [...]. Es ist das Janusgesicht des Lebens, das Fritz aus dem Dunkeln hebt, die „Veränderung auf den Gesichtern“. » Hans-Dieter Schmidt, *Horchen auf das, was sein wird*. Dans : *Die Horen* 1972, H. 88, p. 58.

ce retournement et ladite limitation. C'est dans son acceptation que se dégage l'espace vital (cf. l. 13).

Ainsi doit-on souligner un paradoxe : c'est en parlant justement des limites, des angoisses, de la mort que les textes redéfinissent l'approche de la vie. Le cercle se referme alors ou, pour reprendre la formulation de Magda Motté, le désir de vivre s'affirme d'autant plus intensément :

Aus diesen wenigen Beispielen mag deutlich geworden sein, in welcher Weise und mit welcher Intensität Autoren der Gegenwart Leben und Tod miteinander verweben. Unverkennbar aber ist der Wunsch nach Leben: [...] ¹⁰⁶⁹

Il est même possible d'aller plus loin en s'attachant davantage à la notion du paradoxe. Sa présence est, en effet, une constante dans l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz. Le poète la décline en maintes variantes, tantôt en lui donnant vie à travers ses personnages poétiques, tantôt en faisant s'entrechoquer les réalités contraires au sein de ses textes. Le poème *Janus* emploie les deux procédés en évoquant un dieu à deux visages qui symbolise en même temps l'état du monde :

Janus

Fahler Tag,
die Dunkelheit eben zu Ende,
bald Dunkelheit.

Die Tür,
zwei Gesichter darüber.

Hierhin, dorthin,
in beide Fernen.

Durchgänge, ungezählt.

Tag, Dunkelheit,
eine Veränderung
auf den Gesichtern.

Die Tür,
hineinzugehen,
hinauszugehen.

In den Anfang,

¹⁰⁶⁹ Magda Motté, *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur. Op. cit.*, p. 499.

in das Ende
des fahlen Tags.

(GG I, 174)

Le début et la fin de ce poème insistent sur l'éphémère qui s'inscrit dans la structure même d'un jour : il est limité par l'aurore et par le crépuscule tout en se confondant avec le cycle éternel. De ce fait, il ne connaît ni véritable commencement ni véritable déclin ; il est passage comme l'indique également la métaphore de la porte (v. 4 et 12). Le personnage de Janus bifrons conjugue et concilie les deux opposés du jour et de la nuit, de la lumière et des ténèbres.¹⁰⁷⁰

D'autres textes illustrent ce phénomène à travers des personnages plus concrets qui rendent ainsi cette unité palpable, et ce dans un double sens : d'une part, ils prennent chair par l'évocation d'une tranche de vie ; d'autre part, en forçant poétiquement le trait, ces personnages sont montrés dans leurs limites auxquelles ils se heurtent et dont ils perçoivent la violence. C'est ainsi que ces existences deviennent significatifs car

Métaphoriques ou non, les lieux de passage disent nos contraintes et nos libertés. Les recenser, chercher à comprendre comment et pourquoi ils nous fascinent, c'est nous-mêmes nous engager dans le labyrinthe où tout est signe.¹⁰⁷¹

Ainsi le poème en prose *Kairouan IV* (OF, 34) évoque-t-il l'existence d'un estropié :

Vorbei an der zerbröckelnden Mauer; an dem Jungen,
der die Ledermembran seiner Trommel schlägt; an
Türen, denen blaue Hände aufgemalt sind, abzuwehren

¹⁰⁷⁰ Plus récemment, nous lisons dans *Maskenzug XXXIV* (MZ, 65) : « Feuerrotes Gesicht, Tränen aus Rinde./Hinter sich eine lange Reise./Unterwegs überfahrene Schlangen./Salzlager, Basaltkegel, Nomaden./Weiß und sagt es, ohne zu zögern:/was geschehen ist, ist schon geschehen./wirft seine Schatten voraus in die Leere,/in welcher der Blick umherirrt./Es wartet auf uns, während wir/in einem Türrahmen lehnen,/an einem Bahngleis entlanghasten,/auf vorbeiwirbelnde Landschaften starren. » De même le miroitement que met en avant le poème en prose *Drehtür* (GG II, 123) paru en 1987 dans le recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* insiste sur le fait que toutes les apparences participent de l'Un : « Die hineingehen, vor Schaltern warten; die herauskommen, einen Moment zögern; mit Hoffnungen in Kinderschuh die einen, andere von Geschrei verstört oder von Schatten, die sie zu auffällig begleiten – sie sind einander erkennbar, einander verborgen. Bewegungen von Gesichtern, von Mänteln und Röcken werden zu Spiegelungen. Zu Spiegelungen werden die Straße, welche die Stadt hinunterläuft, das Haus gegenüber, vor dem man ein Gerüst abbaut, Schaufensterpuppen und das wartende Taxi, auf das eine Frau zugeht, ehe sie sich noch einmal umwendet und winkt. » Ces occurrences illustrent à quel point l'idée d'un cycle englobant l'ensemble des phénomènes est récurrente dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz.

¹⁰⁷¹ Dominique Gauthier, *Avant-propos*. Dans : *Les lieux de passage*. Actes du colloque des 4 et 5 nov. 1988 à la Faculté de Lettres à Pau, *Convergences* n° 6, Cahiers de l'université de Pau et des pays de l'Adour n° 19, 1989, p. 10. Walter Helmut Fritz lui-même formule ce mystère fondamental du passage dans le poème *Schlüsselberg* (ZiL, 57) : « Schlüsselberg//stand in kindlicher Schrift/an der Tür//die man sah und vergaß/und wieder sah//die nur angelehnt war, aber /– als man es endlich versuchte – // sich nicht öffnen ließ. »

Verleumdung, Verfolgung, Tod; an der Werkstatt für
Sahara-Sandalen vorbei schleudert ein Mann auf
Krücken sich weiter.

Ce n'est pas un hasard si ce texte, et d'ailleurs d'autres exemples comme *Heillos II* (GG I, 266), *Geprellt* (GG I, 278), *Gleiten* (GG II, 237), *Verschlossenheit* (OF, 57), *Im Pub* (OF, 65), *Im Übrigen* (OF, 59) ou *Nicht auszumünzen XII* (ZiL, 46), rappellent plusieurs poèmes de Rainer Maria Rilke qui ont pour sujet des personnes réprochées¹⁰⁷². De même, cette approche fait référence à l'héritage de la modernité poétique, notamment à certains concepts de Charles Baudelaire. Son œuvre témoigne d'une nouvelle perception de la relation entre la beauté et la laideur : le poète est conscient que la beauté est également éphémère ; dès lors, c'est une notion ambiguë.¹⁰⁷³ Il ne faudrait pas négliger ces références puisqu'elle montre que l'approche poétique de Walter Helmut Fritz et les tensions existentielles qui la portent poursuivent les efforts d'autres poètes. La vie doit être saisie comme un tout sans esquiver ses pôles négatifs.

En guise d'exemple et pour cerner également les différences entre les deux poètes, citons le poème *Die Bettler* de Rainer Maria Rilke.

DIE BETTLER

Du wußtest nicht, was den Haufen
ausmacht. Ein Fremder fand
Bettler darin. Sie verkaufen
das Hohle aus ihrer Hand.

Sie zeigen dem Hergereisten
ihren Mund voll Mist,
und er darf (er kann es sich leisten)
sehn, wie ihr Aussatz frißt.

Es zergeht in ihren zerrührten
Augen sein fremdes Gesicht;
und sie freuen sich des Verführten
und speien, wenn er spricht.¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷² Nous pensons notamment aux poèmes suivants des recueils *Neue Gedichte* (1907) et *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1908) : *Ein Frauen-Schicksal* (p. 513), *Der Marmor-Karren* (p. 527 s.), *Der aussätzliche König* (p. 572), *Die Irren* (p. 586), *Eine von den Alten* (p. 589 s.), *Der Blinde* (p. 590 s.) ou *Eine Welke* (p. 591). Cf. Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke I*, op. cit..

¹⁰⁷³ Ces changements sont exprimés, entre autres, par les concepts de « spleen » et « idéal », élaborés dans *Les Fleurs du mal* (1857).

¹⁰⁷⁴ Rainer Maria Rilke, *ibid.*, p. 587.

Le moi lyrique se voit confronté à la misère, à la laideur, à la mort. Par ailleurs, le poème insiste sur la fascination – les mendiants séduisent le moi lyrique (cf. v. 11) – que cette rencontre exerce néanmoins. Selon Rilke, c'est en effet le développement des grandes villes et du monde industriel qui rend plus présent l'homme rejeté. Ce cours des choses est intimement lié à la découverte de la ville en tant que nouvel espace d'habitation et de la vie que l'on y mène. Ainsi, la ville suscite des interrogations et devient, par conséquent, un sujet potentiel de la réflexion et parallèlement de la littérature. Dans le roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, de nombreuses scènes s'en font écho¹⁰⁷⁵ ; de même, Rilke inscrit cette expérience dans une nouvelle perception plus rapide et plus fragmentée, rappelant à raison la fameuse lettre du Lord Chandos¹⁰⁷⁶. Pour ne pas perdre l'unité de la vie, le protagoniste du roman et avec lui l'auteur s'imposent alors d'observer et de dire également les éléments effrayants, repoussés et indignes jusqu'alors à figurer, crûment et sans détour, en poésie. Chez Walter Helmut Fritz, l'observation de la vie tient également de ces deux pôles mais son modèle tente de les réunir. Les apparences négatives comme positives coexistent dans son œuvre.¹⁰⁷⁷ Ainsi l'homme peut-il s'abîmer dans l'exercice des tâches quotidiennes comme le montre l'exemple de la femme dans le désert de *Unterwegs II* (GG I, 156, notamment v. 7-10).

C'est en cela que nous pouvons retenir que le côté sombre de la vie préoccupe également notre poète. Néanmoins, la plupart de ses personnages ne se figent pas dans cette abnégation ; Walter Helmut Fritz les montre, au contraire, plutôt en quête de quelque amendement sans qu'ils perçoivent toujours une issue. Il est aisé de mettre au jour dans notre corpus que le laconisme du poète contribue à esquisser ces portraits sans pour autant porter de jugement hâtif. En effet, l'observation de Fritz relève plutôt de la compassion que d'une attirance pour l'élément négatif. On ne doit pas s'étonner, par

¹⁰⁷⁵ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995, cf. notamment p. 12, 40 s., 45 - 53, 53 - 63, 64 - 69 et 170 s..

¹⁰⁷⁶ Hugo von Hofmannsthal, *Brief des Lord Chandos* (1902). Cf. aussi Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. *Op. cit.*, p. 8 : « Elektrische Bahnen rasen läutend durch meine Stube. Automobile gehen über mich hin. Eine Tür fällt zu. Irgendwo klirrt eine Scheibe herunter, ich höre ihre großen Scherben lachen, die kleinen Splitter kichern. »

¹⁰⁷⁷ Remarquons que le monde moderne joue le rôle d'un déclencheur comme le note également Karl Foldenauer dans son article *Walter Helmut Fritz, der Dichter der Nuance* (dans : *Baden-Württemberg* 31 (1984), Heft 3, p. 45) : « Zum einen sind diese Gedichte zeitverbunden und zwar in zunehmendem Maße seit den literarischen Anfängen des Autors. Die moderne Welt und die Gegenwart finden intensiven Eingang, [...]. Zum anderen sind viele seiner Gedichte hoffnungsvoll, gelassen und optimistisch. Nirgends richtet sich W. H. Fritz in der Düsternis und in der Trostlosigkeit häuslich ein.»

conséquent, que son attitude se fasse extrêmement neutre dans un poème comme *Nichts* (MZ, 15)¹⁰⁷⁸:

Nichts

habe ich hinter mir, nichts.
Nichts habe ich überwunden, nichts.
Das seine Antwort.
Er legte seine Finger gegeneinander.
Eine Turmspitze entstand daraus.
Sein Gesicht öffnete sich,
als sei niemand zugegen.
Entblößte Pupillen.

De plus, l'idée qu'il s'agit malgré tout d'un cheminement qui va vers un aboutissement, se trouve souvent renforcée. Observons la figure du saltimbanque dans *Nicht auszumünzen V* (ZiL, 39) qui adopte une philosophie personnelle lui permettant de continuer voire de supporter la vie.

V

Der Gaukler nennt seinen Namen, Beisbart,
als habe er ihn gerade eben bekommen.
Kein Hasenfuß, nicht doppelzünftig,
unverblümt, sein Elend im Gepäck.
Aus Gewohnheit ist er sichtbar
– heute zwischen Bläsern und Feuerwehr –
auf dem früh erwachten Marktplatz.
Man errät, er macht sich nichts weis.
Aber er sagt, ein Baum beginne zu blühen,
wenn ein glücklicher Mensch ihn berührt.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁸ Dès le début de l'œuvre de Walter Helmut Fritz, ce sujet ainsi que cette attitude neutre et prudente sont présents. Nous en voulons pour preuve le poème *Unser Nachbar* (GG I, 274).

¹⁰⁷⁹ Le portrait d'une femme migraineuse dans *Aber wie* (GG II, 220) constitue un autre exemple significatif pour illustrer cette vision des choses : « Die Migräne! Die Schläfen, das Pochen! Die Übelkeit, die Empfindlichkeit bei Lärm und bei Licht, der Wunsch, mich zu verkriechen! Mein Mann fast nur noch im Suff. Dazu die wachsenden Schulden. Wissen Sie, ich sage mir täglich, es muß anders werden in meinem Leben. Aber wie? Nichts geschieht. Wie soll es mit der Hundepension weitergehen? Die Mühe, die Sorge dafür ist eine Hilfe für mich. Und meine kleine Tochter. Wenn sie Angst hat vor der Dunkelheit, vor ungewohnten Geräuschen – das geschieht so oft – nehme ich sie in die Arme und sage zu ihr, es ist nichts, es ist nichts, hab keine Angst. » De plus, il convient de remarquer que l'attitude de la nature qui reste impassible face au désarroi humain souligne la nécessité d'un modèle unifiant puisque l'homme ne peut interrompre le cours du monde. Cf., à ce propos, le poème *Windwurf* (GG II, 203) : « Gestürzte Fichten//Zerrissen, geöffnet//ihr Wurzelwerk/nach dem Orkan//Keine Säfte werden mehr/in die Höhe gepumpt//An die Zweige grenzt/nicht mehr der Himmel//Tagelang halt in der Stille/das Krachen nach//Zersplitterte Stämme,/Verwüstung, über der sich//pflanzliches Licht/zögernd noch hält//Morgen dringen Borkenkäfer/mit Keulen tragenden Fühlern//in das liegende Holz ein,/das nun ohne Kalender ist. »

Il convient alors de préciser notre propos : même si Walter Helmut Fritz décrit des existences marginales et déchues, celles-ci ne succombent que rarement à la résignation. Les personnages se vivent toujours comme des êtres en chemin et intégrés dans un parcours qui correspond à la courbe de la vie. Néanmoins, l'existence moderne leur propose moins de repères. Certaines des idées et des traditions qui aidaient jusqu'alors à trouver des repères dans la vie et face à la mort n'ont plus cours¹⁰⁸⁰; l'homme doit, par conséquent, retrouver ou recréer seul ces repères, ce qui le suspend, au moins pendant un temps, dans le vide. Les poèmes de Walter Helmut Fritz se font également l'écho de cette expérience angoissante.

Or, ces textes mesurent toute l'étendue entre le début de la vie et la mort. En incluant et traversant les limites de cet espace, le poète découvre sa structure cyclique puisque, malgré la diversité des événements et la multiplicité des réactions possibles, toutes ces existences retournent en un point commun où leur naissance et leur anéantissement se rejoignent. Le poème *Mit sicheren Schritten* (GG I, 222) évoque ce mouvement à travers le personnage d'un vieil homme aveugle :

Mit sicheren Schritten

Der Mann sitzt vor der Taverne,
merkt das Sterben,
das ihn wachhält,
streichelt den Hund,
will von dem, was er weiß,
kaum noch etwas sagen,
hört jemanden erzählen
von einem Johannisbrotbaum,
vom vergangenen Tag,
hört ein Motorrad
die Anhöhe heraufkommen.
Später geht er durch den Ort
mit den sicheren Schritten
dessen, der blind ist.

Remarquons d'une part que cet homme marche malgré sa cécité d'un pas sûr (v. 13). Le dernier vers suggère peut-être même que c'est grâce à son handicap qu'il avance ainsi.

¹⁰⁸⁰ Hermann Lübke parle de la perte des traditions (« Traditionsgeltungsschwund ») et insiste sur le fait que ces dernières vieillissent encore plus dans la civilisation moderne marquée par une moindre continuité des expériences : « Traditionen – das sind ja nichts anderes als orientierungssichernde, handlungsleitende kulturelle Selbstverständlichkeiten. Eben diese altern in einer dynamischen Zivilisation sehr rasch. » Hermann Lübke, *Zeit-Verhältnisse. Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit*. Dans: *Universitas* 43, 1988, p. 1246.

D'autre part, il sent la mort rôder autour de lui (v. 2) : l'agonie en général mais aussi sa propre mort. Cependant, nous devons souligner l'unité qui se dégage de cette scène, aucun signe d'angoisse ne se fait sentir puisque cet homme est une partie intégrale du cercle, sa vie et sa mort ne font qu'un.

Le nombre de ceux qui atteignent cette sérénité est néanmoins restreint. La plupart des personnages sont encore en chemin et ce n'est qu'au bout de ce cheminement que l'on voit poindre cette quiétude.¹⁰⁸¹ Pour apprivoiser le mouvement cyclique entre la vie et la mort, l'homme doit d'abord s'exposer à la réalité et faire face aux incessants croisements de chemins. C'est la perspective de sa finitude qui lui impose le choix d'une vie qui permet la coexistence des deux pans opposés.

II.6.2.3 Les choix de vie

Se préparer à la mort s'avère une tâche essentielle pour tout être humain ; ainsi la conséquence de cette vision unifiante du périr et du devenir se dégage-t-elle. En prenant au sérieux cette nécessité¹⁰⁸², Walter Helmut Fritz décline à travers ses personnages la multitude des comportements humains face à cette exigence.

Dans un premier temps, les choix de vie de ses figures sont mis en avant afin d'illustrer la grande diversité des possibilités. Tandis que les uns se rendent parfaitement compte de la difficulté et du paradoxe de la tâche¹⁰⁸³, les autres sont pris dans l'engrenage et ne peuvent trouver de solution. Ils restent prisonniers de leur finitude. Les poèmes *Der Fernfahrer* (GG I, 280), *Verschüttet* (GG I, 282) ou *Im Pub*

¹⁰⁸¹ Cf., par exemple, le poème en prose *Ablenkung* (OF, 25) où le sentiment d'une délivrance ne gomme pas l'affliction d'avoir perdu un être cher. Néanmoins, on aperçoit l'inscription de cet événement dans le cycle car la vie se poursuit : « Der Wind drehte sich. In der Ferne, durch den Schauer der Blätter hörte man einen Zug. Eine kleine Ablenkung. »

¹⁰⁸² Citons, à ce titre, ces propos de Alfred J. Gahlmann: « Sie [diese Betrachtung] nimmt die Bedingtheit und Kontingenz des Lebens nicht nur wahr, sondern auch ernst. [...] Wir dürfen uns am Thema eigener Tod, Vorbedenken unseres Sterbens als letzter Konsequenz des eigenen Lebens nicht vorbeimogeln. Der eigene Tod bleibt eine Aufgabe des Erleidens und Glaubens. Das eigene Sterben ist die wesentliche Aufgabe des Lebens. Sterben beschränkt sich nicht auf die Todesstunde. » Alfred J. Gahlmann, *Der eigene Tod – ein Tabu?*. Dans: Hans Helmut Jansen (éd.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Zweite, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Steinkopff, Darmstadt 1989, p. 575.

¹⁰⁸³ Cf., par exemple, le prophète dans *Er weiß es* (GG II, 225): « Während die eisernen Rolläden/der Geschäfte heruntergelassen werden,/liest der Prophet, der sich/auf der Durchreise unauffällig/in einem billigen Hotel eingemietet hat,/Berichte über Unschuldslämmer,/Menschenhandel, Waffenschieber,/ betrachtet das Photo mit dem Storch,/der auf der Suche nach Futter/durch den Schnee stapft,/weil er den Flug nach Süden verpaßte,/driftet dann ab, die Zeitung/aufgelöst auf den Knien,/und kämpft gleich darauf/mit Dämonen, die er/– er weiß es – zähmen,/aber nicht schwächen darf. » Ce n'est pas un hasard si les derniers vers insistent sur les démons qu'il faut domestiquer sans les affaiblir, car ils représentent l'un des deux pôles de l'existence. En les ignorant, la vie ne saurait être complète. Cf. aussi ci-dessus.

(OF, 65) peuvent être cités comme exemples. Leur vie ressemble à un piège qui se referme inmanquablement sur eux comme le résume le poème *Fesselung* (GG I, 170) dès le recueil *Aus der Nähe* paru en 1972 :

Fesselung

Es ist zuerst nur
eine Linie am Horizont.

Eine zweite kommt hinzu,
sie ist schon näher.

Bald erkennt man
die Linien überall.

Sie ziehen sich
rasch zusammen.

Zu spät merkt man,
daß es kein Entkommen gibt.¹⁰⁸⁴

La mort emporte ces personnages, les solutions proposées ne peuvent être que partielles. Néanmoins, certaines attitudes permettent de survivre un temps, mais il faut en payer le prix fort : la relation à la réalité se dégrade, elle est aveuglée et marquée par le port de masques. Outre le dernier recueil de Walter Helmut Fritz, *Maskenzug* (2003), qui consacre sa plus grande partie – soit trente-six poèmes – à cette thématique, le poète insiste surtout sur les masques du quotidien comme celui de l’hypocrisie dans *Kain* (GG I, 133) :

Kain

Er geht nicht mehr
als Ackermann über die Felder,
braucht keine Keule.

Er fragt nicht mehr
in anmaßender Weise,
ob er der Hüter sein sollte
seines Bruders.

Er ist nicht mehr
unstet und flüchtig.

¹⁰⁸⁴ Le chauffeur du camion dans *Der Fernfahrer* (GG I, 280, v. 15-19) dresse un constat semblable : « Man muß fahren,/um im Rhythmus zu sein,/sonst klappt es nicht mehr./So ist es, so darf es/nicht bleiben. »

Er trägt Masken,
dem eigenen Gesicht
aus dem Gesicht geschnitten.
Eine heißt Gleichgültigkeit.

Dans un deuxième temps, nous observons que les textes s'insèrent dans un réseau de rapports discrets mais multiples en se répondant mutuellement. Il n'est pas exclu de penser que les existences déchues trouvent leurs doubles dans les vies réussies illustrées également par maints exemples. Parfois le vrai et le faux se cristallisent même dans un seul personnage, comme dans *Auf dem Markt in Ljubljana* qui montre un paysan vendant des prunes, sitôt endormi, sitôt éveillé. C'est dans son sommeil que s'ouvre la possibilité de percevoir la vraie vie :

Der Bauer, der Zwetschgen verkauft,
ist im Gesumm der Wespen
und dem Reden der Leute
– vielleicht mit einem Traum,
der etwas zum Leben bringt –
an seinem Stand eingeschlafen. (GG I, 195, v. 1-6)

Cet exemple expose l'infime différence qui entraîne la réussite ou l'échec. Ce qui intéresse, en fait, le poète est la manière dont cet écart devient manifeste.¹⁰⁸⁵ C'est pourquoi Walter Helmut Fritz ne se préoccupe pas seulement de la vie réussie ou de son contraire mais également du moment fatidique. Force est de constater que de nombreux poèmes évoquent le carrefour, le croisement des chemins et le choix entre une bonne et une mauvaise direction ou encore les conséquences et les incertitudes de ce choix. Deux remarques s'imposent dès à présent : ce choix n'est pas toujours aussi univoque qu'il en a l'air ; souvent il ne s'agit, au contraire, pas vraiment d'une alternative. L'homme se vit plutôt comme soumis à une force extérieure, incompréhensible et étrange qui l'attire vers l'un ou l'autre chemin et ce n'est qu'après coup qu'il peut déterminer la valeur de ce choix. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que malgré toutes les précautions prises, le personnage de *Gegen alle Erwartung* (GG II, 220) se perd en chemin :

¹⁰⁸⁵ Remarquons, par ailleurs, que le premier roman de Walter Helmut Fritz, *Abweichung* (1965) présente l'histoire d'une déviation des sentiments, lente et pernicieuse. Ainsi, cette réflexion reflète parfaitement la quête poétique amorcée par les poèmes. C'est également en ce sens que les différents textes se répondent et consolident l'unité de l'œuvre.

Gegen alle Erwartung

Er hatte – in allem Getümmel, nicht saumselig, nicht hastig – auf den Weg geachtet, hatte sich an Kreuzungen oder Abzweigungen orientiert, ehe er weiterging, hatte (um sich von Zeit zu Zeit auch auf diese Weise zu vergewissern) Vorübergehende gefragt, die ihn beruhigten (nein, nein, Sie können nicht fehlgehen), und hatte sich – gegen alle Erwartung – dann doch verirrt. War er nur halb gegenwärtig gewesen? Hatte er nicht mit dem blinden Fleck im Auge gerechnet? Wartete auf ihn eine Gefangenschaft? Galt es nur, die Ernüchterung hinzunehmen?

On ne saurait étudier cette thématique sans prendre en compte l'intense questionnement qui accompagne cette quête du chemin.¹⁰⁸⁶ De même, le cartomancien dans *Notbehelf* (GG II, 244) met en question l'existence des chemins qu'il emprunte avant de constater qu'il ne s'agit toujours que de pis-aller.

Notbehelf

Das erste, was der Kartenleger
– in der Schulzeit – zeichnet,
war ein Weg. Ganz einfach.
Später war er zuweilen verzweifelt

aber lachte, lachte,
verstand selbst nicht

weil er auf Wegen ging,
die es nicht gab.

Einmal eine Stimme im Traum:
such etwas Sand, dazu Wegerich

ein wenig Farbe, Schatten,
auch Unebenheiten

¹⁰⁸⁶ Certains poèmes comme *Ein Unterschied?* (GG II, 137) se contentent du simple constat : il y a un bon et un mauvais chemin. D'autres formulent l'espoir de trouver une issue sous une forme hypothétique (*Wenn Schnee läge*, GG I, 172) ou s'interrogent sur une résignation trop facile (*Was wird aus den Plänen*, GG I, 267). Rappelons que Walter Helmut Fritz laisse très souvent les questions sans réponse car il ne prétend pas connaître de solution définitive. De fait, son attitude est faite d'attente et de patience. Cf. aussi son essai *Unterwegs (II)* (Dans : Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 35) : « Insofern gelingt es dem Gedicht durch die Art seines Aufbaus uns eine entscheidende Wahrheit nahezubringen ; daß wir nämlich nicht hoffen können, diese Rätselhaftigkeit je zu begreifen : daß sie sich, im Gegenteil, vertieft ; daß uns nichts bleibt als – in der dadurch hervorgerufenen Unruhe, Ungewißheit, Unsicherheit – vor dem Unerklärbaren, dem Unlösbaren zu verharren ; uns darauf einzustellen, daß ein Weg zu einem Labyrinth wird, daß wir lernen müssen mit Ausweglosigkeiten zu leben. »

– für abends vielleicht Glühwürmchen –
damit es ein richtiger Weg wird.

Er tat alles. Aber wen wundert es,
daß es ein Notbehelf blieb.

Soulignons également l'apparente simplicité dont l'idée du chemin est accompagnée au premier abord (cf. v. 3). L'un des aspects les plus déroutants de cette représentation réside en effet dans un paradoxe : plus on tente de saisir les qualités du bon chemin, plus on s'expose à des incertitudes et à des questionnements. Force est de constater que ces enchevêtrements brouillent davantage l'esprit qu'ils n'apportent un éclaircissement.¹⁰⁸⁷ La question du sens de cette quête et de son possible aboutissement se pose alors avec plus de véhémence encore.

Pour y répondre, il convient de renvoyer à l'essai « ...*dichterisch wohnt der Mensch* ... » (1951) de Martin Heidegger. En commentant le poème fragmentaire *In lieblicher Bläue* de Friedrich Hölderlin¹⁰⁸⁸, le philosophe y définit l'habitation de l'homme sur terre. Heidegger prône un être-au-monde dont l'exigence fondamentale est que l'homme habite en poète. Or, cette revendication nécessite une autre relation au monde. Elle passe par une prise de conscience de l'espace entre la terre et le ciel et arrive finalement à une conception différente : l'aspiration de l'homme ne doit ni se diriger vers la terre ni vers le ciel mais s'attacher à la mesure de la distance entre les deux.¹⁰⁸⁹ Ainsi l'idée d'habiter en poète rejoint-elle fondamentalement une attitude spirituelle. Elle est le fondement de toute possibilité d'une demeure sur terre. De ce fait, le toit dont parle le poème de Walter Helmut Fritz *Das Dach überm Kopf* (GG II, 72) appartient à un espace autre :

¹⁰⁸⁷ De ce fait, les personnages vivent leur impuissance (*Verhängnis*, GG II, 216), reconnaissent l'ennemi en eux-mêmes (*In einem Spiegelkabinett*, OF, 70) ou se sentent trompés sur toute la ligne comme dans *Notiz der Landratte* (OF 50): « Zu lange genarrt werden. Ohnmächtig sein vor der Kette von Verhängnissen. Das Faß der Danaiden zu füllen versuchen. Das Gefühl aber, falsch zu leben. Gerede ertragen müssen. Sich verirren, auch auf dem richtigen Weg. Sehen, wie sich die Dinge in Luft auflösen. Unentwegt zögern, ohne zu verstehen, warum. Auch so wird man seekrank. »

¹⁰⁸⁸ Friedrich Hölderlin, *Gesammelte Werke*, Band II,1 (Gedichte nach 1800). Im Auftrag des württembergischen Kultusministeriums, hrsg. von Friedrich Beissner, W. Kohlhammer Verlag/J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1951, p. 372-374.

¹⁰⁸⁹ Cf. Martin Heidegger « ... *dichterisch wohnt der Mensch* ... ». Dans : Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung : veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 2000, notamment p. 204 : « Allein, der Dichter beschreibt nicht, wenn er Dichter ist, das bloße Erscheinen des Himmels und der Erde. Der Dichter ruft in den Anblicken des Himmels Jenes, was im Sichenthüllenden gerade das Sichverbergende erscheinen läßt und zwar : *als* das Sichverbergende. Der Dichter ruft in den vertrauten Erscheinungen das Fremde als jenes, worein das Unsichtbare sich schicket, um das zu bleiben, was es ist : unbekannt. Der Dichter dichtet nur dann, wenn er das Maß nimmt, indem er die Anblicke des Himmels so

Das Dach überm Kopf

Immer auf der Suche
nach dem Dach überm Kopf
– ein Eingang, eine Treppe,
einige Räume –
aber gibt es das?
Vielleicht gibt es das nicht,
vielleicht gibt es tatsächlich
nur das Dach unserer Träume.

Certes, l'affirmation reste empreinte d'incertitude ; néanmoins et plus encore parce qu'il se positionne exactement dans cet écart, ce toit est capable de constituer un abri. De surcroît, le poème le définit par le complément du nom « unserer Träume » (v. 8), ce qui le lie étroitement au monde du sensible et de l'imaginaire.

Avec cet espace spécifique, le motif du chemin et celui de la porte, l'idée du passage, du seuil se dégage de plus en plus fortement. En ce sens, les poèmes de Walter Helmut Fritz tentent de saisir poétiquement la charnière qui sépare l'existence échouée de la vie réussie. Nous comprenons mieux alors pourquoi le poète propose une variante de cette thématique dans *Luftschlösser* (GG II, 185). Dans ces vers du recueil *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992), il insiste également sur l'enchevêtrement mais l'éclaire du point de vue inverse, à partir de l'acceptation d'un impossible aboutissement définitif.

Luftschlösser

Während wir erwachen
und uns die Augen reiben

wird in Minutenschnelle,
mit seinen Farben und Rufen
der zitternde Raum geboren

wachsen in ihm
voller Reliefs, voller Fluchten
wieder die Luftschlösser empor,
die wir auch heute bewohnen werden

trotz aller Denkkärtchen,
die wir bekamen.

sagt, daß er sich seinen Erscheinungen als dem Fremden fügt, wozu der unbekannte Gott sich „schicket“. »

Tout comme le poème associe l'espace de la « vraie vie » au rêve éveillé, qui se brise à chaque rencontre avec la réalité du monde, la prise de mesure doit se refaire à chaque instant et c'est dans ce geste conscient que s'ouvre l'horizon de l'être.¹⁰⁹⁰ En effet, si cette connaissance était définitive, nous ne jouirions plus de cette joie anticipée que seul le chemin à parcourir procure, un phénomène que Norbert Hinske désigne comme « la déception révélatrice »¹⁰⁹¹.

Par conséquent, la clé de la réussite se cache une fois de plus sous le mouvement paradoxal d'un retournement. Qu'il nous suffise de rappeler ici que les vies réussies ne nient pas l'existence d'un pôle opposé à leur quête de bonheur ; au contraire, elles lui font face afin de l'intégrer et ainsi recréer l'unité originelle. Les solutions sont donc aussi multiples que leurs occurrences. Tandis que les uns suspendent le cours du temps dans l'instant (*Erfahrungshunger, Wissensdurst IV*, GG II, 147) ou poussent l'acceptation de leur condition jusqu'à dissiper l'écart entre le monde et leur existence (*Mann in Apulien*, GG I, 161 ; *Erfahrungshunger, Wissensdurst XI*, GG II, 151 ; *Kairouan VIII*, OF, 36), d'autres vivent le paradoxe au risque d'être considérés comme hors normes (*Ein Narr*, GG I, 176) et ressentent malgré tout une joie profonde comme le protagoniste dans *Entsprechungen* (OF, 45) :

Er [...] schien die Ruhe selbst
und hatte Mühe, seiner Unruhe Herr zu werden; wirkte
oft heiter und konnte sich nicht von Schuldgefühlen
befreien; [...].

Aber verdeckt,
verborgen oder scheinbar zum Verschwinden gebracht
von den vielen schwierigen Entsprechungen, gab es in
ihm eine tiefe Freude, deren Glut er langsam entdeckte.

(OF, 45, l. 2-5 et l. 12-16)

Plusieurs textes peuvent ainsi se répondre et s'insérer dans un réseau de correspondances. Ainsi les poèmes *Chimären* (GG II, 219), *Ein kühler Tag* (ZiL, 31) et *In seinem Kokon* (OF, 54) s'attachent tous à la notion de la solitude. Mais tandis qu'elle

¹⁰⁹⁰ Cf. aussi Friedrich Hölderlin, *ibid.*, p. 199 : « Dieses Durchmessen unternimmt der Mensch nicht gelegentlich, sondern in solchem Durchmessen ist der Mensch überhaupt erst Mensch. »

¹⁰⁹¹ Norbert Hinske, *Glück und Enttäuschung*. Dans: Herbert Kunder (éd.), *Anatomie des Glücks*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1971, p. 216-229, notamment p. 222. L'auteur avance en effet la thèse que la question du bonheur revient à une interrogation très concrète, à savoir dans quels contenus de vie l'homme devrait chercher le bonheur. La réponse réside dans le phénomène de la déception, le fait de ne pas atteindre au bonheur malgré les efforts ou dans la déception ou dans le vide que l'on ressent une fois le but atteint (« Enttäuschung am Erreichten selbst », *ibid.*, p. 222). Le bonheur s'associe alors plutôt à la joie anticipée. Et Hinske commente de la façon suivante : « Wollte man die beiden skizzierten Arten von

devient plénitude dans *Chimären* (GG II, 219) ou perd de son épouvante par l'unité retrouvée avec la nature dans *Ein kühler Tag* (ZiL, 31), elle correspond davantage à un isolement dans *In seinem Kokon* (OF, 54). Pour préciser notre propos, opposons quelques extraits des poèmes précités :

Der Wind hatte sich zur Ruhe begeben. Auf einem der
Stühle saß eine Frau, unbewegt. Niemand, der ihr die
Einsamkeit stahl. Sie hätte in Stein verwandelt sein
können. Es war der Moment, in dem der Nachmittag
den Atem anhält. Noch keine Spur von der Feuchtigkeit
des nahenden Abends. Ein Wolkenballen auf einer
langsamen Reise.

(*Chimären*, GG II, 219, l. 8-14)

Über dem Blattwerk der erschauernden Reben
waren die Wolken Himmelsstreicher.
Am Eingang zum Dorf stand ein Mann,
bewegungslos, eingewachsen in die Umgebung
von Haus, Scheune, Hügel.
Seine Frau war gestorben, seine Tochter,
sein Sohn. Nun ist es still, sagte er.

(*Ein kühler Tag*, ZiL, 31, v. 1-7)

Ob er sein Glück vor
sich oder hinter sich hat, ob das Leben für ihn entwirrbar oder
unentwirrbar ist: auch er lebt in seinem Kokon. (*In seinem
Kokon*, OF, 54, l. 8-11)

Soulignons la présence des nuages dans les deux premiers textes. Leur mouvement s'oppose, en effet, à l'immobilité des personnages. Ces derniers sont comme incarnés dans leur espace respectif (cf. *Ein kühler Tag*, v. 4), ils ne sont même plus soumis à leur temporalité (cf. « Es war der Moment, in dem der Nachmittag den Atem anhält. », *Chimären*, l. 11 s.). Le protagoniste de *In seinem Kokon* se trouve, au contraire, justement en amont de cette expérience, il ne peut distinguer si le bonheur est encore atteignable ou déjà hors d'atteinte. Il se trouve à la croisée des chemins. Si nous insistons ainsi sur cette idée d'un réseau, c'est bien parce que ces textes illustrent plusieurs étapes d'une même quête. Néanmoins, il serait faux de croire que ce mouvement s'effectue le long d'une ligne droite, sans détour aucun. Ces illustrations

Enttäuschung einander sehr pointiert gegenüberstellen, so könnte man die erste die *verbergende*, die

prouvent plutôt le caractère spiralaire, confirmant alors la conception d'une structure en paradoxes se déterminant réciproquement : les deux pôles ne peuvent exister l'un sans l'autre. La réussite d'une vie devra en tenir compte ; la quête du bonheur se lie, par conséquent, à la recherche de la vérité de l'être. Ce qui intéresse alors plus particulièrement le poète est de démontrer les différentes manières d'intégrer les deux pôles.¹⁰⁹² D'où son attachement à l'art du regard, la perception appréciée plus spécifiquement chez certains peintres. Nous pensons notamment à l'admiration de Fritz pour Morandi et Cézanne. Les poèmes qui leur sont consacrés (*Morandi*, GG I, 188 et *In Cézannes Atelier*, GG II, 208) ne sont que deux exemples de l'écho sensible dans l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz du renouvellement perceptif.

Les considérations qui vont suivre tenteront de dégager plus avant les rapports complexes et multiples entre le sensible, le regard et la vérité.

II.6.3 La perception, le sensible et la quête de l'essence

II.6.3.1 Une poétique du regard

Pour renouveler l'appréciation du monde, le poète met en œuvre de nouvelles stratégies perceptives. C'est notamment son regard sur les choses et les êtres mais aussi son attitude en tant qu'être regardant qui sont interrogés et doivent, au besoin, s'adapter. D'emblée, il convient ici de distinguer plusieurs stratégies possibles : la simple perception de la réalité, le regard qui peut être furtif ou intense, s'assimilant ainsi à un acte conscient, la perception qui cherche à saisir l'essence dans le sens premier du terme allemand « *wahrnehmen* »¹⁰⁹³. C'est ce dernier niveau que la quête du poète semble mettre en avant. En ce sens, la notion de la perception renvoie également à une étape essentielle dans le processus de la connaissance et se rattache, par conséquent, à l'idée d'un mouvement, d'un changement de perspective.

Cependant, il est tout à fait singulier de remarquer que Walter Helmut Fritz met ce concept à l'épreuve, tout en se situant d'emblée du côté d'un regard extrêmement

zweite die *enthüllende* Form der Enttäuschung nennen: [...]. » *Ibid.*, p. 224.

¹⁰⁹² Cf. aussi Martin Heidegger, « ... *dichterisch wohnt der Mensch* ... ». Dans : Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 205 : « Das dichtende Sagen der Bilder versammelt Helle und Hall der Himmelserscheinungen in Eines mit dem Dunkel und dem Schweigen des Fremden. »

¹⁰⁹³ En effet, outre le sens commun de « enregistrer par les sens », le verbe « *wahrnehmen* » est le composé de « *wahr* » et de « *nehmen* ». Si nous tenons compte du fait qu'en ancien haut allemand *wara* désignait l'attention – comme d'ailleurs nous le trouvons encore dans le verbe « *wahren* », qui exprime une notion de protection, de défense et de maintien – et que « *wahr* » renvoie également à la vérité, il

éveillé qu'il associe de plus à un affinement de la perception en général.¹⁰⁹⁴ Sa visée étant d'intégrer ces notions dans une poétique qui recrée l'approche perceptive à travers ses œuvres, Walter Helmut Fritz s'inscrit, avec d'autres¹⁰⁹⁵, dans une démarche phénoménologique nouvelle, attentive au détail du quotidien, à l'objet commun et a priori insignifiant, qui saisit pourtant l'universel.

II.6.3.1.1 Le concept mimétique du regard

Confiné pendant longtemps dans le domaine étroit de l'expression du moi¹⁰⁹⁶, le lyrisme se transforme peu à peu pour accorder une place plus importante aux éléments de la réalité. Ce changement va de pair avec une réorientation de la perception sensible du monde. La transposition de la sensation perceptive, et notamment du regard, se veut

s'en dégage une deuxième signification. Celle-ci associe le percevoir à une recherche de sens plus approfondie, la quête du vrai, est devient ainsi un acte volontaire et une prise de conscience.

¹⁰⁹⁴ Dans une interview avec Bernhard Nellessen, Fritz déclare : « Neben vielem, vielem anderen: zum Beispiel die Wahrnehmungsfähigkeit zu steigern; die Dinge so zu zeigen, daß es ist, als sähe man sie zum erstenmal; [...] ». Bernhard Nellessen, *Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle*, *op. cit.*, p. 130. Cette démarche peut être d'ailleurs comparée à celle qui ressort de l'évolution de l'œuvre de Peter Handke, auteur à qui Fritz consacre également l'un de ces essais (cf. Walter Helmut Fritz, *Kreatürliche Sätze. Peter Handkes frühe Prosa*. Dans: *Text und Kritik* (1988), Sonderband. In *Sachen Literatur*, p. 184-187). L'analyse d'Arlette Camion dans son ouvrage *Image et écriture dans l'œuvre de Peter Handke (1964-1983)*, Peter Lang, Berne 1992, renvoie également à plusieurs niveaux perceptifs. Elle distingue notamment entre la perception et le regard, mais n'envisage pas un double niveau de la perception – perception simple et perception de l'essence – qui permettrait de « pénétrer » l'objet. Cf. Arlette Camion, *ibid.*, p. 110 : « Cette conception d'un *regard érotique* introduit une différence entre simple perception, en allemand *Wahrnehmung*, et regard, *Blick*. L'écriture se situe de plus en plus du côté du regard, de moins en moins du côté de la perception. La perception se définit en fait toujours par son objet : elle est saisie des choses. Elle a affaire avec les lois de l'optique. Elle se cherche parfois dans le cliché photographique, pensant trouver là son achèvement : laconisme de l'objet simplement VU, tentation de réduire tout aux deux dimensions d'une géométrie plane. Elle saisit, sans pouvoir pénétrer. »

¹⁰⁹⁵ Rappelons que plusieurs autres œuvres s'inscrivent également dans cette recherche. Sous des désignations différentes, leurs démarches apportent des nuances qui s'éclaircissent mutuellement. Par ailleurs, cette réflexion ne se limite aucunement à une aire géographique, son dessein est européen voire mondial. Nous renvoyons notamment aux concepts suivants : le poème ouvert chez Karl Krolow, un autre regard sur la réalité et l'importance de l'instant chez Hans-Jürgen Heise, Annemarie Zornack ou Marie Luise Kaschnitz, « la présence » chez Bonnefoy, le poète tardif chez Jaccottet. Cf. aussi notre analyse des parentés entre Walter Helmut et d'autres auteurs, chapitre II.3 de cette étude.

¹⁰⁹⁶ C'est encore le cas pour l'interprétation de la poésie de l'*Erlebnis* ; de plus, nous pouvons évoquer la conception et l'emploi du symbole chez Goethe en tant que relation entre l'événement et l'œuvre divine dont il est la manifestation. Dès l'avènement de la ballade à l'époque classique, nous assistons néanmoins à un premier changement : étant donné que ce genre accueille également des éléments épiques, la prépondérance de l'expression du moi s'efface au profit de l'histoire. La représentation lyrique devient alors moins imitative et plus mimétique. Cf. aussi la distinction entre *mimesis* et *imitatio* chez Rolf Tarot (*Mimesis und Imitatio. Grundlagen einer neuen Gattungspoetik*. Dans: *Euphorion* 64 (1970), p. 125-142), notamment p. 133 et 138 : « Die Dichter erzählen entweder in einfacher Darstellung oder in einer, die auf Nachahmung beruht, oder mit Hilfe von beiden zugleich. Daraus folgt: „Wenn der Dichter selbst berichtet, ist die Form der Lexis einfache δῆγησις. Wenn er aber die Personen handelnd und sprechend auftreten läßt (wenn der Dichter selbst in seine Gestalten tritt), dann ist dies Mimesis.“ »

plus immédiate¹⁰⁹⁷ jusqu'à se contenter d'observer et de décrire sans commenter les choses vues.¹⁰⁹⁸ La modernité poétique française avec les impulsions de Baudelaire notamment, du symbolisme, de l'expressionnisme et du surréalisme permet d'accomplir un autre pas décisif en investissant définitivement l'homme et son environnement, et plus particulièrement les nouvelles conditions de vie dans les villes. C'est un deuxième changement de paradigme qui s'opère alors et qui aboutit d'un côté à un réalisme de plus en plus accru, et de l'autre à la redéfinition poétique dans « l'art pour l'art ».¹⁰⁹⁹ Mais l'un comme l'autre mènent à l'impasse ; en effet, tandis que le réalisme sombre dans un univers de plus en plus sécularisé, l'esthétisme de l'art pour l'art n'est qu'artifice. Dans les deux cas, la connexion entre le monde et la transcendance, les perspectives d'un ici-bas et d'un au-delà est rompue.¹¹⁰⁰

Comme il paraît très clairement à travers l'exemple de Rainer Maria Rilke, la poésie cherche alors à se renouveler en s'ouvrant à d'autres sources d'inspiration, dont notamment l'art pictural. Encouragés par un nouveau regard sur la nature traduite par les peintures d'un Renoir, d'un Monet et surtout d'un Cézanne, les poètes tentent de fixer leurs impressions par l'écriture. Cette démarche s'avère particulièrement fructueuse puisqu'elle permet d'adapter la perception aux conditions changées du monde. Tout comme la peinture, le poème s'attache alors aux effets des différents éclairages sur ses sujets. L'œil des impressionnistes se pose sur les choses et les contemple; l'impression-

¹⁰⁹⁷ Ainsi, par exemple, dès le lyrisme d'Annette von Droste-Hülshoff : « Die Unmittelbarkeit ihres Sehens, das Bedrängende und Sinn-Suchende im Wirrsal legt den Vergleich mit Dichterinnen wie Emily Dickinson oder den *Tierträumen* der 1943 im KZ umgekommenen jüdischen Lyrikerin Gertrud Kolmar nahe, deren Entsprechungsrede auch „die Bilder nie bis zur Metapher gedeihen läßt, sondern sie auffängt in einzelnen Zeichen, aus deren Summe nur gesteigerte Beschreibung, nie Stellvertretung wird“ (M. Seidler). » Friedrich G. Hoffmann/Herbert Rösch, *Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur*, Cornelsen-Verlag, Frankfurt/Main, 1984, p. 207.

¹⁰⁹⁸ Ceci correspond aux premiers poèmes-choses que l'on trouve chez Conrad Ferdinand Meyer (par exemple, *Römischer Brunnen*) ou chez Eduard Mörike (par exemple, *An eine Lampe*). Ainsi, ces auteurs peuvent être tenus pour des précurseurs d'un des mouvements lyriques contemporains. Sans pour autant perdre de vue les acquis de la période classique, les objets ne constituent plus seulement un simple prétexte. Ils acquièrent un statut propre. Cette démarche sera développée notamment par Rainer Maria Rilke dans les recueils *Neue Gedichte* et *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (Cf. Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke I, Gedichte, op. cit.*, p. 481-554 et p. 555-642). Pour de plus amples explications, cf. aussi Wolfgang G. Müller, *Der Weg vom Symbolismus zum deutschen und anglo-amerikanischen Dinggedicht des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts*. Dans : *Neophilologus* 58 (1974), p. 157-179.

¹⁰⁹⁹ N'oublions pas non plus que ce changement de paradigme est aussi un effet de la Première Guerre mondiale qui suscita un grand besoin d'écrire, de traduire en mots les expériences effroyables. Et pour ce faire, il fallait surtout inventer un nouveau langage apte à refléter cette réalité et ses conséquences, ce qui va de pair avec l'évolution vers la modernité, à savoir la vie dans la grande ville, le travail dans un monde industrialisé, l'évolution fulgurante de la vitesse, l'absorption de l'individu dans la masse, la solitude, sans oublier la perte des repères et des valeurs traditionnels.

¹¹⁰⁰ La fameuse formule d'Arthur Rimbaud « Je est un autre » dans ses *Lettres du voyant* (13 et 15 mai 1871) résume ce constat et l'état de confusion qui en découle ; d'où le réinvestissement des acquis littéraires du début du XXe siècle pour créer un nouveau langage poétique.

nisme transmet donc un nouveau mode de contemplation de l'objet. En scrutant le monde et en submergeant son auditoire par la masse des impressions évoquées, l'expressionnisme sera, par suite, une expression plus radicale de cette rupture.¹¹⁰¹

En même temps, cette modification du regard fait rejaillir d'une manière plus accrue la question de la relation entre la réalité et sa transposition poétique.¹¹⁰² Si l'on considère que Rainer Maria Rilke s'inspire fortement de la manière de travailler d'Auguste Rodin qu'il rencontre dès 1902 à Paris et que les tableaux de Paul Cézanne, qu'il découvre lors de l'exposition parisienne de 1907, l'enthousiasment, son œuvre est l'une des premières à découvrir la combinaison entre les visions de plusieurs arts. De plus, l'éthique du travail, le « toujours travailler » de Rodin ainsi que l'obstination de Cézanne, la foi en sa voie, fascinent Rilke et il en perçoit la force spirituelle et perceptive. C'est au contact de Rodin et de Cézanne que Rilke apprend, par conséquent, un nouveau regard, phénoménologique et métaphysique à la fois qu'il souhaite ensuite transposer au lyrisme¹¹⁰³. Dans son travail d'écriture, la nouvelle approche se manifeste dès *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, écrits entre 1904 et 1910, et surtout dans la poétique des recueils *Neue Gedichte* et *Der Neuen Gedichte anderer Teil* (1907 et 1908), définissant le « poème-chose » (« Dinggedicht »). L'observation faite par Mademoiselle V., relatée par l'une des lettres de Rilke sur Cézanne, vaut dès lors pour son propre travail :

Denk dir aber mein Erstaunen, als Fräulein V., ganz malerisch geschult und schauend, sagte : „Wie ein Hund hat er davor gesessen und einfach geschaut, ohne alle Nervosität und Nebenabsicht.“¹¹⁰⁴

¹¹⁰¹ Néanmoins, l'impressionnisme est déjà en rupture avec les conceptions esthétiques antérieures. Aussi la description constitue-t-elle un but premier et l'ensemble s'intègre dans l'aspiration à une vie spirituelle meilleure, aspiration déjà préfigurée par le cercle de Stefan George et même par certains romantiques allemands. Même si le programme élitiste d'éducation humaine de George n'aboutira finalement pas à cause, entre autres, d'une solennité trop prononcée de l'écriture, il participe hautement à ce renouveau. Cf. Friedrich G. Hoffmann/Herbert Rösch, *op. cit.*, p. 250: « Georges Verdienst war, daß er mit Übersetzungen von Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud u.a. deutsche Leser mit der neuen Ästhetik vertraut machte. Er erneuerte die in Stimmungsmache und Goldschnitt-Sentimentalitäten vergilbte Lyrik: [...] »

¹¹⁰² La question de *l'ut pictura poësis* posée déjà par Horace dans son ouvrage sur la poétique *Epistula ad Pisones*, s'avère donc toujours d'actualité. Le concept de la *mimesis* est interrogé à nouveau pour redécouvrir la nature profonde de la chose vue et pourvoir y donner un sens.

¹¹⁰³ Ainsi écrit-il dans une lettre à Robert Heinz Heygrodt : « Es ist das unendlich Großartige und Erschütternde in der Erscheinung Cézannes [...], während fast vierzig Jahren, ununterbrochen im Innern, in der innersten Mitte seines Werkes geblieben zu sein – , und ich hoffe einmal zu zeigen, wie die unerhörte Frische und Unberührtheit seiner Bilder dieser Obstination zu verdanken bleibt: [...] » *Lettre à Robert Heinz Heygrodt*, 24 décembre 1921. Dans : Rainer Maria Rilke, *Über Dichtung und Kunst*. Edition und Nachwort von Hartmut Engelhardt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1974, p. 235. Ou encore dans une lettre de 1907 à son épouse Clara : « Ich bin auf dem Wege, ein Arbeiter zu werden, auf einem weiten Wege vielleicht und wahrscheinlich erst bei dem ersten Meilenstein; [...] » *Lettre du 13 octobre 1907*. Dans : Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Insel Verlag, Wiesbaden 1950, p. 187.

¹¹⁰⁴ Rainer Maria Rilke, *Lettre du 12 octobre 1907* à sa femme Clara. Dans : Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Insel Verlag, Wiesbaden 1950, p. 185.

Nous comprenons mieux alors pourquoi ce début du XXe siècle renouvelle le concept mimétique du regard : en s'attachant à une perception de l'essence véhiculée surtout par la simplicité d'un regard qui se pose sur son objet, les choses peuvent se révéler dans leur profondeur : elles viennent en quelque sorte à nous au lieu de s'échapper. Ce n'est pas un hasard alors, si dans un hommage à Rilke, Walter Helmut souligne cette relation spécifique aux choses transmise par les peintures de Cézanne :

Die alltäglichen Dinge – unfeierlich, gar vernutzt – waren die richtigen Gegenstände. Cézanne „zwingt sie ... die ganze Welt zu bedeuten“.¹¹⁰⁵

Cependant, nous ne saurions discuter de la pertinence de ce nouveau concept perceptif pour l'écriture de Walter Helmut Fritz sans prendre en compte qu'il le retrouve également à travers d'autres œuvres comme le montre cette remarque au sujet des poèmes de Francis Ponge :

Francis Ponge. Ein wunderbarer Schriftsteller. Faszinierend seine „phänomenologische“ Methode, die Alchimie seiner Sprache, die Art, wie er die Dinge (eine Brombeere, einen Kieselstein, einen Spankorb, eine Auster, eine Garnele, eine Wiese) ohne gedankliche oder gefühlsmäßige „Zutaten“, ohne „Meinungen“ beschreibt, spielerisch und streng zugleich, mit den Mitteln der musikalischen Suite, der Variation, der Mediation sprachlicher Äquivalente, Wort-Dinge schafft; [...].¹¹⁰⁶

¹¹⁰⁵ Walter Helmut Fritz, "... daß aus den Hemmungen erst die Bewegung entsteht. Dans: *Rilke?. Kleine Hommage zum 100. Geburtstag*. Dans : *Text & Kritik*, München 1975, p. 70. Rappelons également que c'est au début de cet essai que Fritz admet l'importance de l'œuvre de Rilke pour son lyrisme : « Wichtig geworden sind mir zuerst die 1907 – unter dem Eindruck einer Gedächtnisausstellung für den ein Jahr zuvor verstorbenen Maler – an Clara Rilke gerichteten Briefe über Cézanne, seine Bilder, seine Arbeitsweise. » (*ibid.*, p. 69). Lors de notre entretien du 23 juillet 2003, Walter Helmut Fritz confirme que les remarques de Rilke sur Cézanne et sur Rodin le captivent toujours. Par ailleurs, il s'est rendu lui-même à plusieurs reprises à des rétrospectives sur l'œuvre de Cézanne.

De plus, la notion de l'expression objective des choses (« sachliches Sagen ») qui résulte de cette attitude, convient également pour décrire l'œuvre de Fritz. Avant d'utiliser le terme de « sachliches Sagen » dans sa lettre du 19 octobre 1907 (Rainer Maria Rilke, *Lettre du 19 octobre 1907* à sa femme Clara. Dans : Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Insel Verlag, Wiesbaden 1950, p. 195), Rilke avait défini cette objectivité en la mettant notamment en relation avec un amour impartial ; ainsi ce concept se rapproche de la notion du laconisme souvent utilisée pour caractériser l'œuvre de Fritz : « [...] ; es ist ja natürlich, daß man jedes dieser Dinge liebt, wenn man es macht: zeigt man das aber, so macht man es weniger gut; man *beurteilt* es, statt es zu *sagen*. Man hört auf, unparteiisch zu sein; und das Beste, die Liebe, bleibt außerhalb der Arbeit, geht nicht in sie ein, restiert unumgesetzt neben ihr: so entstand die Stimmungsmalerei (die nicht besser ist als die stoffliche). Man malte: ich liebe dieses hier; statt zu malen: hier ist es. » Rainer Maria Rilke, *Lettre du 13 octobre 1907* à sa femme Clara. Dans : *Ibid.*, p. 188.

¹¹⁰⁶ Bernhard Nellessen, *Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle*. Ein Gespräch mit Walter Helmut Fritz. Dans : Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*, Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz. Hempel, Lebach 1989, p. 129.

De plus, on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre cette relation aux choses et deux notions développées par Martin Heidegger. D'une part, le philosophe met en relation trois idées : habiter, penser et construire. Selon son concept du bâtir, la construction, la chose construite reflète le *quadripart* (« das Geviert ») formée par la terre, le ciel, les divins et les mortels.¹¹⁰⁷ Ainsi, la construction participe essentiellement à créer et à établir les choses dans leur espace. D'autre part, les choses permettent d'entraîner cette entité du monde.

Dingen ist Nähern von Welt. Nähern ist das Wesen der Nähe. Insofern wir das Ding als das Ding schonen, bewohnen wir seine Nähe. Das Nähern der Nähe ist die eigentliche und die einzige Dimension des Spiegel-Spiels der Welt.¹¹⁰⁸

D'évidence, la traduction en poésie de ces notions n'est pas évidente et exige d'affronter un certain nombre de difficultés. Ce n'est du reste pas un hasard si Walter Helmut Fritz souligne que c'est à travers l'œuvre de Cézanne que Rilke comprend la nécessité des heurts et des obstacles :

Rilke verstand vor den Bildern Cézannes, daß man Widerstand braucht, um das Bild, das Gedicht, die „Figur“ zu finden, daß auch plötzliche Mutlosigkeit, daß Mißlingen dazugehören, „daß aus den Hemmungen erst die Bewegung entsteht“.¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁷ Cf. Martin Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*. Dans : Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung : veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann, Vittoria Klostermann, Frankfurt/Main 2000, notamment p. 161 : « Sobald wir versuchen, da Wesen des errichtenden Bauens aus dem Wohnenlassen zu denken, erfahren wir deutlicher, worin jenes Hervorbringen beruht, als welches das Bauen sich vollzieht. Gewöhnlich nehmen wir das Hervorbringen als eine Tätigkeit, deren Leistungen ein Ergebnis, den fertigen Bau, zur Folge haben. Man kann das Hervorbringen so vorstellen: Man faßt etwas Richtiges und trifft doch nie sein Wesen, das ein Hervorbringen ist, das vorbringt. Das Bauen bringt nämlich das Geviert *her* in ein Ding, die Brücke, und bringt das Ding als einen Ort *vor* in das schon Anwesende, das jetzt erst *durch* diesen Ort eingeräumt ist. » Pour la terminologie française des concepts de Heidegger, cf. aussi la traduction française d'André Préau (Martin Heidegger, *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret, Gallimard, Paris 1958, notamment p. 176 s.).

¹¹⁰⁸ Martin Heidegger, *Das Ding*. Dans : Martin Heidegger, *ibid.*, p. 182. Par ailleurs, il convient de souligner que Rainer Maria Rilke établit une relation semblable entre ces deux notions : « Da es ihm gegeben ward, Dinge zu sehen in allem, erwarb er die Möglichkeit: Dinge zu bauen; denn dieses ist seine große Kunst. » Rainer Maria Rilke, *Lettre à Lou Andreas-Salomé, 08 août 1903*. Dans : Rainer Maria Rilke, *Über Dichtung und Kunst. Op. cit.*, p. 201.

¹¹⁰⁹ Walter Helmut Fritz, "... daß aus den Hemmungen erst die Bewegung entsteht. *Op. cit.*, p. 70. Remarquons, de plus, qu'à la fin de cet essai, Fritz note également l'aboutissement de cette recherche dans l'œuvre tardive de Rilke. Ainsi, le lyrisme de Rilke illustre l'une de voies possibles pour répondre à cette quête. Cf. Walter Helmut Fritz, *ibid.*, p. 71 : « Innerhalb der Lyrik Rilkes sind es wohl in erster Linie die späten nach den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* entstandenen Strophen, die für einen heute Schreibenden aufschlußreich sind, Zeilen, die „ins lautlose Abenteuer/des Zwischenraums“ führen oder über „Brücken, die ruhen auf Pfeilern von Licht“, ganz zurückgenommenen Zeilen: [...]. »

Il n'est plus à mettre en doute que l'œuvre de Walter Helmut Fritz fasse de l'intégration des opposés, des contradictions et des paradoxes l'un de ses principes majeurs. Ainsi, sa démarche, qui prend aussi largement appui sur l'art pictural, se situe dans la suite des recherches de Rilke et de tous ceux qui souhaitent donner une autre visée à la littérature. De fait, elle constitue également une réponse à la phrase-programme de Theodor W. Adorno selon laquelle c'est un acte de barbarie que d'écrire un poème après Auschwitz. Cette affirmation constatait en effet la crise existentielle dans laquelle la Deuxième Guerre Mondiale plongeait la croyance en l'humanité, en un progrès intellectuel et aux capacités de perception, d'expression et d'entente.¹¹¹⁰ Ce profond désarroi touche en particulier la poésie car elle se trouve dépourvue de tous ses moyens, de ses intentions ; ses thèmes ne peuvent plus traduire la réalité. La voix de la littérature de l'exil aidant, le lyrisme s'engage entre autres à faire œuvre de mémoire et de dénoncer la récupération idéologique et les perversions du langage, ce qui l'oblige à une conscience accrue de la réalité présente. Certains, comme Walter Helmut Fritz, axent alors leur réflexion autour de la notion de la perception. Ce qui intéresse en fait le poète est de souligner à quel point celle-ci détermine la connaissance et devient, en ce sens, l'une des notions clés d'une survie.

Eine besondere Bedeutung, so scheint mir, kommt in Ihren Gedichten und in Ihren Romanen der menschlichen Wahrnehmung zu. Da ist zum einen so etwas wie 'photographic mind' zu spüren, zum anderen mißtrauen aber viele Ihrer Texte gerade den Gesetzen der Wahrnehmung und ergänzen sie oder kehren sie um.

Es sind mehrere Arten der Wahrnehmung, die sich ergänzen. Entscheidend ist, daß Wahrnehmung in jeder ihrer Weisen die wichtigste Voraussetzung für literarische Arbeit, ihr Gelingen, ihre mögliche Existenz bleibt. Wahrnehmung erlaubt unmittelbarste Erkenntnis, ohne Umwege. Wir nehmen sehr viel mehr wahr als wir je formulieren können.¹¹¹¹

¹¹¹⁰ Cf. Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Bruck-Morss und Klaus Schulz, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970-1986, Bd. 10/1 Kulturkritik und Gesellschaft I, p. 30 : « Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. » Pour le débat autour de cette interrogation et des prises de position de grandes voix de la littérature allemande, cf. Petra Kiedaisch (éd.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Philipp Reclam, Stuttgart 1995.

¹¹¹¹ Bernhard Nellessen, *Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle*, op. cit., p. 129.

II.6.3.1.2 Les je(ux) du regard

Ces réflexions préliminaires nous amènent à ne plus considérer le regard comme une dimension unique mais de l'estimer multiple. Son enjeu est alors triple. Dans un premier temps, le poète focalise sa propre perception sur le monde, sur les choses, sur le réseau de rapports qui les entoure. Il est, par conséquent, le premier sujet du regard. Dans les poèmes cependant, une autre voix se fait entendre parallèlement : apparaissant d'abord comme un alter ego du poète, elle se transforme en médiatrice entre l'expérience immédiate, la sensation qu'elle suscite et le message que véhicule le texte et qui devra, en dernier lieu, atteindre le lecteur. Ce rôle d'intermédiaire crée une certaine distance entre l'expérience sensible de départ et son évocation poétique. Ainsi cette médiation s'avère-t-elle nécessaire à la fois au poète et au lecteur, permettant au premier de trier et d'ordonner les sensations et au deuxième de les reconnaître en tant que représentation.

Il est temps de remarquer que le poète fait partie, en ce sens, des êtres « visuels » par excellence. Doté, à force d'attention, d'une sensibilité particulière, il perçoit en effet des vibrations qui restent diffuses pour la plupart des autres hommes.

Aufgrund seiner besonderen Sensibilität und Sprachbegabung ist er [der Autor] in der Lage, Stimmungen, Gefühle, Erlebnisse, Beobachtungen und Reflexionen ins Wort zu bringen, die der gewöhnliche Mensch nur diffus in sich wahrnimmt und die er lesend in sich ordnet.¹¹¹²

Il est d'ailleurs tout à fait singulier de noter que les rares poèmes où apparaît un moi lyrique, définissent ce dernier souvent comme un lecteur. Même si la distance créatrice nous impose de ne pas confondre ce moi lyrique et le poète, nous devons néanmoins tenir compte de cette coïncidence. Ainsi le poème *Beim Lesen der philosophischen Tagebücher Lenordos* s'ouvre sur les vers suivants:

¹¹¹² Magda Motté, *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur. Op. cit.*, p. 490. L'auteur cite en particulier l'expérience du vieillissement et de la mort à travers laquelle la sensibilité du poète se manifeste avec une acuité toute particulière : « Als besonders wacher und hellhöriger Zeitgenosse sucht dieser sein Erleben des Alterns, seine Erfahrungen mit dem Sterben und seine Reflexionen über den Tod zu verarbeiten. „Schriftsteller sein, heißt Sprache haben über den Tod hinaus“, formuliert Hermann Burger in *Der Schuß auf die Kanzel* (Zürich 1988, p. 187). » Magda Motté, *ibid.*, p. 490.

Ich las,
daß die Glocke
den Lärm des Schlags
in sich bewahrt. (GG I, 91, v. 1-4)

De même, nous lisons dans *Lessings Brief* :

Ich kann Lessings Brief
vom einunddreißigsten zwölften
siebenundsiebzig
nicht vergessen,
[...] (GG I, 98, v. 1-4)

Les nombreux poèmes-portraits et les citations intégrées dans le corps des textes sont une preuve de plus que le regard de Walter Helmut Fritz s'affirme aussi à travers l'autre, et notamment à travers la lecture.¹¹¹³ Soulignons d'ailleurs qu'il s'agit d'une lecture double : d'une part, le poète puise dans l'œuvre lue comme dans une source ; d'autre part, il la transforme en l'intégrant à sa propre expérience sensible. C'est par ce biais que s'accomplit en effet une première médiation.

S'il est relativement aisé de mettre en évidence dans notre corpus à quel point le lyrisme de Walter Helmut Fritz accorde une présence à l'autre¹¹¹⁴, le poète se fait plus discret quand il s'adresse à lui-même. Face à ce premier alter ego, ce sont des interrogations, des bilans intermédiaires et des appels à la persévérance qui prédominent.¹¹¹⁵ On ne doit

¹¹¹³ Nous renvoyons à son importante activité de critique. Cf. notre bibliographie et aussi cette affirmation : « [...] dem Lesen als Art und Weise, unterwegs zu sein, [...] auf Zurufe zu hören, Zögern zu lernen, zu verweilen, nach etwas Ausschau zu halten, Glück zu empfinden, sich zu verlieren und zu finden [...], die Undurchdringlichkeit der Klarheit zu erkennen, [...] die Verwandlung, die man erfährt, wenn man sich dank der Einbildungskraft in anderen Existenzen, Konstellationen, Bildwelten bewegt. » Walter Helmut Fritz, *In der Rue de la Question*. Dans : Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag*. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 55.

¹¹¹⁴ En guise d'illustration, renvoyons à certains des très nombreux poèmes-portraits : *Kolumbus* (GG I, 86 s.), *Michelangelo* (GG I, 88 s.), *Pascal* (GG I, 93 s.), *Gauguin* (GG I, 140), *Der Mann vor seinem Regal* (GG I, 187), *Morandi* (GG I, 188), *Der Clown I – III* (GG I, 216 s.), *Fluglotse* (GG I, 256), *Giuseppe Santomaso* (GG II, 104), *Erfahrungshunger, Wissensdurst I-XI* (GG II, 145-151), *Vermeer* (GG II, 182), *Annette* (GG II, 206), *In Cézannes Atelier* (GG II, 208), *Gonella* (ZiL, 22), *Nicht auszumünzen* (notamment II, V, VI, IX, X et XV, ZiL, 35-49), *Rast* (OF, 20), *Genet sieht Bilder von Rembrandt* (OF, 32), *Beim Umwenden* (OF, 74), *Versiegelt* (OF, 77), *Lange* (MZ, 14), *Im Selbstgespräch* (MZ, 28) et *Er kam zurück von der Reise* (MZ, 73). Tous ces personnages permettent une identification partielle. Par conséquent, ils participent intimement à donner vie et consistance au projet de Walter Helmut Fritz qui s'avère être une œuvre conjointe, collective soulignant ainsi sa visée universelle.

¹¹¹⁵ Cf. notamment *Das kennst du* (GG I, 46), *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (GG I, 54), *Du kennst diese Anhänglichkeit* (GG I, 81), *Was ich kenne* (GG I, 82) et *Was ist das, was ich sehe* (GG I, 80) où le moi lyrique tente d'interpréter en vain ses sensations perceptives : « Ich sehe diese Ebene,/dieses Haus,/die nachtkühlen Ziegel/auf seinem Dach,/das Licht, das als Fallschirm/darüber aufgeht,/die Fenster, die sich öffnen./Was ist das, was ich sehe? »

pas s'étonner, par conséquent, que l'une des images les plus fortes que l'on puisse associer au poète soit celle du fou :

Ein Narr

Ein Narr, sagt man
voll Mitleid, ein Träumer,
ein armer Teufel,
wenn einer
Gewinn auch als Verlust ansieht.
Wenn er glaubt,
daß das Nutzlose überlebt.
Aber nur die Narren
werden noch etwas ausrichten. (GG I, 176)

Il convient toutefois de nuancer notre propos ; car même les poèmes qui apostrophent directement un « tu », ne s'adressent pas uniquement à un alter ego du poète mais vont au-delà pour entrer dans une sphère dialogique : le poète se met face à l'autre, soit à un partenaire, en particulier l'être aimé¹¹¹⁶, soit à un lecteur potentiel. L'appel lancé dans un poème comme *Warum schreien wir denn nicht ?* (GG I, 73) fait alors écho à ces vers de *Schreie um Hilfe* (GG I, 287) qui nous donnent une parfaite illustration de l'invitation à partager l'expérience sensible et à laisser s'entraîner dans ses méandres multiples :

Schreie um Hilfe

Der Tag vergeht, vergeht
nicht,
immer stirbt jemand
durch die Ungeduld,
durch die Abwesenheit,
durch die Hand
von Menschen.
Wir haben uns zu lange
schon daran gewöhnt,
hören oft kaum noch
die Schreie um Hilfe.
Es wird still, es kann
nicht still werden.

¹¹¹⁶ Ce n'est pas un hasard, par ailleurs, que la part la plus importante des interpellations d'un « tu » revient aux poèmes d'amour. Cf. aussi notre chapitre sur la poésie amoureuse.

II.6.3.1.3 L'appréciation des sens

On ne saurait étudier la révélation de l'expérience sensible à travers la voix du poète sans prendre en compte qu'elle va de pair non seulement avec une sensibilité particulière qui prédestine l'auteur à la traduire mais aussi avec une attitude perceptive singulière. Nous comprenons mieux alors pourquoi il est nécessaire d'apprécier différemment les sens. En premier lieu, soulignons que l'attitude perceptive dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz s'articule principalement autour du regard. Comme nous l'avons analysé précédemment, ce regard se multiplie en passant par d'autres regards dont le statut se modifie : ils ne sont plus des sujets qui regardent mais deviennent des objets d'une autre vision qui se fait médiatrice à leur égard.¹¹¹⁷ De plus, le regard du poète se dirige vers toutes sortes d'objets ; son champ d'attention ne semble exclure aucune apparence et s'avère particulièrement sensible aux contrepoints¹¹¹⁸. Il livre ainsi au lecteur une multitude d'impressions qui se sont imprégnées sur sa rétine ; par leur masse et l'apparente distance du regard, ces dernières manquent, de prime abord, de classification et de hiérarchisation. Peu à peu cependant, un système et un entendement fondamental se dessinent derrière ces apparences diffuses. Ceci n'est pas sans impliquer un dépassement du regard observateur pour devenir le mode opératoire d'une transformation. Notons que dans une mesure moins importante, l'ouïe peut également remplir cette fonction. Il convient alors d'étudier l'écoute spécifique que Walter Helmut Fritz développe à travers ses textes. Par conséquent, l'objet de notre analyse de l'appréciation des sens sera de saisir la démarche poétique permettant de dépasser la perception simple et de se rapprocher de l'être des choses.

De plus, nous ne saurions discuter de cette notion dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz sans tenir compte du fait que les poèmes éprouvent également la faculté perceptive en elle-même. Les textes participent à s'interroger sur l'attitude spécifique qu'elle suscite, à sonder les éléments qui la définissent, à l'inscrire dans une relation temporelle originale. Nous y consacrerons un deuxième temps de réflexion.

¹¹¹⁷ Dans un sens large, nous pouvons, par conséquent, les considérer comme des intertextes. Cf. aussi Manfred Pfister, *Konzepte der Intertextualität*. Dans : U. Broich und M. Pfister (éd.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Tübingen 1985, S. 1-30.

¹¹¹⁸ Cf. ci-dessus nos remarques sur l'intégration des paradoxes. En définissant le poème dans son essai *In der Rue de la Question*, Walter Helmut Fritz souligne : « [...] daß es [das Gedicht] ein Rückhalt ist, wieder unbekannt werden läßt, was – scheinbar – bekannt, vertraut, verstanden ist; [...] Bestimmtheiten aufhebt, um andere zu schaffen; [...] » Walter Helmut Fritz, *In der Rue de la Question. Op. cit.*, p. 59.

II.6.3.1.3.1 Les voies de la perception

De nombreuses occurrences suggèrent que l'œil est à considérer comme le sens principal de la perception. En effet, le dialogue sous-jacent de *Nichts ist sicher vor ihnen* (OF, 60) interpelle directement le regard :

[...], schauen Sie, unsere Apfelbäume, gestern vom Wind
zerzaust, heute so ruhig, [...]
(l. 13 s.)

De même, le poème *Aristarch von Samos* (GG I, 161) s'ouvre à raison sur les vers suivants :

Ich sehe ihn
auf der ausgemuldeten Stufe sitzen, (v. 1 s.)

Force est de constater néanmoins que l'appréciation du sens visuel suit également une évolution et ne jouit pas continûment de la même confiance. Il est tout à fait singulier de noter que le poème *Das Auge* (GG I, 115), le premier texte consacré d'emblée au regard n'en propose nullement une vision univoque.

Das Auge

Bei der Bildung des Auges habe sich das ewige
Feuer in Häute geborgen, schrieb Empedokles:
Und: „Abflüsse gehen von jedem der sich spiegelnden
Gegenstände ab und passen sich ein in den
Augen, als seien sie Abbilder.“ Vergiß nicht, daß
sich die beiden Sehfelder überschneiden, hast du
gesagt. Dinge, die man sieht, als kenne man sie
einige Augenblicke zu lang. Oder die wie Fenster
sind, durch die man hinaussieht. Oder die
– als etwas Unsichtbares – nur zu erinnern sind.
Augenblicke, bis uns die Augen aufgehen.

Ce poème du recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* (1969) évolue en trois temps et est entièrement porté par une sorte de dialogue intérieur avec le présocratique Empédocle. Même si l'élément de la réflexion est particulièrement sensible dans ce texte, son écriture reste plutôt associative. Le poème présente, en effet, plusieurs pistes pour appréhender le sens visuel mais les liens entre les différents éléments restent à l'état d'esquisse.

Un premier mouvement s'articule autour des réflexions d'Empédocle. A trois reprises, les allusions à ce philosophe présocratique se concrétisent en citations (l. 1-7) ; soulignons que seule la première est mise entre guillemets tandis que les deux autres sont alternativement marquées par l'emploi du subjonctif I et d'un verbe du dire (cf. l. 1 et 6 s.). Le feu éternel, selon Empédocle l'un des principes majeurs du cycle de la vie¹¹¹⁹, est inscrit dès l'origine dans la rétine (l. 2). Il convient d'apprécier l'originalité de cette vision puisqu'une force à la fois dévastatrice et purifiante, créatrice trouve ainsi refuge dans un lieu d'une très grande fragilité. Deux remarques s'imposent dès lors : d'une part, une relation privilégiée se crée entre l'œil et l'élément vital, créateur par excellence. D'autre part, cette association étonnante voire contradictoire met en évidence le fragile équilibre entre la sensation, la réalité et leur appréciation. Cette idée se renforce à la lecture de la deuxième citation qui rappelle à juste titre la notion platonicienne de l'image.¹¹²⁰ Si nous insistons sur le doute qui subsiste à l'égard de la véracité de l'expérience sensible, c'est bien parce que les yeux sont malgré cela considérés comme le lieu où la chose vue accomplit sa transformation. Par conséquent, le subjonctif I employé dans la phrase comparative « als seien sie Abbilder » (l. 5) a un double rôle : il signale l'emprunt et marque une prise de distance. Le moi lyrique s'interroge sur la réalité de ces images. Quelle valeur ont-elles, y a-t-il une vérité, où la cerner, est-elle unique ou multiple ?

En interpellant directement le partenaire de ce dialogue fictif, la troisième citation apporte un premier élément de réponse. Tout en insistant sur l'inexactitude de l'image visuelle (cf. l. 6), cette parole rapportée rappelle que ce chevauchement des deux champs de vision est intimement lié à la constitution même de l'œil. En quelque sorte assimilée à un défaut organique, la défaillance initiale devient constitutive. Elle oblige à intensifier le regard, à modifier sa portée.

Il ne faudrait pas croire pourtant qu'à partir de là, le poème détient une réponse toute faite. Le deuxième mouvement suggère trois interprétations possibles des réalités sans pour autant prendre parti. Premièrement, le moi lyrique critique que nous nous

¹¹¹⁹ Cf. Hippolyte dans les *Réfutations de toutes les hérésies* (I, 3) : « Empédocle déclarait que le principe du Tout est la Haine et l'Amitié, et que le feu intelligent, contenu dans l'unité, c'est Dieu ; que toutes choses sont constituées à partir du feu et qu'elles se dissoudront en feu. » (Dans : *Les présocratiques*, op. cit., p. 339).

¹¹²⁰ Cf. l. 5 et également l'image du miroir (l. 3). Platon disait, en effet, que l'homme ne perçoit pas les éléments véritables de son univers, mais en voit seulement des ombres. Ce phénomène est illustré par la métaphore de la caverne, lieu où tous les hommes tournent le dos au monde réel pour se chauffer au feu. Ainsi ne voient-ils que les reflets des objets sur les parois. La conclusion pour la perception est double :

laissons trop facilement entraîner par l'habitude : le fait de l'identifier sans entrave, nous donne l'illusion de connaître l'objet depuis longtemps. Cependant, cette certitude trop affirmée empêche justement de saisir l'essence.¹¹²¹ Ce qui intéresse le poète, en fait, est de souligner la nécessité d'un regard encore et toujours nouveau. L'habitude, au contraire, rend l'appréciation furtive et passe à côté de la découverte.¹¹²² On ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre cette observation et les réflexions d'un autre présocratique, Héraclite, dont l'influence sur Fritz est indéniable. Etant donné que le monde est en constant mouvement, les réalités sont mouvantes elles aussi.¹¹²³ Superficiellement, l'œil montre alors des choses identiques mais elles diffèrent sensiblement. Ce qui est stable, par contre, c'est leur essence qui ne se perçoit qu'en creusant la perception première.¹¹²⁴ Or, la deuxième suggestion comparant les choses à des fenêtres, infléchit la réflexion en ce sens. Il nous faut tenter de préciser la valeur de cette métaphore dont la récurrence s'affirme d'emblée par sa présence significative dans d'autres textes¹¹²⁵ : la fenêtre représente une ouverture, un moyen de passer d'un espace à un autre. On pourrait s'étonner que ce lieu n'ait pas de connotation entièrement positive, qu'il incluse, au contraire, les pôles négatifs. Cette observation est d'importance car elle assimile ce passage non seulement à l'espoir mais agrandit avant tout le champ de vision, ce qui englobe une appréciation moins idyllique du monde.¹¹²⁶ Par conséquent, le regard au dehors (« hinaussehen », l. 9) s'apparente plutôt à une

d'une part, elle souligne la difficulté de distinguer entre le réel et le non réel ; d'autre part, les sens ne peuvent permettre qu'une appréciation indirecte.

¹¹²¹ D'où d'ailleurs l'emploi renouvelé du subjonctif I, ce qui d'emblée met en doute cette affirmation.

¹¹²² En ce sens, les textes de Walter Helmut Fritz luttent contre la routine perceptive qui s'installe notamment dans un monde où règne la vitesse et qui propose de plus en plus de stimulations. Cf. aussi Klaus-J. Ramm, *Blick in den Spiegel. Sprache, die mehr als Information sein will : W. H. Fritz' Prosa*. Dans : *Der Tagesspiegel*, n° 13487, 04/02/1990 : « Fritz' Texte halten pointierte Distanz zur modernen Bilder- und Informationsflut, irritieren die Scheinsicherheiten, die die Phrasen andienen, wenden sich gegen Klischees und Sehgewohnheiten aller Art. »

¹¹²³ Cf. Aétius, *Opinions* I, XXIII, 7. Dans : *Les présocratiques, op. cit.*, p. 137 : « Héraclite ôtait du monde le repos et l'immobilité : car cela est le propre des cadavres. Mais il conférait le mouvement à toutes choses : [...]. »

¹¹²⁴ D'une manière sous-jacente, cette approche se base également sur les réflexions de Martin Heidegger concernant la définition de ce qu'est la chose. Cf. Martin Heidegger, *Das Ding*. Dans : Martin Heidegger, *Gesamtausgabe, op. cit.*, notamment p. 169 : « Wir gelangen erst dann zum Ding an sich, wenn unser Denken zuvor erst einmal das Ding als Ding erlangt hat. » et p. 175 : « Der Krug west als Ding. Der Krug ist der Krug als ein Ding. Wie aber west das Ding? Das Ding dingt. Das Dingen versammelt. Es sammelt, das Geviert ereignend, dessen Weile in ein je Weiliges: in dieses, in jenes Ding. »

¹¹²⁵ Cf. notamment *Fenster* (GG I, 190) et *Das offene Fenster* (OF, 81) où nous lisons : « Das Fenster öffnet sich auf den neuen Tag, in dem viele Tage sind. » (OF, 81, l. 1 s.). Cette mise en abîme identifie la fenêtre comme lieu de passage. Soulignons, de plus, le travail en profondeur sur lequel insiste l'image ; l'ouverture peut se faire réciproquement vers le passé comme vers le futur, une perspective qui est adoptée par ces vers du poème *Fenster* : « Durch Sätze/seh'n wir hinaus. » (GG I, 190, v. 9 s.).

introspection ; au lieu de s'orienter vers l'extérieur, le sujet regardant doit retrouver un regard vrai au plus profond de son être sensible. Du moins ne fait-il guère de doute qu'il faille une ouverture totale, un terrain d'accueil libre de tout préjugé afin d'atteindre ce dessaisissement. C'est ainsi qu'il permet d'abandonner l'objectif de vouloir comprendre en totalité. C'est pourquoi, quelques années plus tard, cet extrait de *Linien* résume :

Wir sind ganz Auge, ihm ist alles übertragen, bis wir
werden, was wir sehen, das Wasserspiel, die Pinie, ein
Abend, brennend, sperrangelweit geöffnet.

(GG II, 195-197, p. 196)

Il est temps de remarquer que dans *Das Auge*, l'appel se fait entendre à travers un « on » impersonnel (l. 7 et 9). Tout en aspirant à l'universalité de ce nouveau regard, le moi lyrique est assailli de doutes. Les années à venir ne vont pas les effacer mais affirmer petit à petit la confiance en l'expérience sensible.

C'est pourquoi *Das Auge* s'interroge, dans sa troisième et dernière suggestion, sur l'accessibilité des choses que le poète va jusqu'à associer à la sphère de l'invisible (l. 10). Retirées ainsi de la réalité palpable, ces choses ne se perçoivent que par la mémoire. A nouveau, la compréhension est précédée d'une prise de distance. Cet enchaînement ainsi que, sur le plan langagier, l'emploi de tournures elliptiques¹¹²⁷ et la nécessité de recourir à la comparaison (l. 5, 7 et 10) prouvent la difficulté de circonscrire cette démarche perceptive.

Tout en gardant en suspens plusieurs éléments de réponse, la dernière phrase (l. 11) fonctionne néanmoins comme une allégorie. En identifiant le seuil entre le sommeil et l'éveil comme l'instant précis où s'accomplit la transformation du regard, cette affirmation renvoie à la fois au sens littéral et à la signification figurée de l'expression « uns gehen die Augen auf » (cf. l. 11). D'une part, la confrontation avec les réflexions d'Empédocle se rapproche de l'état d'un rêve éveillé. D'autre part, ces observations reflètent la quête d'une démarche perceptive qui conduirait de la non connaissance vers l'accès à un nouveau degré de perception. Comme il s'agit d'une esquisse consciente de ses manques, l'écriture allusive et elliptique soutient

¹¹²⁶ D'évidence, cette idée rejoint la conception unificatrice du bien et du mal, du beau et du laid dans la poétologie de Walter Helmut Fritz.

¹¹²⁷ Cf. l. 7 à 10 et l. 11. Le moi lyrique pose un premier sujet (« Dinge », l. 7) pour le caractériser ensuite par différentes séries de subordinées, en l'occurrence une relative accompagnée d'une structure comparative. L'ensemble crée un parallélisme qui prouve la cohésion de ces lignes en balisant le

avantageusement son message, et ce d'autant plus qu'ainsi l'éventuelle solution n'est pas entièrement dévoilée. Le poète l'effleure certes, mais dans le but principal d'appeler plus intensément encore le lecteur à se mettre lui-même en chemin. Il est évident que cette retenue a également cours face à l'objet du regard ; les choses se révèlent alors d'elles-mêmes :

Dem Leser werden mehr Fragen als Antworten, mehr Anregungen als Auskünfte vorgelegt. Fritz beläßt den Gegenständen ihr Eigenleben, er drängt sich ihnen nicht auf, sondern nutzt seine Wahrnehmungsfähigkeit und Sensibilität dazu, sie zu sich selbst kommen zu lassen.¹¹²⁸

Rappelons que même à un stade où le poète lui-même hésite encore, la volonté de communiquer et de proposer un message clair l'emporte. Il n'a jamais été d'aucun intérêt pour Walter Helmut Fritz d'obscurcir ses propos :

Dieser Poet hat es nicht nötig, sich mutwillig in Dunkelheit zu flüchten, auch zeigt er sein Artistentum nicht triumphierend vor. „Das kühne Bild“, so sagt Harald Hartung in seinem Nachwort, „bleibt bei Fritz gebunden an die verantwortliche Rede“.¹¹²⁹

Deux autres poèmes, *Das Auge* (GG I, 142) et *Und Augen* (GG II, 128), respectivement publiés dans les recueils *Aus der Nähe* (1962) et *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987), approfondissent l'acception du sens visuel par Walter Helmut Fritz. Soulignons d'emblée que même si les doutes subsistent, l'œil s'affirme alors comme l'un des moyens perceptifs privilégiés. A quinze ans d'intervalle, les deux textes tentent, chacun à sa manière, de cerner de plus près la spécificité de la perception visuelle. Le poète choisit cependant des perspectives et des approches très différentes, ce qui s'explique par le besoin de pousser plus loin l'esquisse de la solution amorcée par

développement des réflexions. La forme elliptique de la conclusion renforce, de plus, le saisissement dont le moi lyrique est affecté.

¹¹²⁸ Wulf Segebrecht, *Vertrauen in der Mördergrube. Walter Helmut Fritz und seine neuen Gedichte*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 240, 15 octobre 1992, p. 34. A ce titre, cf. également Martin Heidegger, *Das Ding*. Dans : Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 181 : « Das menschliche Erklärenwollen langt überhaupt nicht in das Einfache der Einfalt des Weltens hin. Die einigen Vier sind in ihrem Wesen schon erstickt, wenn man sie nur als vereinzelt Wirkliches vorstellt, das durch einander begründet und aus einander erklärt werden soll. » Dans le même contexte, il n'est pas étonnant de voir apparaître sous la plume du philosophe la métaphore du chemin : « Alles ist hier Weg des prüfend hörenden Entsprechens. Weg ist immer in der Gefahr, Irrweg zu werden. Solche Wege zu gehen, verlangt Übung im Gang. Übung braucht Handwerk. » *Ibid.*, p. 187.

¹¹²⁹ Cf. Jürgen P. Wallmann, *Gang über Treibsand*. Dans: *Tagesspiegel*, 30/04/1989, p. 13. Cf. aussi Eberhard Horst, *Aus der Nähe*. Dans: *Neue Rundschau* 83 (1972), p. 353 : « Es ist keine geringe Leistung,

le premier poème intitulé *Das Auge* (GG I, 115). De fait, les deux aspects explorés par ces textes s'avèrent être non seulement essentiels pour définir la signification du regard mais ils sont, au final, foncièrement complémentaires.

Das Auge

In den Kennkarten
ist seine Farbe vermerkt.

Es verhüllt uns
und gibt uns preis.

Es weckt jeden Tag
erloschene Umriss
inmitten des Lebens,
einer zerbrechlichen
Architektur.

Seine Arterien,
seine Blutgefäße,
das Kammerwasser,
von dem die Linse umspült
und ernährt wird.

Die Augenkliniken
sind überfüllt,
die Zimmer bestellt
für Wochen.

(GG I, 142)

De prime abord, le poème met en avant une approche scientifique du sens visuel : la couleur des yeux est notée sur les cartes d'identité ; ainsi elle semble représenter un signe distinctif, un repère factuel. Mais dès le deuxième regroupement de vers, le poème rompt avec cet univers médical de science exacte en insistant sur le fonctionnement paradoxal de l'œil. En effet, ce dernier dérobe et en même temps dévoile notre être (cf. v. 3 et 4), un phénomène que la troisième partie du poème explicite.¹¹³⁰ L'œil sert avant tout à structurer et à stimuler (cf. v. 5) la mémoire en enregistrant et en réactivant des détails (cf. v. 6). Cette approche n'est pas sans impliquer un changement de perspective qui devient alors toute intérieure. Il s'agit d'un retournement par rapport aux premiers vers du poème qui induit également l'appréciation de la vie en tant qu'architecture

daß die Verse von Walter Helmut Fritz quer durch die Fragwürdigkeit des heutigen Gedichteschreibens Verständigung und Nähe herstellen, [...]. »

¹¹³⁰ Par ailleurs, ce rattachement gagne en intensité par l'anaphore entre les vers 3 et 5 : « Es verhüllt uns » ; « Es weckt jeden Tag ».

fragile¹¹³¹. Il convient d'apprécier l'originalité de cette approche car la délicate structure interne de l'œil (cf. v. 10 à 12) devient en effet le symbole de la vie tout en gardant la vulnérabilité de son essence ; d'où l'inversion métaphorique entre l'outil de perception et la chose perçue, ce qui montre en même temps leur interdépendance sensible. Il n'étonne guère qu'il s'agisse d'un équilibre délicat dont il faut prendre soin.¹¹³² Une fois la corrélation entre le regard lui-même et ses objets établie, il apparaît clairement que la perception mérite une attention toute particulière. C'est pourquoi la dernière partie de *Das Auge* insiste sur le fossé qui sépare la réalité de nos regards de cette autre acception. Le poème revient alors au plan réel en évoquant des cliniques ophtalmologiques qui sont au bout de leur capacité d'accueil. Ce faisant, il remet à nouveau l'approche scientifique en question : pour accéder à l'acuité visuelle voulue par le poème, il ne suffit pas de visualiser correctement les choses mais il faut vouloir les saisir en profondeur.

En ce sens, *Das Auge* affirme l'importance du sens visuel tout en le reliant, d'une part, au fonctionnement du souvenir et de la mémoire, d'autre part à l'apparence paradoxale du monde. Sans doute faut-il voir en cela une avancée considérable ; néanmoins, ce poème s'arrête de nouveau à la revendication de ce regard autre sans analyser suffisamment les raisons pour lesquelles il s'avère difficile d'y parvenir.¹¹³³

En joignant la perspective scientifique à un processus d'abstraction qui s'intensifie au cours du mouvement textuel, le poème en prose *Und Augen* tentera de relever ce défi.

Und Augen

Zellen, in denen etwas aufgezeichnet ist; die atmen, sich teilen, Nervenstränge werden, Knochen, Gefäße; Formen bilden, Gelenke, Füße, Zähne – und Augen, die wahrnehmen, etwa das ganz andere Wachstum der Kristalle, die Kondensation der Gase, fliegendes Feuer, nicht meßbare, durch Messungsversuche störbare Spiegelschriften des Daseins, Bilder der Tiefsee und der Galaxien, die Leben und Tod miteinander verbindende

¹¹³¹ Cf. v. 8 et 9 : « einer zerbrechlichen/Architektur. » De fait, ce n'est pas un hasard si l'enjambement insiste particulièrement sur la fragilité de la vie.

¹¹³² Remarquons que le poème exploite à nouveau le vocabulaire scientifique pour illustrer son propos. Ainsi fait-il ressortir la fonction nourricière essentielle du regard par l'allusion à l'humeur aqueuse qui entoure et nourrit la lentille oculaire. En gardant le souvenir intact, la perception visuelle permet de consolider la structure fragilisée de la vie. Les bribes éparses peuvent redevenir un tout.

¹¹³³ Rappelons que l'approche plus scientifique fait partie de cette tentative. Cependant, comme sa démarche reste imbriquée dans la perspective sensible, elle se désavoue quasi nécessairement.

Fessel, und die verstehen, daß den Erscheinungen
unsichtbare Figuren vorangehen müssen, der Muschel, der
Blüte, dem Gesicht.

(GG II, 128)

En employant le coordonateur « und » suivi d'un pluriel, le titre ajoute d'emblée la notion d'étonnement à la représentation du sens visuel. Tout en maintenant une vue scientifique – le poème s'ouvre sur la description du fonctionnement des cellules (cf. l. 1 et 2) – l'approche du texte s'avère déroutante : en partant de l'intérieur de l'œil pour arriver peu à peu à une vision extérieure, *Und Augen* suit un mouvement auquel le lecteur ne s'attend pas. C'est d'importance car la perspective inversée annonce d'ores et déjà la redéfinition du regard ; d'entrée de jeu, le poème prépare son lecteur à accueillir une autre vision. De nouveau, le tiret devant l'expression « und Augen » (l. 3) qui constitue le dernier membre de l'énumération des différentes parties du corps composées par les cellules, souligne l'émerveillement que les yeux suscitent. Cet enthousiasme impulse immédiatement une concentration sur le sens visuel. Mais contrairement à la démarche de *Das Auge*, le poème ne s'attache pas à la description du fonctionnement organique de l'œil ; il opte pour une approche plus abstraite pour mettre au centre la perception.¹¹³⁴ Force est de constater que la suite du texte tente de circonscrire la nature profonde du sens visuel en juxtaposant un certain nombre de métaphores. En évoquant d'abord les quatre éléments, la terre, l'eau, l'air et le feu¹¹³⁵, le poème s'ouvre davantage à l'abstraction et introduit pour finir une dimension métaphysique. Nous ne saurions discuter de la pertinence de cette démarche sans prendre en compte que ce processus se poursuit dans la métaphore des écritures en miroir (l. 7)¹¹³⁶ et se confirme à travers les images des grands fonds et des galaxies. En unissant, en effet, le haut et le bas, le sens visuel acquiert une dimension universelle. Il ne fait guère de doute que cette vision dépasse la perception du monde concrète afin d'atteindre son essence, ce qui est souligné également par le lien qui unit la vie et la

¹¹³⁴ Rapidement, les éléments qui vont suivre (l. 4-9) quittent la sphère de la description pour traduire des réalités abstraites. Cf., par exemple, l'appréciatif « ganz » (l. 4) qui annonce que les considérations ultérieures ne porteront pas sur la signification littérale des mots.

¹¹³⁵ Cf. l. 4 et 5 : « Kristalle », « Kondensation der Gase », « Feuer ». Par ailleurs, le poème y associe un adjectif comme « fliegend » (l. 5) pour traduire le dynamisme, soutenu, de plus, par une allitération : « fliegendes Feuer ». C'est nous qui soulignons.

¹¹³⁶ La formulation désavoue en effet la démarche scientifique de la mesure qui s'assimile ici à un facteur de perturbation : « nicht meßbare, durch Messungsversuche störbare Spiegelschriften des Daseins » (l. 6 s.). Les moyens scientifiques s'avèrent incapables de percevoir et de déchiffrer les signes.

mort (cf. le mot « Fessel », l. 9).¹¹³⁷ A rebours, l'étrangeté des images se dissipe alors et, en revenant en ces dernières lignes aux objets de la réalité, le cadre se referme. Trois éléments représentant la faune (« Muschel », l. 11), la flore (« Blüte », l. 11) et l'humanité (« Gesicht », l. 11) et englobant ainsi l'entité de l'univers, explicitent d'une part la relation entre les apparences et les idées. Ceci n'est pas sans nous rappeler les réflexions des philosophes grecs étudiées dans le texte *Das Auge* (GG I, 115). D'autre part, ces éléments en tant qu'images fréquemment présentes en poésie, annoncent une dimension poétologique du regard. Ainsi, le cercle de la représentation concrète et abstraite se referme. Le regard doit se faire précis, tout en gardant l'étonnement d'un premier regard afin de percevoir l'essence des choses. Nous comprenons mieux alors pourquoi le poème tente de mettre en avant cette nouvelle vision comme mode perceptif à la fois quotidien et poétique.

L'œil constitue donc l'un des moyens privilégiés de la perception ; néanmoins, son appréciation reste ambivalente, car malgré une affirmation de plus en plus forte de l'importance fondamentale du regard, les hésitations et les doutes ne sont pas totalement évincés pour autant.

Sans doute faut-il en chercher les raisons dans la double approche, sensible et scientifique, que le poète propose pour cerner le sujet de l'œil. Dès lors, la difficulté semble résider dans la tentative d'appuyer le rôle poétologique du sens visuel à l'aide de la représentation de l'œil puisque cette démarche nécessite un commentaire plus conséquent et ne peut garder la part de mystère pourtant nécessaire à cette appréciation.

Il est permis de se demander si cette insuffisance ne constitue pas l'une des raisons pour lesquelles le poète semble, par la suite, prendre davantage en compte un autre sens, à savoir l'ouïe. A partir des années 80, nous trouvons quelques textes qui se consacrent plus exclusivement à la perception auditive, ce qui n'infléchit pas pour autant l'attachement de Walter Helmut Fritz au regard. Au lieu de représenter la perception d'un seul sens le poète montre plutôt les effets sensibles des différents modes perceptifs ; et en ce sens, l'attention accrue exigée déjà par le regard s'étend au sens auditif. Il s'agit effectivement d'une amplification des possibilités perceptives et non de l'abandon de l'un au profit de l'autre. Les deux sens deviennent complémentaires afin

¹¹³⁷ De ce fait, cette notion de perception renvoie à un processus complexe dont la traduction par des mots risque toujours de le détourner de sa fonction principale. Pour illustrer les implications fondamentalement philosophiques de ce propos, citons à nouveau l'essai *Das Ding* de Martin Heidegger : « Darum allein kann das Gießen, sobald sein Wesen verkümmert, zum bloßen Ein- und Ausschütten werden, bis es

de mieux illustrer les valeurs universelles de cette exigence de perception. A en croire Peter Hamm, il est même possible d'établir une analogie entre ces modes perceptifs :

Das Laute ist besser zu hören als das Leise, das scheint eine Binsenwahrheit. Aber ist es auch die Wahrheit? Sind nicht das Laute und Lärmende mittlerweile so total geworden, daß wir ihnen gegenüber fast völlig taub wurden, während es umgekehrt dem Leisen noch gelegentlich gelingt, unsere Taubheit aufzubrechen und uns wieder zu Hörenden, zu Horchenden werden zu lassen?! Und was sehen wir eigentlich noch, wenn wir uns umsehen? In seinem großen Résistance-Gedicht „Hypnos“ schrieb der französische Dichter René Char: „Würde der Mensch nicht von Zeit zu Zeit souverän die Augen schließen, er sähe zu guter Letzt nicht mehr, was angesehen zu werden verdient.“

Muß man die Augen schließen, um Sehenswertes zu sehen, die Ohren schließen, um Höenswertes zu hören – und womöglich noch den Mund schließen, um Sagenswertes zu sagen?¹¹³⁸

En lisant les vers suivants de *Was auch du nicht hast VIII*, cette complémentarité se révèle d'elle-même en employant le moyen stylistique de la synesthésie :

Ich sehe deine lautlosen Schritte.
Du bückst dich
nach einem gelben Blatt.
Die Stille ist verabredet
mit dem Geräusch der Flügelschläge
eines aufgeschreckten Fasans. (GG I, 206, v. 6-11)

En même temps, cet extrait rend compte à quel point les deux sens restent liés dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Il est temps de remarquer d'ailleurs que l'ouïe est rarement considérée seule. Elle s'associe tantôt au silence, donc à l'absence de son, tantôt à d'autres moyens de prise de conscience comme celui de la lecture dans *Nicht auszumünzen XV* :

Er liest,
er wird sich unbekannt,
er horcht.

schließlich im gewöhnlichen Ausschank verwest. Gießen ist nicht das bloße Ein- und Ausschütten. » Martin Heidegger, *Das Ding*. Dans : Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 174 s..

¹¹³⁸ Peter Hamm, *Die Provokation des Leisen, Laudatio auf Walter Helmut Fritz*, Traktl-Preisträger 1992. Dans: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag*. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 39. Cf. aussi Jürgen Peter Wallmann, *Löwenzahn mit Schorf*. Dans: *Rheinischer Merkur*, 28/03/1980, p. 34 : « Klar und durchsichtig ist die Sprache dieser Poesie, sie kommt ohne den Aufwand des Pathos und ohne Lärm daher. »

Er liest,
ein Klang erwacht,
ein Zuspruch. (ZiL, 49)

Ce poème extrêmement concis montre comment la capacité de perception augmente si l'on adopte l'attention nécessaire et tend l'oreille (cf. v. 2 et 3) pour que la chose puisse venir jusqu'à nous. C'est ainsi que nous entrons dans une nouvelle harmonie avec elle, un saisissement autre mais complet (cf. v. 6). Le poème caractérise cette entente par le son (« Klang », v. 5) qui, de plus, s'éveille. Cette idée d'un état proche du silence à l'instant même où se produit la prise de conscience affleure à plusieurs reprises dans l'œuvre de Fritz, et notamment dans les poèmes qui évoquent le sens auditif.¹¹³⁹ Deux remarques s'imposent dès à présent : l'écoute requiert un silence particulier sans lequel l'ouïe ne peut véhiculer une perception essentielle. Il est permis alors de reconnaître à ce sens une nature musicale : les valeurs du dit et du non dit doivent s'équilibrer afin de faire vibrer un maximum de résonances. A ce titre, lisons l'analyse de Peter Hamm :

Daß in der Musik, deren Fundament nach einem Wort Alfred Brendels die Stille ist, die Pausen dasselbe Gewicht wie die Töne haben, wissen wir oder erkennen wir spätestens dann, wenn ein Interpret von Rang am Werk ist wie etwa Alfred Brendel ; doch analog gilt das auch für die Pausen im Gedicht, wie Walter Helmut Fritz sie so kunstvoll zu setzen vermag, nur daß in diesem Fall der Interpret jeder einzelne Leser ist, der sich vor die Aufgabe gestellt sieht, diese lyrischen Pausen mitzulesen, mit Sinn aufzufüllen.¹¹⁴⁰

¹¹³⁹ Nous en voulons pour preuve le poème *Gibt es den unhörbaren Ton?* (GG II, 158), qui s'interroge sur la réalité d'un son audible et son pendant, le son inaudible, caché qu'il appelle également l'écho : « Ja, der hörbare/- weit genug entfernt,/um sich deutlich/von ihm zu trennen -//ist sein Echo//zuweilen sein mehrfachen./vielfaches Echo. » Soulignons deux aspects de ce texte : d'une part cet écho peut être multiple, ce qui nous montre que le poète fait allusion à sa nature résolument différente. En effet, à l'égal de l'apparence originelle et de son image, ce serait le son entendu qui serait second à ce son-là. Il s'agit alors à nouveau d'une inversion perceptive. D'autre part, le poème insiste sur la distance qui sépare les deux types de son. Cet aspect nous semble particulièrement intéressant puisqu'il souligne l'étendue de l'effort nécessaire pour découvrir ce jeu de résonances.

Cet écart est également évoqué dans un poème plus récent, *Verschwiegen, gesagt* (MZ, 83), qui dresse le portrait d'un pianiste tout en insistant particulièrement sur les moments où la musique est suspendue : « Seine über das Klavier eilenden./auf die Tasten fallenden Hände.//Hohe Finger, die weite/Intervalle und Verzögerungen//zu überwinden haben./Bei einem abgerissenen Echo//seine sich weitenden Augen./Wo ist sein Leben geblieben? » Cf. aussi la traduction de ce poème sous le titre de *Chose tue, chose dite* par Claude Vigée dans le volume *Cortège de masques* (Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, Poèmes traduits de l'allemand par Adrien Finck, Maryse Staiber, Claude Vigée. Présentation de Maryse Staiber. Avant-propos de l'auteur. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon 2004, p. 91).

¹¹⁴⁰ Peter Hamm, *Die Provokation des Leisen*, op. cit., p. 40. Ceci n'empêche pas pour autant que les sonorités et leur articulation par la langue restent toujours liées comme le confirme Wolf Wondratschek dans son essai *Bewegliche Spur im Sichtbaren* : « Fritz versucht, Geräusche wahrzunehmen, die dem Schweigen und dem Sprechen gemeinsam sind. » Wolf Wondratschek, *Bewegliche Spur im Sichtbaren. Zur Lyrik von Walter Helmut Fritz*. Dans : *Text und Kritik* 9, 1965, p. 9.

De plus, ce silence renvoie à une attitude fondamentale dans la conception perceptive de Walter Helmut Fritz, car c'est cette suspension qui crée l'espace où surgit la parole poétique. Soulignons ce paradoxe en citant encore Peter Hamm :

Weil nur in der Stille die Bangigkeit nicht übertönt, nicht weggelogen werden kann, jene Bangigkeit, die unabdingbare Voraussetzung allen Bedenkens und damit auch allen Dichtens ist, denn eine Poesie, die nicht auch eine spezifische Form des Denkens ist, verdient den Namen nicht. Nur in der Bangigkeit und Erschütterung kommen wir ganz zu uns selbst, sehen jedenfalls tiefer und weiter als sonst, und wer die Bangigkeit ganz eingebüßt hat, der ist verloren.¹¹⁴¹

Par ailleurs, cette relation primordiale entre le son et le silence prédestine le sens auditif à percevoir avec plus d'intensité le questionnement qui anime ce lyrisme. Il nous semble représentatif que Walter Helmut Fritz insiste sur la transparence, la perméabilité de la musique par rapport à la matérialité de la peinture.¹¹⁴² Par conséquent, le son peut se charger d'une réalité autre et la transmettre. Mais tout en absorbant le questionnement premier, la sensibilité sonore l'épure et accède ainsi à la sphère de l'invisible. On trouve une parfaite illustration de cette démarche dans le poème en prose *Unsichtbares Orchester* (OF, 62).

Nous ne saurions discuter de la pertinence de l'attitude auditive dans le lyrisme de Fritz sans prendre en compte qu'elle constitue également une certaine provocation.¹¹⁴³ Elle demande au lecteur de s'adonner intégralement à cette conception, à savoir d'accepter que les choses ont, pour ainsi dire, une vie propre qui renvoie à une autre dimension.

De plus, pour faire adhérer le lecteur à son idée, il ne suffit pas que le poète revendique le renouvellement des sens mais il doit mettre en œuvre d'autres moyens pour induire et

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 41. Il n'est pas étonnant que l'auteur lie ce constat également au sens visuel : « Nur aus der Bangigkeit heraus entsteht das Bedürfnis nach reiner Anschauung statt Inbesitznahme, entsteht das Bedürfnis nach Sichtbarmachung und Sicherung der geschundenen Schöpfung, die um ihren Fortbestand bangen muß. » *Ibid.*, p. 41. Nous comprenons mieux alors la nécessité de parler d'une action conjointe des modes perceptifs.

¹¹⁴² Cf. notre entretien avec Walter Helmut Fritz du 24/04/2003. Il s'agit en effet d'une qualité générale de toute sonorité. De ce fait, le son est également moins ancré dans le continuum spatio-temporel. Néanmoins, les connotations liées à la musique ne sont pas obligatoirement positives ; les sons peuvent, au contraire, devenir aussi une représentation presque physique des angoisses comme dans *Alexandra IV* (MZ, 18, s.) : « In ihrer Arbeit, in ihren Noten, immer/auf Abruf, Hand in Hand mit der Erinnerung,/bei fortwährenden Übergängen/und von nie ruhenden Zweifeln erreicht,/versuchte sie, nicht zu ertrinken/in den Tumulten/flichender oder ankommender Klänge./Kurzer Weg von ihrem Körper/zur ihren Kompositionen./Eins wollte im andern erkannt,/wollte gehört sein. »

¹¹⁴³ Peter Hamm va jusqu'à parler d'une contestation silencieuse. Cf. Peter Hamm, *op. cit.*, p. 39 : « Und plötzlich ereignet sich dann etwas, was ich die Provokation des Leisen nennen möchte, eine Provokation, der die Jury des diesjährigen Georg-Trakl-Preises denn auch willig erlag. »

rendre manifestes ces changements perceptifs. Nous comprenons mieux alors pourquoi les poèmes de Walter Helmut Fritz s'attachent à la manière dont l'évocation se crée. La parcimonie qui concentre l'énoncé et qui rend aux silences tout leur poids significatif en est l'un des moyens de prédilection. Ceci va de pair avec une certaine prudence dans l'emploi des mots de sorte que les sonorités du texte produisent quasi instantanément une ouverture qui mènera à une mise en abîme.¹¹⁴⁴ Dans *Türen um Türen* – pour nous limiter à ce seul exemple – ce mouvement est, par ailleurs, soutenu avantageusement par l'ancrage spatial des actions :

Türen um Türen

Die Wolken sind Donnerköpfe,
sagst du, als das Konzert
in dem alten Hof beginnt,
in dem zwei Platanen

Erde und Himmel verbinden.
Dann fallen die ersten Tropfen,
Schirme blühen auf.
In der Pause, als der Regen

sich verdichtet zu Gardinen,
gehen wir in den Saal,
wo Strawinsky Türen
um Türen öffnet.

(GG II, 103)

Ce poème montre aisément que le sens auditif permet une ouverture de la perception (cf. v. 11 et 12). De plus, nous n'insisterons jamais assez sur le paradoxe que cette transgression des dimensions a lieu au moment où l'on se confine dans un espace clos, à l'intérieur de la salle. Cette concentration est la condition pour que l'événement perceptif se produise. Ce qui a, de prime abord, l'apparence d'une simple anecdote – un concert qui ne peut être exécuté en plein air à cause du mauvais temps – prend tout à coup un autre sens puisque

¹¹⁴⁴ Walter Helmut Fritz y parvient également en intensifiant son langage poétique comme nous pouvons l'observer, entre autres, dans les poèmes pré-cités. Cf. aussi Elsbeth Wolffheim, *Warum das Echo auf unsere Fragen immer kälter wird*. Dans: *Frankfurter Hefte* 37 (1982), H. 4, p. 70 : « Ihre Intensität erreicht sie [die Sprache] durch eine – nun häufiger als früher verwendete – Technik der Doppelung: Wortwiederholungen, Wiederholungen syntaktischer Wendungen, Reime, Assonanzen und wiederkehrende rhythmische Einheiten binden die inhaltlich oft antithetischen Texte zu harmonikalen Gebilden zusammen. » Pour Peter Hamm, la provocation dans les poèmes de Fritz se définit également à travers la forme: « Was bewirkt im Gedicht eine solche Provokation des Leisen? Zunächst einmal strenger Verzicht, Verzicht auf zu viele Worte, Verzicht auf zu große Worte, Verzicht auf jede Form von Überredung. » Peter Hamm, *op. cit.*, p. 39.

l'écoute intensifiée déploie une puissance sensible décuplée. Par conséquent, l'ouïe comme le regard contiennent d'emblée cette force transformatrice qui peut amplifier nos facultés de perception.

II.6.3.1.3.2 La perception : attitude spécifique, limites, portée

Pour accéder à cette sensibilité autre, les capacités sensorielles ont besoin d'être stimulées de manière spécifique. Le poète ne doit pas seulement convaincre le lecteur que les sens possèdent une réceptivité particulière mais il lui faut également cerner et réunir les conditions nécessaires à cette attitude perceptive.

Nous avons déjà insisté sur un parti pris dans les poèmes de Walter Helmut Fritz : le silence. Du moins ne fait-il guère de doute que savoir écouter le silence permet d'ouvrir son esprit : une impression qualitativement différente peut alors emplir le vide. Dans ce processus, les souvenirs jouent également un rôle important puisqu'ils constituent un socle sur lequel la nouvelle perception peut se développer.

Später, als sie sich ebenso rasch, wie sie erschienen waren, wieder entfernt hatten, war auch die Leere von der Vielfalt ihrer Flügel erfüllt, haschten sie noch immer Insekten, war ihre Lautlosigkeit nicht zu überhören. (GG II, 215, l. 11-15)

A juste titre, Peter Hamm note l'importance du vide en tant que condition de l'expérience sensible :

Walter Helmut Fritz weiß wohl, daß die Leere immer auch mehr ist als bloße Leere. Für die Mystiker war die Leere die Voraussetzung, um der Gnade teilhaftig werden zu können.¹¹⁴⁵

¹¹⁴⁵ Peter Hamm, *op. cit.*, p. 42. A en croire Georg Patzer, on peut également y voir des traits communs avec d'autres enseignements comme, par exemple, le bouddhisme. Cf. Georg Patzer, « *Gib den Dingen das Wort* ». Ein Versuch über Walter Helmut Fritz. Dans : *Allmende*, 52/53, 17. Jahrgang (1997), p. 152 s. : « Seine [Fritz'] innerste Poesie versteckt sich oft hinter Titeln wie „Immer einfacher, immer schwieriger“ oder „Die Verwechslung“, und seine Ästhetik ist eine des Paradoxen, eine des Darüberhinausgehens, wie es im Zen-Buddhismus heißt. „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“, heißt es in Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*. Fritz tut das – wenn man das Paradox aufgreift – sehr ausführlich. Nicht nur in Interviews, nicht nur in zufälligen Gesprächen, sondern auch in seinen Texten. Sein Schweigen ist von der Art, die gerne „beredt“ genannt wird, es hat etwas mitzuteilen, das über das Gesagte hinausgeht.»

Le poème *Sein Porträt* porte cette idée à un paroxysme. Etant donné que le personnage principal est un sourd, le lecteur pense aussitôt au compositeur Ludwig van Beethoven et identifie le portrait. De plus, le poème insiste sur le fait que, selon certains, le musicien entend trop, c'est-à-dire surtout d'une autre manière, plus intérieure et plus sensible. (« *Sein Porträt*/hängt fast vergessen/in dem kleinen Museum./Angeblich war er taub./Manche meinten, er hörte zu viel. », GG II, 9, v. 1-4). Néanmoins, il nous paraît problématique d'appeler Walter Helmut Fritz un « mystique du quotidien » (Peter Hamm, *ibid.*, p. 42), encore moins de le classer en tant que « poète métaphysique » (Werner Kraft, cité par Peter

Pour aller plus loin, il convient de s'interroger sur les moyens mis en œuvre pour remplir cet espace qui s'ouvre à nous. Dans ce cadre, il est tout à fait significatif que cette notion est liée à l'intensité, notamment du regard. Nous en trouvons la parfaite illustration dans ces phrases du poème en prose *Ein Satz* :

Hat er sich zu etwas geäußert, macht er eine Atempause. Er liebt die Arkaden seiner Stadt und ihre schmiedeeisernen Aushängeschilder. Wenn er einen anschaut, ist es, als niste sein Auge. (OF, 49, l. 9-13)

Force est de constater que ce texte confirme également l'ordre des choses : la pause, le silence est le fondement de l'intensification perceptive. Seulement si cette condition est accomplie, le regard peut se poser avec persévérance¹¹⁴⁶. Plusieurs autres textes confirment la récurrence et la constance de cette approche. Nous comprenons mieux alors pourquoi le poète cherche fréquemment à intensifier l'expérience sensible par un regard qui se pose sur l'objet. Cette recherche peut prendre la forme d'une quête infatigable comme dans *Schnell wie ein Kibitz* (OF, 72), se compare au travail minutieux de l'artiste peintre dans *Unterwegs I* (GG I, 155) ou *Gegenüber* (GG I, 167) et se transforme en appel dans *Sieh lange hin* :

Sieh lange hin

Den Weg hier
siehst du jeden Tag
und doch blieb er verhüllt.
Sieh wieder hin, sieh lange hin,
bis du begreifst,
daß du ihn nie gesehn,
daß er sich erst
in diesem Augenblick enthüllt. (GG II, 54)

Deux aspects méritent une étude plus attentive : ce poème n'exige pas seulement l'endurance du regard mais demande en plus que l'attitude perceptive s'inscrive dans un mouvement de retour en arrière : le protagoniste voit le chemin, détourne son regard car

Hamm, *ibid.*, p. 43). Les deux suggestions sont en effet réductrices et ne tiennent pas compte du fait que le poète n'a de cesse de s'interroger sur ses attitudes perceptives, de s'attacher aux nuances et ne considère jamais cette quête comme définitivement close. Comme l'ont montré les textes étudiés précédemment, sa confiance dans notre sensibilité sensorielle reste toujours prudente.

¹¹⁴⁶ Soulignons la comparaison avec la nidation dans l'expression « als niste sein Auge » (l. 13) qui insiste sur l'attitude patiente de ce regard ; il s'installe littéralement dans l'objet tant il est intense.

l'habitude lui fait miroiter une chose connue (cf. v. 2), et doit y revenir pour attendre le moment où l'objet se dévoile de lui-même. C'est l'idée d'une vie propre des choses qui surgit de nouveau ici. L'observateur comme l'objet deviennent les acteurs de cette rencontre sensible, leur consentement est mutuel.¹¹⁴⁷ Par ailleurs, la révélation se produit dans un écart : ici c'est l'attente qui mène au seuil de cet instant précieux mais éphémère où l'objet peut devenir signe.

Incontestablement, ce rapport rappelle, d'une part, la parenté entre Walter Helmut Fritz et Jean Follain dont les poèmes invitent également à la contemplation de l'objet.¹¹⁴⁸ D'autre part, cette mise en relation explique pourquoi certains peintres excellent dans ce domaine : leur perception s'intensifie à travers la rencontre sensible avec l'objet de sorte que le peintre semble creuser la matière en répétant à l'infini un même geste :

Sein Leben lang

Sein Leben lang
malte er die Ansicht von Delft:
eine Orchesterpartitur,
diesen Augenblick
an einem Sommermorgen,
Sand, Wasser und Wolkenhimmel,
den Turm der Oude Kerk
und das Rotterdamer Tor. (GG I, 275)

Ce n'est, du reste, pas un hasard si, dans certains cas, cette attitude peut devenir une nécessité voire une hantise ; le poème *Wenn doch* (GG I, 289), consacré à Vincent van Gogh, note ainsi une véritable contrainte de peindre :

Er, Vincent, sein eigener Feind.
Der Zwang zu malen.

¹¹⁴⁷ En cela, ce poème rejoint l'appel de *Gib den Dingen das Wort* (GG II, 155) que certains considèrent à raison comme la mission que Walter Helmut Fritz s'est donnée. Cf. Georg Patzer, *op. cit.*, p. 150. Par la devise de *Zeit des Sehens* (1989) emprunté à Franz Hessel, Fritz lui-même confirme cette attitude : « Wenn du unterwegs etwas näher ansehen willst, geh nicht zu neugierig darauf los. Sonst entzieht es sich dir. Laß ihm Zeit, auch dich anzusehen. Es gibt ein Aug in Auge mit den sogenannten Dingen. » (ZdS, 5). Ce n'est pas un hasard si ces affirmations datent de la même période. Le recueil *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987) qui contient, entre autres, le poème *Gib den Dingen das Wort* tire en effet un bilan des acquis des années précédentes, et notamment des réflexions autour du regard. Cf. aussi Georg Patzer, *ibid.*, p. 153 : « Das gilt genauso für Fritz, der die Dinge ins Wort ruft und ihnen damit erst ein Dasein gibt, auch hier sehen wir wieder den Dialog zwischen den Dingen, den Gegenständen, die mit uns leben und zu uns sprechen, wenn wir sie nur lassen. » Cf. aussi Jürgen Peter Wallmann, *Unauffälligkeit*. Walter Helmut Fritz, *Cornelias Traum*. Hamburg 1985. Dans : *Zeitwende* 57 (1986), p. 54 : « Doch beim Registrieren und Konstatieren bleibt es meist nicht – den Dichter interessiert, was sich hinter den Erscheinungen verbirgt. » Pour l'analyse de la dimension dialogique, cf. aussi Gottfried Just, *Von der Lyrik zur Prosa, op. cit.*, p. 38 ou Jürgen Peter Wallmann, *Unauffälligkeit, op. cit.*, p. 54.

¹¹⁴⁸ Renvoyons aussi à notre analyse de la relation entre Fritz et Follain. Cf. chapitre II.4.2.3.1.

Die eingeschränkte Bewegungsfreiheit.
Furchtbare Hellsicht.
Die Depressionen.

Néanmoins, cette perception spécifique n'est pas réservée aux artistes car elle peut parfaitement se produire spontanément et sans s'inscrire dans une quête consciente. En guise d'illustration, citons le poème en prose *Kairouan II* :

Sie waschen die abgeschorene Wolle, trocknen und kämmen sie, färben die gesponnenen Fäden und weben und weben, bis in den entstehenden Mustern des Teppichs, der Zeit das älteste Pandämonium sie anblickt. (OF, 33)¹¹⁴⁹

D'autres textes comme *Gehen und schauen* (OF, 63) ou *Große Augen II* (ZiL, 72) prolongent cette liste des occurrences. En dressant le portrait d'un archéologue, *Große Augen II* souligne notamment l'attitude patiente du protagoniste. Son attente constante des découvertes est en effet significative. Notons, du reste, que cette attitude peut être comparée à une sorte de lecture.¹¹⁵⁰

Si, certes, l'intensification sensible constitue alors l'un des moyens les plus prisés pour finaliser cette approche, plusieurs autres expériences permettent d'observer un fonctionnement parallèle. D'une part, cette visée nécessite d'être constamment à l'affût, dans un état d'attente, d'autre part de porter une attention particulière à toutes sortes de détails. De nombreux textes attirent l'attention sur des éléments insolites et démontrent ainsi la valeur fondamentale de cette attitude générale : *Szenerie im Gebirge* (GG I, 34), *Liebesgedicht VII* (GG I, 62), *Die Kinder* (GG I, 258), *Der Kupferkessel* (GG II, 117), *Die Katze* (GG II, 238), *Fast verschämt* (OF, 38), *Der Igel* (ZiL, 29), *Am lakonischen Golf* (MZ, 24), *Maskenzug XIX* (MZ, 50) ou *Da ist junges Gras* (MZ, 80). S'il est besoin encore de souligner l'importance d'une vigilance permanente afin de repérer ces détails, évoquons ces vers de *Es dunkelte nach* (GG II, 27) :

¹¹⁴⁹ Rappelons que l'atmosphère de la ville de Kairouan avait beaucoup inspiré le peintre Paul Klee qui consacra d'ailleurs un cycle de dessins à ces paysages. Ce n'est, du reste, pas un hasard si Hermann Meyer relate la fascination qu'ont exercé ces dessins sur Rainer Maria Rilke qui avait également visité cette région. Cf. Rainer Maria Rilke, *Brief an Clara Rilke vom 21. Dezember 1910*. Dans : Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Insel Verlag, Wiesbaden 1950, p. 273 et Hermann Meyer, *Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenen Kunst für Rilkes späte Dichtung*. Dans : Rüdiger Görner (éd.), *Rainer Maria Rilke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987, p. 131-184, notamment p. 160 s.

¹¹⁵⁰ A ce propos, lisons aussi le commentaire de Heinz Czechowski : « Im Geflüster der alltäglichen, ihn umgebenden und berührenden Dinge gelangt in den Gedichten eine Philosophie zu sich und damit zu ihrer Sprache, die an Ingeborg Bachmanns große Hymne „An die Sonne“ erinnert. » Heinz Czechowski, *Gib den Dingen das Wort*, op. cit., p. 184.

Sein Habitus ähnelte dem
eines wachsamem Vogels. (v. 17 s.)

Ce poème décrit un grand-père taciturne mais admiré par le moi lyrique. Par ailleurs, *Es dunkelte nach* insiste particulièrement sur l'attitude que le comportement du vieil homme révèle. Ce n'est pas un hasard si celle-ci englobe tout son être sans en exclure les imperfections :

Freude über das Dasein
muß möglich sein, sagte er,
auch wenn es zusammengesetzt ist
aus sich ergänzenden Mängeln. (v. 11-14)

Dans son essai *Das Ding*, Martin Heidegger relève également l'importance de l'attention première :

Dieses Nicht-mehr ist in sich ein Noch-nicht der verhüllten Ankunft seines unausschöpfbaren Wesens. Wächterschaft des Seins kann, da Sein niemals das nur gerade Wirkliche ist, keineswegs gleichgesetzt werden mit der Funktion eines Wachpostens, der die in einem Gebäude untergebrachten Schätze vor Einbrechern schützt. [...] Wächterschaft ist Wachsamkeit für das gewesen-kommende Geschick des Seins aus langer und sich stets erneuernder Bedachtsamkeit, die auf diese Weise achtet, wie Sein anspricht.¹¹⁵¹

Cette attitude se justifie aussi par le morcellement de la perception déjà souligné dans la suite de la *lettre du Lord Chandos* d'Hugo von Hofmannsthal. Dans *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, ce constat mène notamment à l'apprentissage d'un nouveau regard¹¹⁵². Comme le montre le poème

¹¹⁵¹ Martin Heidegger, *Das Ding*. Dans : Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 185 s. Durs Grünbein décrit une attitude similaire en écrivant : « Rundumoffensein, triebhafte Wachsamkeit inmitten einer Dingwelt, in der das Ich millionenfach zerlegt und aufgelöst wird in ein Vielerlei von Reizen. Der neue Künstler hat kein Programm mehr, sondern nur noch Nerven und einen feinen Spürsinn für Koordination. » Durs Grünbein, *Transit Berlin*. Cité d'après : Dieter Hoffmann, *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 1998, p. 188.

¹¹⁵² Cf. Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1995, p. 9. Pour l'analyse de cet aspect du lyrisme de Rainer Maria Rilke, cf. aussi Rémy Colombat, *De la confession lyrique au chant d'Orphée. Remarques sur l'itinéraire poétique de Rainer Maria Rilke*. Dans : *Œuvre poétique, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval, Editions du temps, Nantes 2004, notamment p. 44 ss..

Zuerst (OF, 68), la démarche de Walter Helmut Fritz s'inscrit dans une dynamique similaire.¹¹⁵³

Ce qui intéresse, par ailleurs, le poète est de faire comprendre l'universalité de la démarche car même si les sens et la perception pointilleuse permettent de recréer, en quelque sorte, le monde, cet apprentissage est loin d'être terminé et demande constamment d'importants efforts intellectuels et un affinement de la sensibilité.¹¹⁵⁴

Si nous insistons sur la force rénovatrice de cette démarche, c'est aussi parce qu'elle montre à quel point Fritz s'insère, tout comme le jeune Martin Heidegger ainsi que, par la suite, Hans Georg Gadamer, professeur de philosophie dont notre poète a suivi les cours à l'université de Heidelberg, dans la tradition phénoménologique. En ce sens, il lui importe de percevoir les éléments du monde afin de les transcender.¹¹⁵⁵ A juste titre, ces considérations se rapprochent des idées de Rainer Maria Rilke sur l'importance du regard. Les liens de ce concept sont donc multiples et inscrivent les efforts de Walter Helmut Fritz dans une lignée de poètes et de chercheurs qui tentent de se réapproprier une perception qui risque d'être perdue. L'intérêt de la parcimonie, qui donne aux

¹¹⁵³ « Aber noch während er sprach, begann sich – wie der Traum es für richtig hielt – aufzulösen, was da war, und der Wald, der in den Menschen wächst, breitete sich aus, lautlos, dicht und undurchdringlich. » (OF, 68, l. 11-15).

¹¹⁵⁴ Le poème *Niemand* (GG II, 27) caractérise notamment la difficulté de saisir l'ampleur de cet affût permanent et rend compte de sa force révolutionnaire : « Niemand hat die Geschichte/des Wartens geschrieben./Vielleicht ist niemand/arglos genug./sie zu beginnen./Sie wäre länger als/alle andern Geschichten./Wahrscheinlich käme er/an kein Ende. » Cf. aussi ces remarques de Gottfried Just qui souligne à quel point les choses paraissent fuyantes : « Der Widerstand, der in der Sprache spürbar wird, mag von den beschriebenen Objekten ausgehen. Sie lassen sich nicht leicht fassen und in schönen Formulierungen erledigen, sie verweigern sich immer neu und machen dem Schriftsteller sein Geschäft zur Qual. » Gottfried Just, *Von der Lyrik zur Prosa*, op. cit., p. 34. De même Georg Patzer note la distance des choses. Cf. Georg Patzer, « *Gib den Dingen das Wort* », op. cit., p. 154 s.. Dans le poème *Noch leichter als sonst*, Fritz constate alors : « Wie lange es dauert,/bis man lernt,/den Dingen ins Auge zu sehen. » (GG II, 25, v. 3-5) Une grande patience s'avère nécessaire pour atteindre l'objectif. L'adaptation de l'attitude perceptive est donc une nécessité comme le montre encore récemment le poème *Auch diesen Weingarten* (MZ, 78) qui utilise une démarche similaire : « *Auch diesen Weingarten//diese Landzunge/mit ihrer glühenden Erde//diesen Raum darüber,/der sich zu drehen beginnt//und zu einer Kanne wird./dieses wandernde Gleißeln//das dich sucht/und nicht mehr allein läßt//diesen Schauplatz/mit den in der Ferne//dahinziehenden Bergen,/denen der Tag sein Blau aufsetzt//hast du nicht gesehen/bevor du nicht alles//in seiner Gerechtigkeit/wiedergesehen hast. »*

¹¹⁵⁵ Cf. aussi Erwin Hufnagel, *Universalität und Zirkelhaftigkeit. Reflexionen zur Hermeneutik Martin Heideggers und Hans Georg Gadammers*. Dans: Ulrich Nassen (éd.), *Studien zur Entwicklung einer materialen Hermeneutik*, Wilhelm Fink Verlag, München 1979, p. 142. Dans son compte rendu des recueils *Schwierige Überfahrt* et *Sehnsucht*, Paul Konrad Kurz confirme cette analyse : « Durch reduzierendes Sprechen verdichtet Fritz den Vers. Seine Gedichte tun, wovon sie sprechen. Sie atmen und transzendieren. » Paul Konrad Kurz, *Atem, anders denken*, op. cit., p. 210. La poésie devient alors une création par une nouvelle qualité sensible comme l'explique aussi Paul Nizon dans son essai *Augenmenschen, Versuche über das Sehen*. Dans: *Akzente* 27, n° 3, juin 1980, p. 234 : « Über die Sinnenwege erschuf ich mir mit meinem Sprachapparat gewissermaßen die Welt. » Cf. également *ibid.*, p. 232 et 233, notamment : « Ich war zeitweilig ein schon fast berufsmäßiger Flanierer und Lebensbeobachter, ich war immerzu auf der Augenweide, und alles war mir Augenweide [...] eine Sprachlust war in mir frei geworden (angeregt durch das Schauen und In-mich-Saugen), [...] »

choses l'espace nécessaire à leur déploiement mais aussi les doutes en nos facultés perceptives qui subsistent perpétuellement n'en sont qu'une conséquence.¹¹⁵⁶

Si nous retenons que le poète assigne une telle importance à l'observation des détails, nous devons également prendre en compte que le temps accordé au regard est d'une durée relative. Entendons-nous d'abord sur ce que nous appelons le temps du regard en suivant l'analyse de Hans Holländer :

Die Zeitlichkeit des Blicks ist meßbar, das Bewußtsein der Wahrnehmung aber nicht. [...] Der Zeitpunkt und der Augenblick, der sehr oft auch als „Blick des Auges“ dargestellt und verstanden wurde, das sind also zwei ganz verschiedene, wenn auch oft miteinander verwechselte und im Sprachgebrauch nur unscharf voneinander getrennte Dinge. Auf Zeitmessung bezieht sich der Zeitpunkt. Die Zeit des Bewußtseins meint der „Augenblick“.¹¹⁵⁷

L'auteur souligne que la durée du temps habituel est mesurable, contrairement à l'instant perceptif qui possède une durée individuelle voire reste suspendu dans le cours du temps. La différence s'explique surtout par le fait que nous ne pouvons pas mesurer le laps de temps qui s'écoule entre le moment où l'on perçoit une chose extérieure et la prise de conscience de ce processus de perception. Ce dernier relève d'un niveau abstrait et non physique et ne se confond pas avec l'interprétation de l'image concrète par le cerveau.¹¹⁵⁸ Si l'on tient en effet que nous ne pouvons saisir ce processus par un ancrage dans le temps, il n'est pas étonnant que l'instant ultime de la prise de conscience perceptive soit le plus souvent associé à un événement soudain, surprenant.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁶ Néanmoins, cette démarche peut mener partiellement dans une impasse si la réduction devient trop grande ; le mystère est certes gardé mais la voie vers la connaissance est également coupée. Le poète en est d'ailleurs conscient comme le prouve un poème tel que *Schattenrisse* : « Sie sollten so sparsam/wie möglich sein./meinte Etienne de Silhouette./Die billigste Bildart./Keine Nachrichten/vom Leben der Gefühle/[...]/Nur ein Schatten, nicht zu durchdringen. » (GG I, 135, v. 1-6 et v. 15 s.). Il est permis de se demander si c'est pour cette raison que le personnage principal de *Halblaut* (MZ, 25) parle à mi-voix (« Er sagte Aufwiedersehn./halblaut, gepreßt./als schüttle es ihn. », v. 19-21). Soulignons cependant que cette solution a également des désavantages puisque, de toute évidence, cette démarche ne constitue pas une libération.

¹¹⁵⁷ Hans Holländer, *Augenblick und Zeitpunkt*. Dans: Christan W. Thomsen, Hans Holländer, *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984, p. 8.

¹¹⁵⁸ Hans Holländer rend compte de cette différence de dimension en identifiant l'instant perceptif ou le temps du regard à une métaphore de la conscience et de la perception : « Im Gegensatz zum neutralen Zeitpunkt ohne Dauer ist der Augenblick, dessen Dauer unbestimmt ist, eine Metapher für Bewußtsein und Wahrnehmung, für Erkenntnis und bewußtes Begreifen. » *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁵⁹ Cf. le poème *Ein Sommer, von weitem gesehen* (GG I, 218) ou encore *Es ist abenteuerlich* qui met en lumière le sentiment de plénitude qui résulte de ce processus : « [...] – das alles kann ein Gefühl der

Il n'en demeure pas moins que ce renouveau de la perception se heurte à des limites. A maintes reprises, le poète met en relation, en effet, les facultés perceptives et la réalité des choses vues. Les poèmes soulignent notamment l'incertitude d'un regard qui reste toujours partiel :

Am Ende des Vormittags

Sonne und Wolken überqueren den Himmel, unter dem die Marktleute abräumen und in ihre Wagen verstauen, was sie nicht verkauft haben, Erdbeeren, Spargel, Käse, Pfingstrosen, in denen wer weiß welches Feuer zur Ruhe kommt. Drüben auf der Cafétterasse der Philosoph, der immer wieder daran erinnert, daß man von allen Dingen nur einen Teil sieht, die Laborantin, der die Welt von zuviel Gockelei und Großmannssucht erfüllt ist, Männer und Frauen, die sich vom Hin- und Hergehen ausruhen, über den von Abfällen übersäten Platz sehen, einer Enttäuschung nachhängen, nicht über einen Verlust hinwegkommen oder sich freuen auf einen Liebeskampf. (GG II, 118)¹¹⁶⁰

S'il convient alors d'insister sur l'aspect inaccompli de la perception, il faut également noter que ce manquement semble s'inscrire dans le fonctionnement général des facultés perceptives : plusieurs strates se chevauchent dont le visible ne représente qu'une infime partie. On ne doit s'étonner, par conséquent, que certains textes étudient le rapport entre l'enveloppe perceptible des choses et leur essence. De fait, la réalité, perçue souvent comme désordonnée ou paradoxale, peut remplir aussi la fonction de protéger l'accès à l'être des choses. Nous comprenons mieux alors que c'est une entreprise laborieuse que de repérer le système et l'unité originelle derrière les apparences. Par conséquent, la compréhension visée implique par nature un processus lent et délicat, semé d'obstacles

Dankbarkeit entstehen lassen, das einem wie ein Tor ins Freie vorkommt. » (OF, 79, l. 10 s.). Pour l'analyse de l'instant dans l'œuvre de Fritz, cf. aussi Georg Patzer, « *Gib den Dingen das Wort* », *op. cit.*, p. 154 ou encore Heinz Czechowski, *Gib den Dingen das Wort*, *op. cit.*, p. 184.

¹¹⁶⁰ Les poèmes *Hindu* (GG II, 119) et *Was ist es* (GG II, 205) illustrent également cette limite de la perception. Cf. aussi Friedrich Bentmann, *Einleitung* zu Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken*, *op. cit.*, p. 10 : « Ganz gleich, ob Landschaften beschrieben werden, wie in dem Zyklus „Zahlreiches Leben“, immer läßt der Dichter am Ende aufhorchen, um uns begreiflich zu machen, daß wir umstellt sind vom Unausdeutbaren. » Dans ce contexte, il convient également de rappeler le poème *Wahrheit* (AdN, 22 s.) : « Sie liebt es nicht,/sich häuslich einzurichten.//Nähert sich/und entfernt sich/manchmal launisch//Kennt Verstecke,/in denen sie leicht/übersehen wird.//Kann sich verwandeln/zwischen zwei Worten.//Sieht reglos/unseren Enttäuschungen zu/und unserem Schrecken.//Treibt zuweilen dort vorbei,/tot, zur Seite gewandt –//oder leuchtet in der Ferne/als Traum.//Sie will nicht,/daß man sie zu kurz/oder zu lang kennt.//Zieht sich zurück,/wenn man sie zu beherrschen sucht,/ist keine Sklavin. »

et d'embûches.¹¹⁶¹ De prime abord, les relations entre les apparences paraissent peu cohérente ; ce n'est que petit à petit que le système permettant de les cerner comme parties d'une unité se dévoile. Cette observation révèle encore une autre limite des facultés perceptives : nul ne peut affirmer que la clé menant à une compréhension de l'essence peut être vraiment saisie.¹¹⁶² Dès lors, les personnages de Walter Helmut Fritz sont confrontés sans cesse à leurs peurs ainsi qu'au manque de détermination et de persévérance. Néanmoins, il convient aussi de rappeler l'ampleur de l'exigence : creuser de plus en plus la matière visible pour peut-être approcher l'essence. Ceci montre certes un autre horizon mais il faut s'interroger aussi sur l'éventualité qu'il continue à s'échapper pour se dérober à l'infini ce qui, en définitive, rendra vain tout effort. D'évidence, la quête d'une perception nouvelle est alors étroitement liée à la peur originelle de se perdre. Dans un premier temps, ce processus exige, en effet, de renoncer à tout repère qui met en cause les structures connues. De ce fait, le doute s'installe facilement et inscrit cette recherche sous le signe du « peut-être » :

Robert Bresson beim Drehen, in einer Pause

wenn die Angst vor nichts
und wieder nichts überhandnimmt

dann,
vielleicht dann
verstehst man etwas

ein Geräusch
wie von trockenem Gras. (GG II, 29, v. 16-22)¹¹⁶³

L'œuvre poétique vise cependant à dépasser ce stade d'angoisse et de confusion. Elle esquisse un certain nombre de voies en adéquation avec les réponses que le lyrisme

¹¹⁶¹ En guise d'illustration, renvoyons à des poèmes comme *Odysee des Traums III* (GG II, 139) ou *Köder* (OF, 31).

¹¹⁶² Ajoutons qu'avec le motif de la clé à trouver, nous rejoignons l'idée qu'une attitude spécifique portera en elle et d'une manière immanente la modification des facultés. Cf. notamment le poème *Schwarz auf Weiß* (GG II, 178) : « Heute hörten wir dich sagen//mit schwarzem auf weißem Feuer/ wurde das Buch einst geschrieben,/mit dem alles begann//kein Buchstabe wurde vergessen,/sonst gäbe es die Welt längst nicht mehr//sie besteht aus unzähligen Räumen – /vor jedem von ihnen liegt ein Schlüssel,/ein falscher//denn die Schlüssel sind alle vertauscht,//die richtigen muß man erst finden//in der Freiheit zu jeder Verzweiflung. »

¹¹⁶³ Souvent il paraît alors plus facile d'abandonner le projet. Cette résignation peut également prendre le dessus comme dans *Porträtaufnahmen* qui demande : « [...] träumen sie nicht alle mit offenen Augen? » (OF, 78, l. 17 s.), dans *Plötzlich* (GG II, 201) ou dans *Das geht doch nicht* (GG I, 198, v. 8-10) : « So ist doch nichts wahrzunehmen/so altert doch alles sofort unter den Augen/so läßt sich doch nicht neu zusammenfügen. »

apporte à ce questionnement. L'écriture et les choix thématiques vont ici de pair. Ainsi cette attitude renvoie-t-elle également à un rapport particulier du visible et de l'invisible : ils ne représentent que deux états différents de la même matière. Dans une action mutuelle, le visible fait surgir l'invisible.

Fanano, Ort in den Marken

Die ruhigen Schatten
an der Wand,
die bewegten Schatten
von den Akazienzweigen.

Wenige Häuser.
Der Platz ist leer.

Jetzt überquert ihn
abgewandten Gesichts
ein alter Mann,
verschwindet in einer Tür.

Doch seine Gestalt bleibt
in der erneuerten Leere zurück,
unsichtbar,
während der Tag abnimmt. (GG I, 163)¹¹⁶⁴

A suivre Martin Bodmer, il est même possible d'aller plus loin en suggérant que c'est dans cette qualité de l'œuvre que se manifeste sa valeur esthétique :

In diesem Zusammenhang ist das Wort Jakob Burckhardts gewichtig, daß jedes große Kunstwerk den Beschauer zuerst gleichsam von sich schleudere, ehe es sich ihm langsam enthülle. So ist die Sprache des ganz Großen zunächst schwer eingänglich. Oder richtiger: sie mag wohl auch eine leicht zugängliche Seite besitzen, die durch Klarheit unmittelbar ergreift, aber sie hat ebenfalls, und bisweilen sogar nur eine verhüllte Seite, die zu erfassen schwer ist, die viel fordert, ehe sie ihr Geheimnis preisgibt.¹¹⁶⁵

¹¹⁶⁴ En insistant sur l'espace unifié par la neige, le poème *Dünung* (GG I, 173) est une autre illustration de cette interdépendance. Une idée similaire affleure dans *Große Augen IV* (ZiL, 74) : « Auf einem Pferd/reitet er im Zwielflicht/aus dem Diesseits hinaus.//Wie er gelebt,/was er empfunden hat,/bleibt verborgen.//So zeigt ihn die Stele,/so zeigt sie sein Erscheinen/und Schwinden. » De fait, il est vain de vouloir expliquer les apparences paradoxales, ils font partie inhérente du système. Cf. aussi Jürgen Peter Wallmann, *Unauffälligkeit*, op. cit., p. 45.

¹¹⁶⁵ Martin Bodmer, *Wirklichkeit und Sprache*. Dans : Martin Bodmer, *Variationen zum Thema Weltliteratur*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1956, p. 42. Selon l'auteur, ceci explique également pourquoi certaines œuvres restent longtemps méconnues. Il cite notamment les hymnes de Friedrich Hölderlin. En même temps, c'est pour cette raison que les poèmes de Fritz tentent toujours de présenter les choses d'une nouvelle façon. Cf. Uwe Pörksen, *Walter Helmut Fritz, Immer einfacher, immer schwieriger*, op. cit., p. 588 ; Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*, op. cit. ou encore Georg Patzer, « Gib den Dingen das Wort », op. cit., p. 151 et 153.

Si on admet que les doutes font intégralement partie de cette recherche esthétique et poétique, on ne peut s'empêcher d'établir un lien entre ces interrogations et l'aspiration à la véracité de ce lyrisme. Dès lors, une étude plus précise des solutions proposées s'impose. D'emblée, il faut souligner que l'attitude du poète implique un étonnement sans cesse renouvelé, en quelque sorte originelle.¹¹⁶⁶ Cette attitude permet de faire transparaître les nuances les plus infimes afin de montrer les métamorphoses dans leur dimension intérieure.

Das entscheidend Neue tritt da an den Tag, wo unscheinbare Verfärbungen der Oberfläche registriert werden, die auf bedeutsame Veränderungen im Innern der Dinge schließen lassen.¹¹⁶⁷

On en trouve une parfaite illustration poétique dans certains textes du recueil *Maskenzug* (2003) ; notons, par ailleurs, la remarquable diversité des approches comme l'éclairent notamment les deux poèmes qui closent le volume, *Er reibt sich die Augen* (MZ, 90) et *Er weint* (MZ, 91) :

Er weint

sie legt ihn trocken,
sie schaukelt ihn, er lacht
und blinzelt in das Licht.
Erschienen in der Welt,
Traum seiner selbst.
Sie beugt sich über ihn.
In ihrem Erstaunen
sind sie eins.

¹¹⁶⁶ Dans ce contexte, rappelons le rôle fondamental de cet étonnement originel pour la pensée humaine : c'est lui qui permet de rompre avec les habitudes, de ranimer l'envie d'apprendre et de découvrir. Nous pouvons alors dire qu'ainsi l'homme renaît à soi et devient capable de saisir le monde. Cf. Stefan Matuschek, *Über das Staunen. Op. cit.*, p. 8 : « Der Begriff >Staunen< hat in der Philosophiegeschichte einen festen auch über die Fachgrenzen hinaus bekannten Platz: Staunen – so gründet sich auf Platon und Aristoteles ein immer wieder erinnerter Satz – ist der Anfang der Philosophie. Aus dem Affekt, den bei den griechischen Philosophen das Verb *thaumazein* bezeichnet, entspringe das Denken [...]. Staunen schafft die Distanz, aus der heraus erst die Wirklichkeit zum Gegenstand der Betrachtung und auf der anderen Seite der Mensch zum Betrachter werden kann. Ein neues Selbstbewußsein gegenüber der nun zu beobachtenden und zu befragenden Welt entsteht, sobald etwas Fremdes in die Selbstverständlichkeit des Gewohnten bricht und die Aufmerksamkeit fesselt, die Wißbegierde reizt. Staunen ist wie eine zweite, intellektuelle Geburt, die dem Menschen die letzte Eigenschaft zur Vollkommenheit verleiht: das Streben nach Erkenntnis. » Le poème *Zeugen* (OF, 27) peut être cité comme illustration poétique de cette attitude de même que les textes qui intègrent la dimension du merveilleux comme le texte *Ballade von dem Hengst Cid* (GG I, 286). Toutefois, Walter Helmut Fritz note également nos difficultés voire l'impossibilité de faire face à ces exigences. Cf. le poème *Man geht einfach so weiter* (GG II, 69) : « Trockene Wintertage./Von Irrtum zu Irrtum der Weg./Leuchtende Kiesel./Stirbt man nicht oft,/ohne darüber zu staunen?/Man geht einfach so weiter. »

¹¹⁶⁷ Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand. Op. cit.*, p. 175. Dans le même compte rendu, Piontek note également que c'est grâce à la réalité extérieure que l'image intérieure surgit. Cf. *ibid.*, p. 172.

Constatons que c'est dans la concision de ce dialogue muet entre une mère et un nouveau-né que se transfigure l'immense intimité des personnages. Leur espace est à la fois clos et ouvert à l'infini des impressions. L'étonnement ne renvoie donc pas seulement à l'impulsion originelle mais coïncide également avec une puissante projection en avant.¹¹⁶⁸ Le passé, le présent et le futur se rencontrent dans ces instants d'intimité, ce qui situe cet échange finalement au-delà du temps.

Ces observations ne sont pas sans impliquer une nouvelle portée de la perception : elle représente l'outil par excellence d'une démarche que nous pouvons appeler phénoménologique, cherche un regard vrai et s'attache à la simplicité pour rendre compte des complexités.¹¹⁶⁹ A nouveau, il convient de souligner que le fond et la forme vont de pair dans ce processus.

Wahrnehmungen: sie sind in der Tat der innerste Anstoß zu dieser Lyrik. Sie bemächtigen sich der Zeichen der Welt, um der Welt Zeichen zu geben. Der Dichter als „Seher“: jenem vieldeutigen Sinn des Dichteramtes entspricht Fritz mit seiner Kunst ohne jede Pose. Er sieht hin und zeichnet das Gesehene auf.¹¹⁷⁰

D'évidence, le laconisme participe d'une manière décisive à la mise en place d'une telle perception. Ainsi le poète exige-t-il dans *Erfahrungshunger, Wissensdurst II* (GG II, 145) d'aller vers une simplification inouïe.¹¹⁷¹

¹¹⁶⁸ L'immédiateté de l'évocation confère une présence spécifique à ces instants. A suivre Paul Konrad Kurz, la poésie correspond à une contemplation sensible : « Er [der Leser] ist bei Fritz im Zentrum, in einem Kräftezentrum aus sinnlicher Anschauung und nachdenklicher Betrachtung. » Paul Konrad Kurz, *Atem, anders denken*, op. cit., p. 206. Toutefois, il convient de rectifier la suite du propos de Kurz : c'est en donnant une transparence aux choses que le message est mis en lumière ; de ce fait, les choses et le message ne coïncident pas directement, contrairement à ce qu'affirme Kurz : « Der Autor hat keine Botschaft aus übersinnlichen oder ideologischen Landen. Die Dinge selbst sind die Botschaft, die Menschen, denen er begegnet, mit denen er zusammenlebt. » (*ibid.*)

Avec Heinz Weder, nous insisterons plutôt sur la présence absolue de l'impression (cf. Heinz Weder, *Terrain vague*, Dans: *Schweizer Monatshefte* 50 (1970/71), p. 1022). Par ailleurs, ce n'est pas un hasard si la concision langagière va de pair avec ce type d'évocation et rappelle ainsi certaines techniques picturales. Cf. aussi Ingrid Pohl, *Wirklichkeit im Gedicht, Zu Lyrikbänden von Walter Helmut Fritz und Harald Hartung*. Dans: *Neue Rundschau* 90 (1979), p. 131 : « Sicher kontrastiert er Umriss und entwirft mit der schönen, stillen Gestik eines Malers Skizzen, zeichnet Landschaften und Porträts. Immer auch darauf bedacht, sparsam (wie ein Maler mit seinen Farben) mit dem Wort umzugehen, weil er fürchtet, daß der Tod uns „in Gestalt/vieler Worte erreicht“. »

¹¹⁶⁹ Eberhardt Horst, *Aus der Nähe*. Dans: *Neue Rundschau* 83 (1972), p. 350, par exemple, souligne que les poèmes de Fritz créent une proximité entre le lecteur et le texte.

¹¹⁷⁰ Heinz Piontek, *Poesie ohne Aufwand*. Op. cit., p. 171. Cf. aussi Werner Kraft, *Wortspur des Gedankens*. Zur Lyrik von Walter Helmut Fritz. Dans: *Areopag* 7 (1972) : « Es ist so, als wenn er eben die Augen aufschlüge, noch halb sprachlos über das, was er sieht. » (p. 300) et « Die Blickrichtung auf die gleiche Welt ist eine andere. » (p. 306) ou encore Uwe Pörksen, *Walter Helmut Fritz, Immer einfacher, immer schwieriger*, op. cit., p. 589.

¹¹⁷¹ « Ein Freund. Groß sein Erfahrungshunger, sein Wissensdurst, sein Wille, nach Niederlagen sich zu erneuern. Leben war für ihn Wachsein; den Gegensatz als Ergänzung empfinden; umherschweifen in der

Pour réussir ce pari, le poète a recours à plusieurs modes de fonctionnement. D'un côté, il prend exemple sur la nature. En observant les phénomènes naturels et leurs relations, le poète trouve une cohérence interne qu'il tente de transposer au sein de l'approche poétique. Il convient de remarquer la récurrence du motif de l'imitation dans ce contexte. Ainsi l'homme dans *Der Mann aus China* (GG II, 36) donne-t-il cette leçon de vie :

Wasser und Felsen gelte es nachzuahmen, sagt er.
Die Wüste nennt er das wirkliche Museum.
Die Alten sparten ihre Worte, meint er zum Schluß; denn
sie schämten sich, mit ihrem Betragen hinter ihren Worten zurückzubleiben.¹¹⁷²

Constatons, d'un autre côté, que le statut de l'objet se modifie peu à peu pour acquérir une vie propre. Il est d'ailleurs tout à fait révélateur que le poète évoque une complicité avec la nature dans *Unsere Komplizenschaft* (GG I, 284). Notons, de plus, que ce poème est publié dans la rubrique *Einen Felsen durchbohren* du recueil *Wunschtraum Alptraum* (1981). Le titre de cette sous-partie s'apparente à une devise et à un programme ; dès lors, le moi lyrique se définit comme un être toujours en chemin et s'inscrit dans une quête sans fin :

Unsere Komplizenschaft
mit Kupfer, Quarz oder Zinnstein,

Welt; Steine, Pflanzen, Tieren, Menschen, Sterne sehen; unerhört einfach werden; wissen, daß nichts so unwahrscheinlich ist wie das, was sich ereignet. » (GG II, 145, l. 1-7. C'est nous qui soulignons.). On ne peut s'empêcher d'établir une parenté entre cette attitude et l'approche de Rainer Maria Rilke. Pour atteindre cette simplification, il faut en effet que l'expression se simplifie également. A ce titre, renvoyons à l'essai *Die Verwandlung des Sichtbaren* de Hermann Meyer (*op. cit.*, notamment p. 180) qui apporte un éclaircissement intéressant de cette question. Cf. aussi Heinz Piontek, *op. cit.*, p. 176 : « Solche „einfachen Wahrheiten“ sind Fritz Stärke. Nicht, daß er die Dinge simplifizierte. Er schaut sie so genau, so lange an, bis uns ihre Grundstruktur einleuchtet. » Nous observons d'ailleurs les mêmes implications dans le poème antérieur *Tägliche Reise* (GG I, 193) ce qui prouve que ce processus s'inscrit dans la durée. De même, la femme dont le poème *Die Schaustellerin* (OF, 13) dresse le portrait représente en quelque sorte le double du poète quand il la qualifie de la manière suivante : « Nein, ihr Reden ufert nicht aus. Sie genießt die einfachsten Dinge. » Il convient, cependant, de souligner à quel point cette évolution exige un équilibre précaire : « Die Schwächen treten besonders hervor, wenn sich das Gedicht von der Konkretheit der Dinge entfernt. So in einigen der Liebsgedichte, während andere gerade dadurch gewinnen, daß sie das Schweigen nur ein wenig aufbrechen und das Einfache einfach sagen. » Eberhard Horst, *Aus der Nähe. Op. cit.*, p. 353.

¹¹⁷² Harald Hartung (*Nachwort*. Dans : Walter Helmut Fritz, *Mit einer Feder aus den Flügeln des Ikarus*. Ausgewählte Gedichte und Prosagedichte. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt/Main 1989, p. 186) note que les poèmes de Fritz relèvent ce défi : ils ressemblent à des créations de la nature, la réalité s'est incarnée dans les mots. Cf. aussi *Die Wissenschaft geht zu Ende* (GG II, 14) : « Die Wissenschaft geht zu Ende,/man sieht es überall./Wird niemand sie fortsetzen?//Berufen wir die Steine,/die uns manchmal/wie alte Bekannte vorkommen//die Kiefern,/die bewegt/den Morgen üben//einen Fluß,/der Boote vom Pflock reißt/und andere Flüsse sucht – //von ihnen/werden wir viel erfahren. » ou *Diese Bergwand* (ZiL, 66) dont la fin trop explicite réussit cependant moins à traduire cette attitude à travers le langage poétique.

mit Eisenkies und Zinnober
und den vielen anderen Individuen
des Mineralreichs
möchte ich besser verstehen, (GG I, 284, v. 1-6)¹¹⁷³

Au regard du poème en prose *Auch in jedem von uns wächst ein Baum* (GG II, 41), il est possible d'aller plus loin car ce texte montre l'exemple d'un homme dont le comportement et l'attitude font miroir aux apparences de la nature. L'intégration est alors quasi complète :

Jetzt sprechen wir mit dem Mann, der sein Haus ohne
Zeichnung, ohne Maschine in die Wildnis seines Gartens
gebaut hat. Während er darin umhergeht, nennt er Schnecken
und Maulwürfe seine Mitarbeiter. Auf seine Bäume deutend,
sagt er übergangslos: auch in uns, in jedem von uns wächst
ein Baum, der uns am Leben hält, an den wir denken, von
dem wir träumen. Zuweilen vergessen wir ihn. Erwarten ihn
wieder. Werden von ihm erwartet. Hören Sie nicht das
Geräusch der Zweige und Blätter in uns, wenn wir gehen?
Dieses Unterwegssein. Auch Bäume wollen unterwegs sein,
haben ein Anrecht darauf. Ahmen uns nach. Wie wir – selten
genug – tun, was sie uns lehren. Und jeder Baum hat seinen
Traum, hat wechselnde Gesichter, wächst, wenn er träumt.
Sehen Sie, Traum an Traum – sie verdichten sich in Gärten
und Wäldern. Unsere Worte, unsere Sätze – Gäste der
Wirklichkeit, Gäste des Traums – werden zu Zweigen, zu
Blättern, werfen ihre Schatten in verschiedene Richtungen.
Neulich sah ich Isis als Baum, sie hatte sich kaum verändert
seit ihrer Zeit in Ägypten.

L'un des aspects les plus remarquables réside alors dans la modification du statut de l'objet. Comme le suggère le motif de l'arbre, les objets mènent une existence autonome qui peut servir d'image pour illustrer le fonctionnement de la vie en général.¹¹⁷⁴

¹¹⁷³ A ce propos, cf. aussi Georg Patzer, « *Gib den Dingen das Wort* », *op. cit.*, p. 155 s. : « In seinem Beharren auf das Unsichere und Verstörende der Literatur scheint Fritz einen Weg vorzuschlagen, dessen Fragilität auch seinen Texten innewohnt. Er ist ein Suchender, ein Einsiedler der Literatur und ein Pendler zwischen den Realitäten. Auch darum kann man ihn nicht vereinnahmen, zu dünn und unsicher ist die Oberfläche der Wirklichkeit, unter die Fritz sieht. Und immer wieder weist er uns auf den Weg hin, den er geht und auf dem er höchstens zeitweise, im Nachschaffen seiner Texte, zu begleiten ist. »

¹¹⁷⁴ Le poème *Bei der Rückkehr in die Wohnung* (GG I, 186) en est une autre illustration. Rappelons que cette relation s'exprime souvent sous forme d'un paradoxe traduisant ainsi une appréhension totale du monde. Cf. le poème en prose *Mit freiem Blick* (OF, 66, l. 10-12) : « Was geschieht, zeigt und verbirgt sich zugleich. Es gibt ein Ruhen, ein Flattern, ein Haschen, ein Glänzen im zunehmenden Licht. » De plus, il n'est pas exclu de penser que cette attitude prolonge les recherches de Rainer Maria Rilke dans la mesure où elle tend également vers cette « relation dynamique au monde dans sa totalité », comme l'analyse Rémy Colombat dans son essai *De la confession lyrique au chant lyrique d'Orphée* (*op. cit.*,

L'objet en tant qu'unité à cerner et à imiter devient alors le guide de l'expérience. Il en résulte un nouveau respect pour les objets, comme l'illustre le poème *Wahrnehmung* (GG II, 140) : il s'agit de montrer simultanément la sensibilité naissante, le retour à la simplicité et au détail a priori insignifiant et une démarche qui saisit la signification au-delà de l'apparence :

Wahrnehmung

Jetzt endlich nehme ich
diese Rinde wahr, sagst du,
ihre Kindheit, ihr Alter,
die Prüfungen, die sie durchlief.

Wie lange es dauert,
bis die Hand nachdenklich wird,
bis sie spürt, wie das Leben
beim Erwachen in das was ist

einfließt, wie die Dinge
ihre Formen voneinander übernehmen.
Jetzt wird diese Rinde
ein Berghang, nachher

eine Folge von Anspielungen,
ein Gespenst, eine Blutbahn,
die sich dem Körper bequemt,
ein Auge, eine Inschrift

die unsere Unruhe nennt,
Geschichte, Erniedrigung, Vernichtung,
fremde Geschäftigkeit von Wachen und Schlaf,
Jahre, Landschaften, entlaubt.

Ce poème évoque la fin d'une quête. Sous forme d'un dialogue fictif, le texte intensifie la relation entre la vie et les objets et montre l'interdépendance des éléments qui permet, pas à pas, d'en cerner l'essence. Ainsi, *Wahrnehmung* illustre parfaitement la portée de la perception selon Fritz. Notons, par ailleurs, que ce poème paraît dans *Immer einfacher, immer schwieriger* (1987) qui, dès le titre du recueil, annonce une tonalité particulière. D'emblée, le titre se lit comme un commentaire de la recherche poétique de

p. 52). « C'est le poète qui unit et construit, c'est lui qui par son art intègre la négativité destructrice à la réalité du monde et de la vie. » *Ibid.*, p. 53. Ce constat peut aussi s'appliquer à l'œuvre de Walter Helmut Fritz. Notons cependant que cette confiance en les capacités perceptifs et poétiques est toujours mise à l'épreuve. Notamment l'usure et l'instabilité dans le temps peuvent la mettre à mal ; d'où l'intérêt d'apprécier les choses dans l'immédiateté de l'instant comme le souligne notamment le poème *Heute noch* (GG I, 291).

Fritz et caractérise un aboutissement provisoire : accentuer la simplicité et la précision rend l'expression de plus en plus fragile et nécessite alors un renouveau du langage poétique. Le paradoxe apparent du titre « toujours plus simple, toujours plus difficile » est alors inhérent à la visée de cette écriture qui recourt à un style plus elliptique et développe un plus grand laconisme.¹¹⁷⁵

Le poème *Wahrnehmung* fait partie des dix-sept poèmes qui, sous le titre de *Gibt ein Haus mehr Schutz als ein Satz?*, forment la deuxième sous-partie du recueil. Plusieurs poèmes de cette séquence interrogent le rapport à l'écriture ou au livre.¹¹⁷⁶ C'est pourquoi le poème *Wahrnehmung* se présente comme un dialogue fictif : les pronoms de la première et de la deuxième personne du singulier ne sont présents que dans le premier quatrain ainsi qu'au début de la dernière strophe. De plus, le moi lyrique relate seulement les paroles d'un « tu » sans les commenter ni émettre un jugement.¹¹⁷⁷ De ce fait, le poème tente, dans sa forme même, de saisir davantage la dimension universelle.

Par ailleurs, le mouvement du texte évolue en deux temps et imite la perception décrite. La première partie est consacrée à la découverte de la nature de l'écorce par le « tu ». Puis, en partant toujours de l'image de l'écorce, l'objet se transforme pour être décrit dans la multiplicité de ses aspects. Enfin, l'objet s'efface pour devenir un chiffre de la finitude et s'opposer ainsi au flux du temps. Remarquons que c'est surtout le moyen stylistique des enjambements présent dans l'ensemble du poème, sauf dans la première strophe, qui montre l'enchevêtrement des vers et des étapes du procédé perceptif.

Wahrnehmung s'ouvre sur un complément de temps composé de deux adverbes (« Jetzt erst », v. 1) qui exprime l'enthousiasme du « tu » quant à son expérience perceptive. Le

¹¹⁷⁵ Cf. Heinz Piontek, Hans-Jürgen Heise, *Lyriker als Prosadichter. Jeder Mensch eine Universalgeschichte*. Dans: *Die Zeit*, n° 14, 29/03/1985 : « Fritz breitet die Verworrenheit, die sich ihm darbietet, nicht episch oder anekdotisch aus, sondern führt sie andeutungsweise vor Augen: in den Extrakten seiner kleinen diarienhaften Arbeiten, in denen das Wirkliche und das Imaginäre gleich ernst genommen werden. » Notons, par conséquent, que ce n'est pas un hasard si certains critiques considèrent que *Immer einfacher, immer schwieriger* dresse le bilan de l'évolution dans laquelle l'écriture et la perception s'engagent. Cf. Uwe Pörksen, *Immer einfacher immer schwieriger*, *op. cit.*, p. 589 ou Karl Foldenauer, *Walter Helmut Fritz, der Dichter der Nuance*. Dans: *Baden-Württemberg* 31 (1984), H. 3, p. 44. *Wahrnehmung* – comme les poèmes *Und Augen* (GG II, 128) et *Wie nie zuvor* (GG II, 132) analysés précédemment – sont des exemples qui montrent la justesse de cette voie.

¹¹⁷⁶ Cf. par exemple *Schrift und Gegenschrift* (GG II, 141), *Der Bouquinist* (GG II, 143) et *Erfahrungshunger, Wissensdurst III* (GG II, 146).

¹¹⁷⁷ Ce choix est d'importance puisque d'autres poèmes comme par exemple *Was ist das, was ich sehe* (GG I, 80) et *Sieh lange hin* (GG II, 54) prennent position par rapport à la problématique d'une perception nouvelle. Il s'avère alors délicat de détacher les textes de leur contexte ; quelquefois, le moi lyrique peut apporter en amont ou en aval un commentaire décalé.

démonstratif du deuxième vers identifie l'écorce comme un objet connu (« diese Rinde », v. 2), ce qui insiste sur l'évolution lente quoique discontinue du processus.¹¹⁷⁸ Par la suite, le locuteur évoque l'écorce de l'arbre, sans pour autant en faire une description figurative : il montre, en fait, les étapes successives qui ont formé cet arbre (cf. v. 3 et 4), à savoir son enfance, son âge, ses épreuves. Le poète choisit le mode de l'évocation, une écriture qui reste, en fin de compte, allusive et plutôt imprécise. Du moins ne fait-il guère de doute que tant d'efforts paraissent démesurés par rapport à la signification de l'arbre. Néanmoins, en parlant au quatrième vers des épreuves, le poète personnifie l'écorce ; elle devient un symbole et dépasse ainsi la sphère de l'objet. De plus, la relative avec sa quadruple assonance en « ie » (« die Prüfungen, die sie durchlief », v. 4) souligne d'une manière stylistique ce décloisonnement. Force est de constater que cette strophe reproduit, sur une plus petite échelle, le mouvement réflexif de l'ensemble du texte de sorte à constituer une introduction; d'où également le point à la fin de ce quatrain.

La deuxième strophe s'articule autour d'une anaphore et d'un parallélisme. Les deux subordonnées parallèles introduites par « bis » (v. 6 et 7) répondent à la question inexprimée du cinquième vers : combien de temps cela durera-t-il ? En même temps, la réponse dépasse le seul niveau temporel pour ajouter une valeur finale.¹¹⁷⁹ De même, le mot interrogatif « wie » (v. 5) a un statut de gradatif et souligne dès lors la tonalité exclamative de ces vers. En effet, la durée du processus étonne le « tu ». Force est de constater que cet entendement sensible se produit en deux étapes. D'abord, la main devient un organe non plus tactile, mais d'aperception globale (cf. v. 6) : sa sensibilité fonctionne d'une manière phénoménologique et onirique. Il s'agit d'une perception de l'être et non seulement de l'enveloppe. Ainsi, l'apparent retour à une perception plus tactile supposée par le verbe « spüren » (v. 7), n'est pas un retour en arrière mais montre l'éveil de l'intérieur de la main (cf. v. 8). En même temps, nous assistons à une émancipation de l'objet : il a une vie autonome, distincte de son état brut d'objet.¹¹⁸⁰ Remarquons, de plus, que le mouvement décrit est continu ; de ce fait, le poème

¹¹⁷⁸ Par ailleurs, le style indirect soutient cette distance : nous ne pouvons accéder qu'indirectement à cet éveil. Dès le départ, le poète annonce ainsi au lecteur l'enjeu : il va falloir déterminer la relation entre l'écorce et cette nouvelle façon de la percevoir.

¹¹⁷⁹ Le subjoncteur « bis » marque également l'aboutissement et la fin d'un mouvement.

¹¹⁸⁰ Cette vision rappelle également la théorie des effluves d'Héraclite pour désigner les flux vitaux. Les présocratiques insistent, de même, sur l'idée que chaque être est sur le chemin de sa réalisation individuelle. Ce concept rappelle également l'idée de Paul Cézanne qu'une lumière intérieure émane de l'objet ; la réalisation artistique doit alors viser à révéler cette émanation. Cf. le poème *In Cézannes Atelier* (GG II, 208).

désobéit aux règles de la ponctuation en omettant la virgule du huitième vers (cf. v. 8 : « in das was ist »), et poursuit la phrase au-delà de la limite de la strophe (cf. v. 8 et 9).¹¹⁸¹

Dans sa première partie, la troisième strophe confirme le processus annoncé : non seulement la vie pénètre les objets, mais les choses elles-mêmes sont mouvantes. Leur métamorphose est continuelle de sorte qu'elle puissent adopter d'autres identités comme l'illustre l'énumération des différents objets dont l'écorce épouse les formes (cf. v. 10).

Il paraît évident que cette vision au-delà de la réalité est difficile à concevoir intellectuellement. Par ailleurs, ce processus d'une dématérialisation de l'objet rappelle les conceptions surréalistes qui, à leur manière, cherchaient également cette dimension intérieure. Or, l'homme est plus ou moins exclu de ce mouvement : il est réduit au rôle du spectateur et de l'observateur.¹¹⁸²

Dès lors, on peut constater que l'énumération présente des objets de nature diverse : l'écorce devient une pente montagneuse (v. 12), puis, dans la quatrième strophe, une suite d'allusions (v. 13), une apparition fantomatique (v. 14), une artère (v. 14), un œil (v. 16) et enfin une inscription (v. 16). Il convient de rappeler que l'adverbe « jetzt » du onzième vers fait correspondance au premier vers du poème. Il n'est pas exclu d'y voir la confirmation que l'ensemble du texte s'inscrit dans un mouvement circulaire s'articulant en plusieurs étapes.¹¹⁸³ Si nous tenons compte du fait que le passage entre la troisième et la quatrième strophe s'accomplit à nouveau sans marquage syntaxique, il ne fait guère de doute que le rythme du mouvement s'accélère au fur et à mesure.

Mais il convient de s'interroger sur la possibilité d'une articulation entre les différents substantifs énumérés. Notons d'emblée qu'un début et une fin semblent se démarquer : tandis que la troisième strophe reste entièrement dans le domaine de la nature (cf. v. 11 et 12), le mouvement se tourne ensuite davantage vers une intériorité : le terme

¹¹⁸¹ De cette manière, le poème traduit également par imitation le mouvement décrit par le verbe « einfließen » (v. 9).

¹¹⁸² En même temps, cette distance permet d'aller – peut-être par un chemin de prime abord détourné – vers la connaissance. Cf. aussi Gabriele Wohmann, *Annäherung an ein Ziel*. Dans: *Zeitwende* 36 (1965), p. 767 : « In der Beobachtung und ihrer Beschreibung befinden sie [die Protagonisten des Romans *Abweichung*] sich auf Erkenntniswegen. Sie streben nach Vergewisserung, registrieren sich durch die Faktizität, die ihnen darum doch als nicht weniger fragwürdig erscheint; Vorgänge und Abläufe verändern sich in ihr. » Cf. aussi Friedrich Bentmann, *Einleitung*. Dans: Walter Helmut Fritz, *Teilstrecken* (Gedichte und Prosa). Müller, Karlsruhe, 1971, p. 15.

¹¹⁸³ Ceci est d'ailleurs confirmé par l'emploi de l'adverbe « nachher » (v. 12) à la fin de la troisième strophe. Ce dernier introduit une deuxième étape de transformation tandis que l'adverbe « jetzt » clôt un premier mouvement.

d'allusions (« Anspielungen », v. 13) renvoie certes à une manière plutôt intellectuelle mais peu explicite de dire les choses et fonctionne donc comme une transition. Les mots suivants, en revanche, désignent à nouveau des sujets plus concrets. Tandis que l'artère et l'œil accentuent clairement le mouvement vers l'intérieur, l'apparition fantomatique (v. 14) semble sortir du cadre. Cependant, elle peut être associée aux rêves, aux désirs et aux images enfouies. En symbolisant la connection entre le monde extérieur (visible par l'œil, cf. v. 16) et intérieur (l'interprétation de l'image vue par le cerveau), l'artère s'avère un élément indispensable. Toutefois, le poème souligne son autonomie : de son plein gré, elle se soumet aux exigences fonctionnelles du corps (v. 15). La corporéité invoquée ici traduit alors une sensibilité spécifique. Enfin, l'écorce se mue en œil (cf. v. 16), organe de la perception par excellence car il est l'ouverture corporelle établissant le lien entre le monde et sa représentation intérieure. Puis, par un renversement de la perspective, l'écorce devient l'inscription dont la cinquième et dernière strophe précise le contenu. Cette dernière mutation clôt le mouvement qui va de l'extérieur vers l'intérieur pour trouver ici, à nouveau, une extériorisation. L'accumulation des trois substantifs « Geschichte, Erniedrigung, Vernichtung » (v. 18) livre alors la quintessence de l'appel à la vigilance et à un autre type de perception.¹¹⁸⁴ Par conséquent, le pronom possessif de la première personne du pluriel qui réinstalle une relation entre l'objet et l'homme, renvoie plutôt à une dimension universelle.

Ainsi le poème pose-t-il également le problème du rapport à l'histoire avec le risque de dérives, d'oppression et de destruction. Ces vers se lisent alors comme un commentaire critique de la situation de l'humanité. Par conséquent, l'homme se doit de veiller aussi bien sur les choses, sur son espace vital, représenté ici par l'écorce de l'arbre, que sur une bonne exploitation de ses facultés perceptives. Ces derniers vers comportent donc un avertissement clair mais affirment aussi la portée essentielle de la perception en général.¹¹⁸⁵ De plus, cette démarche peut être comprise comme un indice de

¹¹⁸⁴ Ainsi, ce dernier quatrain poursuit et complète le mouvement intérieur du poème – ce lien est d'ailleurs renforcé par l'enjambement entre les seizième et le dix-septième vers. Remarquons, de plus, que, pour marquer ce point final, le rythme ralentit légèrement ce qui se voit surtout dans la longueur des vers : v. 17 comporte trois pieds, v. 18 quatre pieds, v. 19 cinq pieds et v. 20 encore quatre pieds. Les autres vers du poème sont en général constitués par trois pieds, seul le v. 10 en possède quatre. Par ailleurs, nous observons une intensification entre le premier et le troisième terme à l'origine de l'inquiétude et la mise en relief par l'assonance en « i » (cf. v. 18: « Geschichte, Erniedrigung, Vernichtung ». C'est nous qui soulignons.) L'histoire, terme en soi neutre, est connotée négativement par l'idée de l'humiliation et de destruction.

¹¹⁸⁵ A ce titre, remarquons que les deux derniers vers emploient un langage plus poétique qui réaffirme le rôle de la poésie dans le processus de prise de conscience. Cf. v. 19 : « fremde Geschäftigkeit von Wachen und von Schlaf », v. 20 : « Jahre, Landschaften, entlaubt. » dont l'assonance sombre (« Jahre, Landschaften, entlaubt. », v. 20) souligne l'ampleur de la menace.

l'importance de la parole et de la communication lors de ce processus de prise de conscience. A l'égal d'une inscription qui nomme l'inquiétude, le mot poétique permettrait de regagner calme et sécurité.

Ainsi, le poème *Wahrnehmung* caractérise à la fois la nature d'une perception nouvelle et la nécessité d'un regard en adéquation avec l'essence des choses.¹¹⁸⁶ La condition essentielle est de respecter la vie propre des objets ; de ce fait, le poème montre aussi le lien étroit entre l'observation et les impressions que l'objet fait surgir en nous. Ceci explique également la métamorphose que l'écorce accomplit pour devenir chiffre. Le traitement de l'image est en effet double : tout en reprenant une métaphore ancienne, celle-ci est dotée d'une autre force évocatrice :

Ein Dichter muß in der Lage sein, eine Metapher zu schaffen, worin beides ist: die herkömmliche Empfindung Mond und das neue Bewußtsein, das sich zusätzlich mit der alten Empfindung einstellt.¹¹⁸⁷

Si nous avons insisté sur l'autonomie de l'objet, c'est bien parce qu'elle entre en résonance avec l'exigence d'un étonnement originel, d'une part, et avec la recherche de la vérité d'autre part. Ce qui intéresse, en fait, le poète, est d'aboutir par le respect de la création dans sa diversité à un regard qui sans cesse se fait neuf. L'approche perceptive a alors trois fonctions : elle englobe l'ensemble de l'être, recrée l'espace de l'Un et incarne la vérité révélée.

Il n'est pas exclu de penser que ces implications motivent également l'omniprésence de la confiance qui transparaît dans cette œuvre poétique.¹¹⁸⁸ La nouvelle perception requiert alors le statut d'un autre entendement et porte en elle le germe d'une transcendance. En situant en effet l'espace de l'unification dans un écart qui peut aussi accueillir les apparences paradoxales et mêmes destructrices, ce lyrisme accomplit une transgression : tous les éléments participent à l'Un, leur ancrage dans le réel est même

¹¹⁸⁶ Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce poème accentue à nouveau le rôle primordial du regard. Cf. aussi Hans-Jürgen Heise, *Lyriker als Prosadichter. Jeder Mensch eine Universalgeschichte*. Dans: *Die Zeit*, n° 14, 29/03/1985 : « „Die größten Erzähler sind seine Augen.“ Indem Fritz so einen Winzer charakterisiert, zeigt er, welche Bedeutung dem Schauen zukommt: beim wahrnehmenden Autor ebenso wie bei seinem Gegenüber, das am beredtesten durch Blicke ist. Nicht von ungefähr beginnt eine Skizze über Degas mit den Worten: „Ah! Das Sehen! Das Sehen, das Sehen, rief er aus [...]“ »

¹¹⁸⁷ Hans-Jürgen Heise, *Formprobleme und Substanzfragen der Dichtung*. „Philosophie als Beziehungswissenschaft“. Festschrift für Julius Schaaf. Vierzehnter Beitrag, Horst Heiderhoff Verlag, Frankfurt/Main 1972, p. XIV 7.

¹¹⁸⁸ Cette idée affleure à plusieurs reprises et son ampleur transparaît dans un poème comme *Überall* pour ne citer que cet exemple : « überall lebt eine Spur des Vertrauens//trotz Ermattung, Mangel und Niedertracht,/lebt in der Mördergrube,/die die Welt auch ist/unter den länger werdenden Schatten. » (GG II, 210, v. 26-30).

nécessaire à sa révélation. Il n'en demeure pas moins que ce processus nous dépasse. L'entendement sensible et non seulement intellectuel permet son aboutissement. Du moins ne fait-il guère de doute que le regard d'origine évolue par palier au sein de cette œuvre, pour se transformer et ne cesser de dégager la dimension universelle de la perception.

II.6.3.2 Une poétique du mot et le nouveau langage poétique

Le respect de l'objet même dans sa plus grande banalité va de pair avec la quête d'un autre langage poétique. L'on serait tenté de croire que Walter Helmut Fritz accentue la portée du mot pour démontrer, à travers son écriture, le nouvel horizon perceptif. Du fait, nous observons, d'une part, qu'une réflexion constante sur le langage traverse l'ensemble de son œuvre. D'autre part, son lyrisme s'engage à illustrer et surtout à donner corps à un renouvellement langagier.

II.6.3.2.1 Une réflexion constante sur la langue et le langage poétique

La réflexion sur la langue et le langage poétique accompagne Walter Helmut Fritz tout au long de sa création. Cependant, nous observons un changement de paradigme entre les premières publications et les propos ultérieurs. Ajoutons que c'est seulement à partir de l'œuvre de la première maturité, vers le milieu des années soixante-dix, qu'une position plus précise se dégage.¹¹⁸⁹

Les premières réflexions sur le statut du mot s'insèrent alors d'une manière disparate dans quelques poèmes. Notons que *Blüte, Wort* du recueil *Achtsam sein* (1956) esquisse déjà l'idée que le mot doit permettre de surmonter, d'un côté, la

¹¹⁸⁹ Ainsi lit-on encore dans son essai *Skepsis, Lakonie, Aussparung* cette remarque qui semble rester volontairement floue : « Gewiß, ich kann einige Vorstellungen nennen, die für mich in Hinblick auf Literatur von Bedeutung sind: [...]; daß sie eine Sprache möglich macht, die nicht nur Information sein will. » Walter Helmut Fritz, *Skepsis, Lakonie, Aussparung* [Zur eigenen Arbeit]. Dans: Richard Salis, *Motive*. Tübingen, Basel 1971, p. 78. Un an avant pourtant, Walter Helmut Fritz notait à propos de l'œuvre de Karl Krolow (Walter Helmut Fritz, *Karl Krolow*. Dans: *Deutsche Literatur seit 1945*, Kröner-Verlag, Stuttgart 1970, p. 77) : « Wieder kommt dem Zitat besondere Bedeutung zu. Manchmal enthält es jene Stichworte, von denen er [Karl Krolow] an einer anderen Stelle spricht. „ Schreiben ist auf Stichworte angewiesen ... Das Stichwort als Stichflamme. Lautlos schießt sie in den Himmel der sensitiven Anspannung.“ » Dès le recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* (1966), Fritz avait déjà appliqué cette idée, cf. notamment la série de poèmes-portraits du recueil qui contient, entre autres, les poèmes *Kolumbus* (GG I, 86 s.), *Michelangelo* (GG I, 88 s.), *Domenico di Bartolo* (GG I, 90 s.), *Beim Lesen der philosophischen Tagebücher Leonardos* (GG I, 91 s.), *Pascal* (GG I, 93 s.), *Name, der einmal Mensch war* (GG I, 95), *Lichtenberg* (GG I, 96 s.) et *Lessings Brief* (GG I, 98).

distance entre les choses et leur mystère, et de l'autre côté, l'observateur souligne l'effort constant que cela exige :

Blüte, Wort

Immer hinüberlauschend, ins Ungesagte.
Keine Linien führen zu uns herüber,
keine Figuren wachen über dem weglosen Land.
Schneefeld nur glänzt herein, unablässige Forderung.
Windwärts gehn unsere Blicke, bis sie
die Horizonte gefunden haben,
ohne Klang, an unbeachteten Nachmittagen auch,
in Stunden, in denen scheinbar so wenig geschieht.
Bis das Unerfahrbare Nähe wird,
für einen Augenblick,
Blüte, Wort. (AS)

Inconstestablement, ce poème montre que la confiance dans la parole poétique n'est pas encore consolidée. Son langage reste, en effet, très végétal et ne réussit pas à transposer poétiquement l'équivalence entre la fleur et le mot.¹¹⁹⁰

Un certain nombre de passages de *Zwischenbemerkungen* (1964) pousse ensuite la réflexion plus loin en s'interrogeant notamment sur la relation entre le mot et la réalité : d'une part, les personnages constatent l'inadaptation des mots utilisés, et d'autre part, se mettent à la recherche d'une autre forme d'adéquation.¹¹⁹¹

¹¹⁹⁰ D'une manière similaire, le poème *Schick Worte voraus* (BZ, 43) n'arrive pas à réaliser l'appel à l'action langagière qu'il contient : « Schick Worte voraus,/wenn du versuchst,/die Stunden zu Ende zu gehen,/die Farben von halber Helle tragen.//Während der Wind sich fächert,/wirst du klein unter der Anstrengung.//Im schmalen Glanz,/der am Horizont heimgeht,/leuchtet deine Ohnmacht./Halte nicht an,/wenn dich die Schatten überholen.//Wenn auch die Abende/sich in Schmerz verwandeln:/die Worte, denen du nachfolgst, gelten./In Händen hast du ihren Widerschein/für die Nacht. » Néanmoins, il convient de souligner que, malgré l'impuissance ressentie, le moi lyrique affirme d'ores et déjà l'importance du mot.

¹¹⁹¹ D'évidence, cette réflexion comporte plusieurs phases que le recueil *Zwischenbemerkungen* retrace au moins en partie. En guise d'illustration, citons deux passages : « Ihr Bemühen ging dahin, wieder zu Worten zu gelangen, die nicht vorauszusehen waren. » (Zwb, 18) et « Die Worte zögerten, sie wurden schwächer, aber vergingen nicht, das heißt, sie vergingen, aber der Übergang in die Stille vollzog sich so unmerklich, daß man nachher, wenn man genau hinhörte, die Stille für eine Versammlung von Worten halten konnte, die sich von einem abwandten. » (Zwb, 30). Cf. aussi Zwb, 6, 8, 21, 24 et 29. Dans ce contexte, renvoyons également aux réflexions de Hans Georg Gadamer dans son essai *Philosophie und Poesie* (Dans : Hans Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. 8, *Ästhetik und Poetik I*, J. C. B. Mohr, Paul Siebeck, Tübingen 1993, p. 232-239, ici p. 136) : « Fast scheint es, als dürfte man die durch Nennung aufgerufenen >Sachen< gar nicht wirklich in den Blick nehmen, da die Wortfolge sich gewiß nicht zur Einheit einer Gedankenfolge fügen oder sich in die Einheit einer Anschauung verschmelzen läßt. Und doch ist es gerade die Feldstärke der Worte, die Spannung ihrer Klang- und Sinnenergien, die sich begegnen und tauschen, welche das Ganze bilden. Was Worte heraufrufen, sind Anschauungen – freilich sich häufende, sich kreuzende, sich aufhebende – aber Anschauungen. Kein Wort des Gedichts meint das nicht, was es besagt. Aber es stellt sich zugleich auf sich selbst zurück, damit das Abgleiten in die Prosa der Rede und die ihr zugehörige Rhetorik ferngehalten wird. » Ainsi, le mot poétique s'ancre-t-

Mais il faut attendre le recueil *Bemerkungen zu einer Gegend* avant de trouver les premiers exemples de textes qui transposent – même s’il s’agit souvent encore d’une ébauche partielle et d’une définition négative – poétiquement le concept du langage spécifique de Walter Helmut Fritz.¹¹⁹² En effet, il convient d’insister sur le fait que le poète avance d’emblée l’idée d’une équivalence entre le sens d’un mot et son contraire, et constate, de fait, la difficulté de distinguer le vrai du faux.

Ungewisse Gleichung [...] zwischen dem Wort und
seinem Gegensinn. (GG I, 119, l. 1 et 7 s.)

Marionetten im Sturm

In der Windstille. Sie werfen uns vor, immer neu die
Vergänglichkeit zu erfinden ; die Worte als Wahrheit
oder als Lüge zu verstehen.
(GG I, 120, l. 1-3)

Pendant cette première phase néanmoins, ce constat va de pair avec un certain doute : le poète s’interroge si l’on peut concevoir un langage qui traduirait une vision adéquate des apparences. Dès *Bemerkungen zu einer Gegend*, il semble alors mettre en garde contre l’éloquence :

Gegensätze

Gefunden, wieder verloren. Um so besser, um so
schlimmer. Sind wir mit uns entzweit ? Jedenfalls
braucht es keine Beredsamkeit mehr. Und nicht
das letzte Wort. Jetzt nicht. Das könnte einmal
wie aus Unachtsamkeit kommen. (GG I, 124)¹¹⁹³

Nous voyons poindre ici la réflexion sur une écriture de la simplicité. Le laconisme des poèmes plus tardifs semble dès lors préfiguré et ce n’est certainement pas un hasard si

il dans la réalité comme celui du discours mais, en même temps, il peut créer une nouvelle relation de sens où l’adéquation entre le monde et le langage se déploie dans la profondeur et non à l’horizontale.

¹¹⁹² A ce titre, rappelons la critique du volume *Zwischenbemerkungen* de Friedrich Bentmann : « Die Wirklichkeit ist ergreifbar, begreifbar durch Interferenzen. Alles reduziert sich auf Vermutungen. Die Sprache selbst, in der diese ausgesprochen werden, bleibt unglaubwürdig. » Friedrich Bentmann, *Einführung. Op. cit.*, p. 18.

¹¹⁹³ Le poème plus tardif *Aus Wörtern* (GG II, 113) du recueil *Werkzeuge der Freiheit* (1983) montre cependant que les doutes ne se dissipent pas définitivement et rejaillissent afin d’interroger toujours et encore la relation entre le mot en tant que désignation et la réalité. Nous pouvons en conclure que cette incertitude participe à combattre l’usure du langage et est ainsi constitutive du rapport changé au mot.

cette attitude fait résonance avec celle d'Eduard Mörike dont Fritz dresse le portrait dans son essai *Mörikes Nähe* (1975) :

Er schwieg viel. Hielt Distanz. Gab nicht gern Einblick. Ließ seine
Umgebung oft im Unklaren.¹¹⁹⁴

Force est de constater que, par la suite, Walter Helmut Fritz met l'accent sur le mot isolé dont il exploite l'ensemble des connotations. La parole peut alors devenir nourriture, comme dans le poème *Nahrung* (GG I, 288) du recueil *Wunschtraum, Alptraum* (1981). En même temps, il faut mettre en évidence la relation entre cette fonction nourricière et le rôle de l'imaginaire et de la mémoire.¹¹⁹⁵

Nahrung

Damit wir nicht nur
Gichtfinger hinterlassen
und eisige Sätze,
in denen nicht einmal mehr
Enttäuschung ist

damit die Worte
zu Orangen werden,
zu Fisch, zu Reis,
so daß wir Nahrung haben
für unterwegs

¹¹⁹⁴ Walter Helmut Fritz, *Mörikes Nähe*, Rede bei der Gedenkfeier der Deutschen Schillergesellschaft zum 100. Todestag Mörikes in Stuttgart am 8. Juni 1975. Dans: *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 19 (1975), p. 492. Rappelons que l'on peut voir, dans cet essai, également un auto-portrait de Walter Helmut Fritz. Cf. Jürgen Peter Wallmann, *Walter Helmut Fritz' Gedichte. Gang über den Treibsand*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 13255, 30/04/1989. De plus, le poète exprime ainsi sa contestation contre un langage manipulé ce qui rejoint ses doutes sur la réhabilitation du mot sans cependant décrier la parole en général. Cf. Heinz Czechowski, „Gib den Dingen das Wort“, *op. cit.*, p. 185. : « Der Aufforderung „Gib den Dingen das Wort“ folgt freilich auch der Sprachzweifel, jedoch niemals die Sprachverzweiflung oder –verweigerung. » De ce fait, il convient de souligner, avec Friedrich Bentmann, que le mot « possible » peut être considéré comme l'un des leitmotifs de la poésie de Fritz : « Wo dergestalt die Wirklichkeit in Frage gestellt wird, wo alles „Vermutung“ bleibt, sucht der Autor sich an das Mögliche zu halten, an das Denkbare. Das Wort „möglich“ ist eines der Basiswörter bei W. H. Fritz. » Friedrich Bentmann, *Einführung*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁹⁵ Avec Hans Georg Gadamer, il faut insister sur le statut spécifique du poème en tant qu'œuvre d'art. Bien que l'art contemporain n'ait plus la même exigence mimétique, toute œuvre renvoie quand même à la chose dans son existence originelle à travers laquelle l'ordre de l'univers transparaît : « Je-des Kunstwerk ist noch so etwas wie früher ein Ding war, in dessen Dasein Ordnung im ganzen aufleuchtet und bezeugt ist, vielleicht keine Ordnung, die sich inhaltlich mit unseren Ordnungsvorstellungen zusammenschließen läßt, die ehemals die vertrauten Dinge zur vertrauten Welt einten, aber ein ständig neuer und kraftvoller Einsatz ordnender geistiger Energie ist in ihnen. » Hans Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. 8, *op. cit.*, p. 35 s. Notons de plus que la poésie est un lieu de prédilection pour accentuer la force significative du mot. Cf. *ibid.*, p. 46 : « Wie die Farben im Bildwerk leuchtender sind, der Stein im Bauwerk tragender ist, so ist im Dichtwerk das Wort sagender als sonst. »

wollen wir nicht verkommen lassen,
was wir geträumt haben,
sondern es mitnehmen
in Tüchern, in Taschen,
auf Wagen.

L'on serait tenté de croire que la fonction de sauvegarde évoquée dans la dernière strophe du poème s'avère tout aussi significative que la redécouverte de la force évocatrice du mot. C'est pourquoi Walter Helmut Fritz pousse toujours plus loin sa quête d'une plus grande simplicité qui confère davantage d'espace au sens profond du mot, à l'aura qui s'en dégage par nature.¹¹⁹⁶ Il est d'ailleurs tout à fait significatif que, dans son essai *Gespräch über Gedichte*, le poète renvoie à plusieurs reprises à des auteurs pour qui le mot lui-même se met en totale correspondance avec le monde extérieur. Il dit alors de Francis Ponge :

Deshalb, fügt er [Francis Ponge] hinzu, beschäftigt er sich jahrelang mit einem Gegenstand, um ihn dann mit seinem Ausdrucksmittel, den Wörtern, so genau wie möglich wiederzugeben. Die Wörter erfährt er als ebenso konkret, ebenso dicht, ebenso existent wie die äußere Welt.¹¹⁹⁷

Et à propos d'Henri Michaux, Fritz cite les phrases suivantes :

Ich nehme also ein Wörterbuch. Alle diese Knospen in ihrer alphabetischen Reihenfolge bewegen mich mehr als irgendeine große Idee und machen mich größer, indem sie mich gerade ganz klein machen.¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁶ Dans la postface du recueil *Mit einer Feder aus den Flügeln des Ikarus* (1989), Harald Hartung confirme le lien étroit entre l'objet réel et sa reconstruction par le langage : « Der Dichter, ist er nur der bescheidene Übersetzer? Bescheiden schon: denn mit den ungezählten Sprachen der Dinge kann er nicht konkurrieren. Er muß das Unmögliche versuchen – in seiner Sprache, die ihm das Eigentümlichste und Fremdeste zugleich ist. Und wenn er die Möglichkeiten der Sprache umkreist, seiner Sprache, dann sind es auch *unsere* sprachlichen Möglichkeiten, unsere Möglichkeiten überhaupt. Denn, nicht wahr, wenn die Dinge eine Sprache haben und sprechen – deutlich sprechen, wie Walter Helmut Fritz meint –, ist dann nicht auch der Umkehrschluß erlaubt: daß wir in der Sprache die Dinge haben oder – vorsichtig gesprochen – etwas über sie erfahren? » Notons de plus que les mots peuvent se révéler d'eux-mêmes si on leur crée un espace adéquat comme le constate déjà *Die Worte in der Dunkelheit* (GG I, 137) : « Merkst du,/wie die Worte/in dieser Dunkelheit/ihre Gestalt ändern//größer werden//sich deutlicher/zu erkennen geben//uns voraus sind//mit uns horchen auf das,/was sein wird. »

¹¹⁹⁷ Walter Helmut Fritz, *Gespräch über Gedichte*. Essay. Franz Steiner Verlag. Wiesbaden 1984 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. Abhandlungen der Klasse Literatur), p. 4. Dans *Angelockt* (GG I, 181), Walter Helmut Fritz illustre lui-même ce phénomène sous forme poétique : « Wie die Worte/sinken/langsam/lautlos/weiß/angelockt/von den Dingen,/auf denen sie sich/niederlassen,/denen sie ähnlich werden/zum Verwechseln. »

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 4. Ceci explique également l'attention exigeante avec laquelle le moi-lyrique de *Zwei Bücher* (GG I, 290) tente d'approcher les mots : « Die Sätze stehen nicht/auf Pergament/oder Baumwollpapier,/die Rückseiten sind nicht gefärbt/mit Safran oder Zedernöl,/die Einbände nicht geschmückt/mit Elfenbein oder Metall./Nur zwei Arten zu sprechen./Gestern las ich ein Buch./das beredt war,/mir aber nichts sagte./Oder war ich den Worten gegenüber/nicht gastfreundlich genug?/Heute las ich Seiten,/auf denen einer stockend fragte,/warum wir das Gute wollen/und das Böse tun,/warum wir etwas

La réflexion sur le mot comme l'unité constitutive de la langue amène, par conséquent, à l'apprécier dans son épaisseur. Sa signification se déploie dans le sens de la profondeur et approche ainsi le dire et la chose dite.¹¹⁹⁹ En effet, il s'avère que notamment les substantifs peuvent traduire cette densité et intensifier le mouvement poétique. L'objet nommé devient alors le porteur d'une autre signification en s'émancipant des liens syntaxiques qui le confinent le plus souvent dans une unique acception.¹²⁰⁰ De fait, les rapports entre les mots se multiplient, pouvant contenir des ambivalences et également des paradoxes. Ce qui intéresse, en fait, le poète, est de trouver des mots qui, tout en restant ancrés dans la réalité, transcendent celle-ci.¹²⁰¹ En se déclinant en plusieurs espaces, le mot poétique traduit alors à nouveau une dimension métaphorique. Le poème *Wo findest du deine Sätze?* (GG II, 76) en donne une parfaite illustration puisque les mots utilisés renvoient à des images qui sont des projections de lieux, de situations et de personnages à partir desquels la parole poétique peut se manifester.

zerstören/im Augenblick./da wir es aufgebaut haben./warum Gedankenlosigkeit/und Rücksichtslosigkeit/
noch immer zunehmen./warum das Echo auf unsere Fragen/immer kälter wird. » Force est de constater que Walter Helmut Fritz refuse clairement l'absence de sens s'inscrivant ainsi en faux contre l'idée que le poète se met volontairement en dehors de la construction du monde, idée avancée, de façon généralisante, par Marie Hed Kaulhausen (*Vom Weltverhältnis der modernen Lyriker*, Bläschke, St. Michael 1982, p. 60) : « Nicht nur durch die dissonante Bedeutung des überkommenen Wortsinns, nicht nur durch die Auflösung des syntaktischen Gefüges entfernen sich die jungen Lyriker vom gemeinsamen „Haus der Sprache“, sondern auch und gerade durch die Mitteilungslosigkeit ihrer Sprache, durch die Verkümmerng des dialogischen Grundes zeigt sich: Sie wollen nicht an einer gemeinsamen Weltgestaltung mitwirken. »

¹¹⁹⁹ Concernant ces notions, cf. aussi l'essai *Von der Wahrheit des Wortes* de Hans Georg Gadamer. Dans *Gesammelte Werke*, vol. 8, *op. cit.*, p. 37-57, notamment p. 40 et 56 s..

¹²⁰⁰ Cf. ces propos de Jean-Pierre Dubost sur l'évolution de la littérature moderne (Jean-Pierre Dubost, *Das Schweigen der Texte*. Dans: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (éd.), *Schweigen, Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992, p. 190) : « Diese Kette ist gebrochen, die Wörter stehen allein in ihrer Vertikalität. Ihre Sprache ist wieder die der Steine. Roland Barthes hatte 1953 in einem schönen Kapitel des *Degré zéro de l'écriture* diesen Einbruch des Einzelwortes in die Lyrik als vertikale Fluchtlinie und Ende der Ökonomie thematisiert. Seitdem trägt das Nomen allein, nicht mehr die Syntax, die ganze Ambition der Literatur. Ganz allein sind die Wörter jedoch nie. Weder bei Pound noch bei Celan noch bei irgend jemandem. Sie erscheinen immer wenigstens paarweise, und das reicht fürs Unermeßliche aus, das ist bekannt. » Notons que la conception du langage dans l'œuvre de Martin Heidegger est fondée sur une interprétation similaire. Cf. Peter B. Kraft, *Das anfängliche Wesen der Kunst, Zur Bedeutung von Kunstwerk, Dichtung und Sprache im Denken Martin Heideggers*, Peter Lang, Frankfurt/Main 1984, p. 41.

¹²⁰¹ Cette ancrage dans la réalité semble d'autant plus important que le lyrisme contemporain a tendance à se laisser emporter parfois par le flux des idées. Cf. Hans-Jürgen Heise, *Formprobleme und Substanzfragen der Dichtung*. „Philosophie als Beziehungswissenschaft“. Festschrift für Julius Schaaf. Vierzehnter Beitrag, Horst Heiderhoff Verlag, Frankfurt/Main 1972, p. XIV 11: « Die Sprache, statt schon mit dem ersten Wort fest zuzupacken und eine Verankerung zu schaffen, läuft sich nur unentwegt selber nach. Sie läßt sich durch einen beliebigen Einfall, kaum daß er auf dem Papier steht, bereits zu seiner Kopie überreden. Das Vokabular zellteilt sich, und das poetische Aroma, sofern es überhaupt noch vorhanden ist, verdunstet. »

Wo findest du deine Sätze?

In Schlangengruben,
Rösselsprüngen,
Zerreißproben

in dem Boot,
das eben im Wasser versinkt

zwischen den Reimen,
die es auch in der Architektur gibt
in einem Kometen,
der auftaucht und wieder entschwindet

auf Reisen durchs Labyrinth

in den Bewegungen der Frau,
die einen Teppich webt

bei Tagesdunkelheit

in einem Käfer,
der auf einem anderen Erdteil
ein Fensterglas überquert

in einem Ziel,
das plötzlich nicht mehr
oder plötzlich wieder existiert

auf einem Rangierbahnhof.

Il convient de souligner que, de prime abord, ce poème se compose d'éléments extrêmement hétéroclites. Il évoque aussi bien des lieux insolites (v. 1, 4 et 5), des situations de crises (v. 3), l'entre-deux (v. 6 et 7), l'unité de la présence et de l'absence (v. 8, 9 et 17-19), l'image du labyrinthe (v. 10), les apparences de la nature (v. 14) ainsi que le croisement des chemins dans la métaphore finale de la gare de triage (v. 20). Ce qui fait leur unité, c'est que tous les aspects et également l'observation de la tisseuse de tapis (v. 11 et 12) déclenchent la parole poétique parce qu'ils suscitent une émotion ou un questionnement. Les nommer et évoquer leur condition par les mots, permet alors de cerner leur réalité et d'approcher, en même temps et comme dans un mouvement en spirale, leur nature et ainsi leur essence.¹²⁰²

¹²⁰² Aussi s'agit-il à la fois d'une redécouverte et d'un renouveau du mot car ce dernier peut également réorienter le mouvement poétique. C'est d'ailleurs de cette manière que le lyrisme de Fritz s'insurge contre l'utilisation stéréotypée des mots, une volonté qui se dégage dès la phase médiane de son œuvre. Cf. Ingrid Pohl, *Wirklichkeit im Gedicht*, op. cit., p. 130 : « Bemühte er sich noch vor ein paar Jahren

Si, parallèlement, le poète n'a de cesse d'appeler à la prudence dans l'emploi des mots car ils transposent toujours plus que leur simple dénotation¹²⁰³, un poème comme *Werkzeuge der Freiheit* (GG II, 114) permet de cerner de plus près le rôle majeur du langage. Ce poème souligne que la lettre, et à sa suite le mot – et ce surtout depuis que l'imprimerie l'a rendu plus accessible mais aussi plus manipulable – peuvent être utilisés soit pour libérer soit pour asservir.¹²⁰⁴

Werkzeuge der Freiheit

Bewegliche Lettern, Nachbildungen zuerst
der von Schreibern verwendeten Zeichen

Stempel aus Stahl, eingeschlagen
in Kupfer : Matrizen

[...]

die Bücher,
die Bibliotheken –

Werkzeuge der Freiheit

der Unfreiheit ? (GG II, 114, v. 1-4 et v. 15-18)

Le poète met donc en garde contre une mauvaise utilisation du langage. Inversement, il s'attèle à raviver et à accentuer la force libératrice des mots qui agit alors à deux niveaux. D'une part, elle permet d'accéder à l'essence en jouant, au-delà du seul plan

[...], das Gedicht aus seiner starren, modisch-fixierten Umklammerung zu lösen (damals erschien sein Gedichtbändchen *Aus der Nähe*), zeigt er sich heute entschlossen, >Schonzeiten< für Worte nicht mehr länger zu akzeptieren. Er unternimmt es, das Wort (in diesem Fall: >Sehnsucht<) das zum Klischee verkommen ist, neu auf seinen Sinn zu befragen – und diese für die moderne Lyrik scheinbar so kraftlos gewordene Vokabel gewinnt plötzlich eine ganz neue Dimension, wird zur Forderung vor allem nach mehr Menschlichkeit. » Soulignons, par ailleurs, que la réflexion sur le mot rejoint ici l'exigence d'une autre attitude perceptive.

¹²⁰³ Ainsi une parole peut-elle défavoriser, être gênante ou mettre en péril, cf. *Gombrowicz verirrt sich in einer Erinnerung* (GG II, 27) : « Worte zu unseren Ungunsten./Wir merken es Augenblicke zu spät./sind dann still./Kennen uns kaum noch./Das Herz möchte sterben/und kann nicht./Was ist denn geschehen./sag doch. » Il s'ensuit une certaine appréhension devant la puissance du mot notée également par Philippe Jaccottet dans son recueil *A travers un verger* (Fata Morgana, Montpellier, 1975, p. 28) : « Qu'ils disent légèreté ou qu'ils disent douleur, les mots ne sont jamais que des mots. Faciles. A certains moments, devant certaines réalités, ils m'irritent, ou il me font horreur ; et moi à travers eux, qui continue à m'en servir : cette façon d'être assis à une table, le dos tourné aux autres et au monde, et de n'être plus capable, à la fin que de cela ... ».

¹²⁰⁴ Cf. aussi le commentaire de ce texte par Bernhard Nellessen, *Walter Helmut Fritz, Werkzeuge für die Freiheit*. Gedichte, Hamburg 1983. Dans: *Neue deutsche Hefte* 30 (1983), p. 820.

significatif, sur les résonances sonores.¹²⁰⁵ D'autre part, le mot employé à bon escient, avec parcimonie et respect, invite le lecteur à le suivre pour faire face à cet autre sens. Or, il faut retourner aux origines, chercher la parole du commencement comme le formule le poème *Maskenzug XXIII*, pour faire aboutir la quête :

Als habe diese Maske
gelernt zu tauchen

als suche sie, Worte fürchtend,
Sprache des Anfangs.

(MZ, 54, v. 1-4)

Ce poème semble procéder, tout comme le masque « craignant les paroles » (v. 3)¹²⁰⁶, par touches et en disposant les mots avec prudence. Le style indirect renforce d'ailleurs cette impression. De ce fait, le langage poétique de Walter Helmut Fritz hésite, marque des pauses, respire et laisse en suspens. Ainsi, le sensible et le sens peuvent se déployer et porter le mot poétique ; il s'épanouit dans une ouverture qui lui redonne son espace vital au lieu de confiner le langage dans des fonctions limitatives menant, à terme, à une détresse langagière. Ainsi le mot devient-il une parole de contestation contre un langage qui, trop sûr de lui, s'affirme en définissant et codifiant :

Die von allen geteilte Erfahrung der Sprachnot resultiert aus einem
Überfluß an öffentlicher Sprache, die sich als eine wissende Sprache
begreift, deren Funktion im Abklären, Definieren und Festlegen
liegt.¹²⁰⁷

Pour Walter Helmut Fritz, la parole sert, au contraire, toujours la communication¹²⁰⁸, c'est pourquoi son écriture n'a pas besoin de se livrer à des expérimentations pour atteindre son lecteur. Le respect du mot apparaît en effet primordial :

¹²⁰⁵ C'est ce que Hans Georg Gadamer nomme la « texture » du poème et qui crée l'unité particulière de l'œuvre poétique. Cf. Hans Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. 8, *op. cit.*, notamment p. 254. Cet autre niveau significatif explique par ailleurs pourquoi la traduction de poésie est toujours affaire délicate. Rappelons que dans son avant-propos aux traductions de poèmes de Rainer Maria Rilke, Claude Vigée souligne également ces rapports. Cf. Claude Vigée, *La danse devant le temple*. Dans : Rainer Maria Rilke, *Le vent du retour*, Poèmes traduits de l'allemand et présentés par Claude Vigée, Arfuyen, Orbey 2005, notamment p. 13 s.

¹²⁰⁶ Cf. la traduction de ce poème par Adrien Finck dans le volume *Cortège de masques* (Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, traduit de l'allemand par Adrien Finck, Maryse Staiber, Claude Vigée. Présentation de Maryse Staiber. Avant-propos de l'auteur. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon 2004), p. 81.

¹²⁰⁷ Jadwiga Kita, „Schreiben am Schnittpunkt sehr vieler Stimmen“. Zu einer Tendenz in der deutschen Lyrik der neunziger Jahre. Dans : Matthias Harder (éd.), *Bestandsaufnahmen, Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, p. 66.

¹²⁰⁸ Comme il l'affirme d'ailleurs très tôt dans le poème *Wir wollen miteinander sprechen* (BZ, 28). Son style attaché à la simplicité et sans futilités n'en est que la conséquence : « Einfache Sätze, spröde rhythmisiert, lakonisch. „Erkenne die Lage!“ hatte Gottfried Benn gefordert – Fritz gehörte zu denen, die

Respektvoll geht Fritz auch mit der Sprache um. Er traut ihr poetische, auch beunruhigende Potenzen zu, ohne ihr durch Neologismen, kühne Metaphern, aufgelöste Syntax und dergleichen zu Leibe rücken zu müssen.¹²⁰⁹

Des poèmes comme *Annette* (GG II, 206) ou *Mandelstam* (GG II, 212) montrent, de plus, le rapport particulier du poète au mot : en faisant confiance aux capacités communicatives des mots, il recrée le monde par le langage. De fait, Wulf Segebrecht conclut son compte rendu en ajoutant :

Es kommt, wie es scheint, nicht darauf an, die Welt lediglich zu ergänzen, es kommt darauf an, sie zu entschlüsseln. Dem Sprachvertrauen entspricht ein letztes Weltvertrauen.¹²¹⁰

Par ailleurs, on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre cette conception du langage et l'intimité avec les objets étudiée précédemment. L'appréciation des réalités sensibles met donc en lumière un paradoxe : vouloir cerner l'essence de la matière par les mots comporte un risque et montre en même temps l'extraordinaire possibilité contenu dans le langage. Dans l'interview *Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle* avec Bernhard Nellessen, Walter Helmut Fritz insiste, par conséquent, sur la correspondance entre la matière (l'objet) et l'esprit (le sensible, le sens).

Materie ist zugleich Geist; indem sie in bestimmten Formen erscheint,
in bestimmter Weise gegliedert ist, teilt sie uns – in ihrer Art –

etwas davon erkannt hatten. Er glorifizierte nicht das Schweigen, die leere weiße Seite; er wußte – mit Hofmannthal –, daß Reden Menschheit ist, nur konnte und mochte er es nicht so groß, so pathetisch sagen. Er versuchte es möglichst einfach zu sagen: „Wir wollen miteinander reden.“ Offen mußte bleiben, ob das immer auch möglich ist. Und so blieben – und bleiben – auch viele seiner Gedichte. Sie mündeten ins Schweigen oder – ins Gespräch. » Harald Hartung, *Nachwort*, op. cit., p. 183. Cf. aussi ces propos éclairants de Heinz Weder, *Dahinter: Terrain vague*, op. cit., p. 1023 : « Walter Helmut Fritz unterliegt nicht dem glücklichen Abenteuer, er bewältigt Ereignis und Erfahrung mit Sprache. Die ruhige Sprachgebärde, die zögernde Genauigkeit und das karge, spröde, nie überschwengliche Nennen und Mitteilen sind der legitime Beweis seines Sagens und Schreibens [...]. » L'apport positif de ce type de langage est particulièrement sensible dans les poèmes d'amour. Ainsi lit-on dans *Liebesgedicht X* (GG I, 24, v. 6 et 7) : « Du sprichst und heiterst die Mühe auf./die blank in uns lebt. » De même, ce sont les mots de l'autre à travers lesquels la communication s'établit : « Deine Worte./die mich ansehen » (*Liebesgedicht VIII*, GG I, 62, v. 14 s.).

¹²⁰⁹ Wulf Segebrecht, *Vertrauen in der Mördergrube*. Dans : *FAZ*, n° 240, 15/10/1992.

¹²¹⁰ *Ibid.*. Le critique cite d'ailleurs ces vers du poème *Schwarz auf weiß* (GG II, 178, v. 5 et 6) : « kein Buchstabe wurde vergessen/sonst gäbe es die Welt längst nicht mehr ». Cf. Harald Hartung, *Nachwort*, op. cit., p. 185 : « Fritz geriert sich nicht als Magier, er ist auch kein Sprach-Experimentierier, kein Sprach-Fetischist. Er glaubt an das Zauberwort, das alles Geheimnis löst. Er vertraut auf die Rede, und die geht in Sätzen, bewegt sich auf die Welt zu [...]. » Cf. aussi Michael Basse, *Walter Helmut Fritz*, op. cit., p. 4. A ce titre, rappelons également le poème *Große Augen III* (ZiL, 73) qui renvoie à l'alphabet et donc à la lettre comme l'élément le plus petit et de ce fait fondateur de la langue. C'est ainsi que l'on peut concevoir le mot comme le bourgeon d'un langage nouveau.

unaufhörlich etwas mit. Materie und Geist sind keine Gegensätze. Sie werden zu Gegensätzen verfälscht, weil wir verschiedene Wörter dafür gebrauchen. Vermutungen, Überlegungen, Fragen dieser Art lassen die Leuchtkraft des kreatürlichen Daseins, der sinnhaften Erscheinungen wachsen und damit ihre „Anziehungskraft“ für die Sprache.¹²¹¹

Le même moyen crée ainsi l’ouverture et contient en lui toutes les possibilités de perversion.¹²¹² Les mots semblent, en effet, trahir les objets et malgré cela, le langage, surtout poétique, peut transpercer leur signification habituelle pour atteindre leur sens profond. Ceci exige du poète de concentrer davantage la force expressive du mot, d’où un changement de son rapport à l’image. Notons que, dans l’œuvre de Fritz, cette évolution fait également écho à sa filiation avec Karl Krolow. C’est cet héritage littéraire qui pousse Walter Helmut Fritz à repenser son rapport au langage métaphorique et à reserrer son écriture.

Sie [die Bekanntschaft mit Karl Krolow] hat den Lyriker Fritz geprägt, seinen Sinn für die präzise und zugleich luftige Metapher entwickelt und ihn auch bewogen, sich an der modernen romanischen Lyrik zu orientieren. [...] der Autor arbeitet so, daß Stille und Schweigen an die Stelle des Überflüssigen treten.¹²¹³

Ce n’est pas un hasard si nous retrouvons dans ce domaine des correspondances fondamentales entre l’œuvre de Fritz et celle de Philippe Jaccottet. Dans son discours de remerciements pour le Prix Rambert, le poète insiste d’ailleurs sur « l’espèce d’émotions » spécifique évoquée par le poète qui permet une « ouverture sur les profondeurs. »¹²¹⁴ Il y exprime également sa conviction

qu’à cette vie plus profonde et plus dense semble correspondre, à l’intérieur du langage quotidien, un langage également plus dense et plus profond, celui-là même de la poésie qui fut si naturel aux hommes dès l’origine : qu’il y aurait donc une prosodie, une syntaxe, un vocabulaire du secret ; et que la première tâche d’un poète serait

¹²¹¹ Bernhard Nellessen, *Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle*, op. cit., p. 130.

¹²¹² En tant qu’être parlant, l’homme est parallèlement confronté à sa capacité de saisir le monde par le langage et de devoir méditer le rapport au monde ainsi crée : « Insofern bedeutet die humane Möglichkeit, alles zur Sprache bringen zu können, zugleich die Möglichkeit, mittels sprachlicher Leistungen die Grenzbestimmung des Sprachlichen zu vollziehen. Von daher erklärt sich auch die Auszeichnung, die in Gadamer’s Entwurf der Sprache zuerkannt wird. Universalität und Restriktion bilden sich ergänzende, ja sich wechselseitig fordernde Aspekte. In diesem Sinne stellt die Sprache das Paradigma der Reflexivität dar. » Erwin Hufnagel, *Universalität und Zirkelhaftigkeit*. Op. cit., p. 138.

¹²¹³ Gottfried Just, *Von der Lyrik zur Prosa*, op. cit., p. 34 (1972). Cf. aussi Wolf Wondratschek, *Bewegliche Spur im Sichtbaren*, op. cit., p. 12.

¹²¹⁴ Philippe Jaccottet, *Remerciements pour le prix Rambert*. Dans : Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, Lectures de poésie, Gallimard 1987, p. 294.

évidemment, tout en s'efforçant de demeurer attentif à la vie profonde, d'apprendre ce langage et d'en perfectionner lentement l'emploi, ni plus ni moins que tout homme de métier.¹²¹⁵

L'effacement du poète devient donc essentiel. Il n'a de cesse de s'interroger sur la validité des mots choisis ce qui fait évoluer son écriture aux confins du silence comme l'illustre le poème *Und so weiter* (GG I, 231) :

Wie?
Unter welchen Bedingungen?
Worte,
die reden,
stocken,
schweigen,
vergeßlich sind,
sich totstellen.

Même si ici le constat reste plutôt amère¹²¹⁶, cette approche rappelle également la conception du langage poétique défendue par Claude Vigée. Le poète insiste en particulier sur le fait que la parole n'est que la traduction d'une énergie autre et première dont la perception demande une entière disponibilité :

Ma loyauté première va à cette énergie qui ouvre mes yeux à la merveille du monde, mes oreilles au flux vivifiant du souffle créateur.
Pour importante que soit la langue, le respir l'est encore davantage. La

¹²¹⁵ Philippe Jaccottet, *ibid.*, p. 294 s.. Et comme Fritz, Jaccottet évoque toute la difficulté de trouver ce langage spécifique : « Au fond, il y a un ordre caché dont la poésie essaie de rendre compte ou de restituer le rayonnement. Il me semble que quand elle le restitue – et je ne dis pas que cela se produise chez moi, mais cela se produit évidemment chez les grands poètes – ce rayonnement est une chose largement humaine et qui n'est pas extérieure à la préoccupation de l'homme quotidien. » Philippe Jaccottet, *Entretien avec Michel Bory pour le film Plan-fixe*, juin 1978. Dans : Philippe Jaccottet, *Pages retrouvées, Inédits, Entretiens, Dossier critique, Bibliographie*. Réunion des textes et présentation par Jean Pierre Vidal. Editions Payot, Lausanne 1989, p. 108. Le poète renvoie d'ailleurs à son poème *Parler est facile* : « Parler est facile, et tracer des mots sur la page,/en règle générale, est risquer peu de choses:/un ouvrage de dentellière, calfeutré,/paisible (on a pu même demander/à la bougie une clarté plus douce, plus trompeuse),/tous les mots sont écrits de la même encre,/ « fleur » et « peur » par exemple sont presque pareils,/et j'aurais beau répéter « sang » du haut en bas/de la page, elle n'en sera pas tachée,/ni moi bléssé [...]. » Philippe Jaccottet, *Chants d'en bas*, 1974.

¹²¹⁶ Il convient d'ailleurs de souligner que Dominique Viart soulève également cet aspect dans son commentaire de la poésie de Jaccottet : « La critique des facilités fallacieuses du langage, de son aisance à recouvrir ce dont il parle se déploie sur toute entreprise de l'écriture. Ecrire est trop facile décidément, qui tourne le dos au monde, qui nie l'homme quel que soit l'objet même de l'écriture. » Dominique Viart, *La parole effacée de Philippe Jaccottet*. Dans : Bruno Blancheman (éd.), *Lectures de Philippe Jaccottet, « Qui chante là quand toute voix se tait ? »*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2003, p. 36. A ce sujet, cf. aussi Paul Konrad Kurz, *Atem, anders denken, op. cit.*, p. 206. Notons que le poème en prose *Bewundernswert* (OF, 67) de Walter Helmut Fritz évoque une problématique similaire en démontrant que les avancées techniques, certes remarquables, ne tiennent plus compte de l'être humain. Il se trouve écarté, lésé, réduit au silence par la machine. D'autres poèmes dénoncent également la défaillance de la communication comme *Lehnstedt* (GG I, 27) et *Die Phrasen* (GG I, 186) ou la fragilité des mots comme *Schnee I* (GG I, 52).

parole véritable répercute l'acte de l'œil, de l'ouïe ou du cœur dans le langage acquis qu'elle métamorphose à son image. L'œil qui capte le monde me rend également à lui dans un abandon merveilleux de tout mon être qui se fait réception, don de soi, ouverture.¹²¹⁷

A nouveau, Walter Helmut Fritz s'insère dans une lignée de filiations qui réjoint ses activités de poète, de traducteur et, non en dernier lieu, de lecteur. Nous comprenons mieux alors pourquoi le poète choisit aussi la médiation du livre pour illustrer le moment suspendu dans le temps où toutes les contradictions s'effacent et où l'on aperçoit le rayonnement pur de la vie. D'un coup, tout fait sens et s'intègre parfaitement dans le corps de l'univers :

Beim Umwenden

der wievielten Seite des Buches, beiläufig oder zögernd, während nichts zu geschehen scheint, während man sich die Zeit nichts kosten läßt, während man kurz innehält, kann man in Sichtweite seinem Leben begegnen, mit der Gleichzeitigkeit seiner Ereignisse, dem Schwinden seiner Schauseite, seinen Verfärbungen und Habseligkeiten, mit dem, was durch die Finger geronnen ist oder ganz neu wurde unter einem plötzlich hervorbrechenden Licht und Vogelschwirren. (OF, 74)

A travers le langage, nous rencontrons alors l'univers dans son entité. En s'opposant à l'usure du discours, le mot poétique crée, par conséquent, une nouvelle présence au monde, surmontant en même temps l'étrangeté qui avait rompu la relation originelle. L'intimité avec le mot et la lecture comme l'une des manières de l'approcher réinstalle la confiance en creusant la matière en profondeur. La métamorphose espérée rend ainsi le monde à nouveau « habitable » car :

Alle unsere Erfahrung ist Lesen, ist Auslesen dessen, worauf wir gerichtet sind, und Sich-Einlesen in das so artikulierte Ganze. Auch das Lesen, das mit Dichtung vertraut macht, läßt Dasein wohnlich werden.¹²¹⁸

¹²¹⁷ Claude Vigée, *Danser vers l'abîme ou la spirale de l'extase*, Choix de poèmes et d'essais 1995-2004, Parole et Silence, Paris 2004, p. 22 s.

¹²¹⁸ Hans Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. 8, op. cit., p. 278.

II.6.3.2.2 Une nouvelle portée des mots

La réflexion sur le langage poétique incite le poète à renouveler la relation entre les mots et la réalité observable. Dès lors, son écriture ne peut plus se contenter de décrire mais elle tente activement d'installer une autre perception. En effet, les mots ne sont plus seulement assimilés à un matériau langagier afin d'évoquer les situations, les objets, les émotions et de les méditer mais ils se déploient dans un espace créé par le langage. Désormais, ce dernier passe de l'état de médium à un rôle actif ce qui l'affirme d'ailleurs dans son autonomie. Parmi les poèmes qui illustrent ce processus de détachement, citons en particulier *Aber dann ?* :

Aber dann?

Das Gedicht steht
in dem Buch?
Schlag auf, lies.
Gut, es hält
einen Augenblick still.
Aber dann?
Siehst du nicht,
wie es sich rührt,
die Seite verläßt,
schwebt, fliegt
und allmählich
unsichtbar wird,
ehe es sich
in dir niederläßt?

(GG II, 59)¹²¹⁹

La définition du poème proposée par ces vers insiste notamment sur deux aspects : d'une part, le poème est considéré comme une entité à part entière qui possède une vie propre. Une fois intégrés dans un texte, les mots se détachent de leur auteur. D'autre part, le moi lyrique qui semble ici mener un monologue¹²²⁰, constate que cet éloignement transforme le poème (cf. v. 8-12) et que son objectif final est de se poser

¹²¹⁹ D'un abord plus descriptif, le poème *Die Bücher* en apporte une autre démonstration : « Sie bilden eine einfache Architektur./Haben Gesichter. Warten im Morgen-/im Abendlicht./[...]//Wir lesen, jetzt einen Namen, Hermes –/und schon sind wir Zeuge, wie der Bote/die Götterrinder, die Wolken entführt./[...]//Sie befreien uns, legen Fesseln an,/leisten Gesellschaft, ohne daß wir/die Brandung der Stille verlassen./Sie erinnern – schweigend, beredt –//an Leben mit seinen Anfängen,/unaufhörlichen Anfängen, nichts als Anfängen,/an seine Wunden und Wunder./Einfache Architektur, unheimlich, vertraut. » (GG II, 60, v. 1-3, 10-12, 17-24). Cf. aussi *Auch ein Satz* (GG II, 161) ou le poème *Doppelleben* (GG II, 110) qui tente de densifier cette appréciation par un jeu de chiasmes multiples : « Ferne Nähe/Nähe Ferne//Ewigkeit Augenblick/Augenblick Ewigkeit//Tod Leben/Leben Tod//Doppelleben/der Wörter ».

¹²²⁰ Ainsi pose-t-il plusieurs questions rhétoriques (cf. v. 1 s. et v. 6) et lance des appels qui s'adressent d'ailleurs aussi bien à lui-même qu'au lecteur (cf. v. 3).

dans l'espace que la lecture attentive aura créé¹²²¹ ; d'où également la question rhétorique des deux premiers vers : le poème se trouve certes dans un livre mais celui-ci n'est qu'un support matériel. La lecture le réveille, pour ainsi dire, à une autre vie. L'autonomie des mots qui s'illustre ici s'avère alors nécessaire pour que le message puisse être transmis.

Il convient de souligner que ce processus ne peut s'accomplir que si le lecteur s'ouvre au texte. C'est à cette condition que le sens peut se déployer dans sa totalité. Aussi ces observations rejoignent-elles les exigences d'une attention particulière et continue, d'une part, d'un enthousiasme et d'une empathie première d'autre part. Nous devons alors rattacher cette attitude à l'étonnement originel du philosophe.¹²²²

Du moins ne fait-il guère de doute que les mots possèdent des qualités capables de traduire les moindres vibrations comme l'affirme le poème *Seismographen* (GG II, 227) dans l'image des chiens de chasse (« Spürhunde », v. 8). De ce fait, le poète vise une approche des mots qui, tout en permettant au langage de rester en mouvement, montre un nouveau chemin. Ainsi les mots acquièrent-ils une force revitalisante :

Damit

Ruhelos
ruhig
Worte

damit Leben
Wege findet

¹²²¹ La scission entre le monde et le sujet est ainsi surmontée. Cette conception rappelle l'intériorisation du monde définie par Rainer Maria Rilke (« Weltinnenraum »). L'image poétique sert alors à sublimer le visuel. Par conséquent, « les choses affirment leur présence primordiale et l'«image» s'impose comme leur mode d'existence en poésie : [...] ». Rémy Colombat, *De la confession lyrique au chant d'Orphée*, op. cit., p. 44 s. C'est ainsi qu'elles participent au bâtir en tant que pro-duire. Cf. les développements de Martin Heidegger dans son essai *Bauen, Wohnen, Denken*, op. cit., notamment p. 155-157 ; pour la terminologie française, cf. Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit., p. 184. Une approche similaire transparaît d'ailleurs dans la septième élégie des *Elégies de Duino* de Rainer Maria Rilke : « Ja, wo noch eins übersteht, ein einst gebetetes Ding, ein gedientes, geknietes – hält es sich, so wie es ist, schon ins Unsichtbare hin. Viele gewahrens nicht mehr, doch ohne den Vorteil, daß sie's nun innerlich baun, mit Pfeilern und Statuen, größer ! » Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke I*, op. cit., p. 711.

¹²²² En admettant son ignorance, le poète refuse les réponses données à la hâte et parfois simplistes. Cf. Stefan Matuschek, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991, p. 19 : « So hängt das Sokratische *thaumazein* mit der Einsicht in die eigene Unwissenheit zusammen: Wer staunt, verweigert sich der voreiligen Beantwortung der Fragen. » De ce fait, le concept de la perception doit s'étendre par delà de l'approche sensible : « Nicht nur Sinneseindrücke also, sondern auch psychische Regungen, Affekte umfaßt der Begriff *aisthesis*. Eine besondere Art der Wahrnehmung als >Erleiden von Eindrücken<, als *paschein*, ist daher auch das *thaumazein*. » (*Ibid.*).

Pour approfondir cette réflexion, cf. l'essai de Peter B. Kraft, *Das anfängliche Wesen der Kunst*, op. cit., notamment p. 56 s..

Lücken öffnet
Zuwendung bleibt
Zuschauer ist
und Handschrift

Worte
ruhig
ruhelos. (ZiL, 53)

C'est à deux titres que ce poème est particulièrement révélateur car, d'un côté, le chiasme (v. 1-3 et v. 10-12), de surcroît accompagné par l'allitération et l'assonance anaphorique en « ru » (v. 1, 2, 12 et 13), structure le poème. Il forme une sorte de cadre autour de la partie médiane qui énonce les visées du langage poétique. De l'autre côté, les deux adjectifs définissant les mots à la fois comme calmes et impatients (« ruhig », « ruhelos »), soulignent les deux impulsions opposées du langage : notre impatience à saisir le monde est contrée par l'impossibilité de désigner les apparences. En même temps le mot les sort cependant de leur silence pour leur donner vie. Ainsi le texte inscrit-il dans sa structure l'ambivalence du rapport au mot dont les silences sont parfois plus parlant que le message superficiel.¹²²³ Ce n'est, du reste, pas un hasard si ce motif de l'inquiétude qui, en 1966, avait impulsé le titre paradoxal du recueil *Die Zuverlässigkeit der Unruhe* reparait dans le poème en prose *Unversehens* (GG II, 221) du volume *Die Schlüssel sind vertauscht* (1992) :

Unversehens

Wie unruhig ist ein Wort, zu unruhig, um zu dauern, zu unruhig, um zu enden. Es versteckt sich im gegenwärtigen Moment, seiner Alltäglichkeit. Liegt auf der Hand. Hat seinen eigenen Kopf. Hält Ausschau. Sucht Hürden. Sucht ein Ohr. Ist es unausweichlich? Es wärmt oder macht frösteln. Jäh sein Leuchten, seine Bitternis. Unversehens ist es uns einen Schritt, viele Schritte voraus. Unscheinbare, nicht geheure Umrisse der Lettern.

Néanmoins, ce texte cerne plus avant le fonctionnement de la perception langagière. Malgré son inquiétude apparente, le mot suscite une réaction (cf. l. 5 et 6) et devance, d'un mouvement soudain, notre compréhension. Sa discrétion et son ingénuité ne sont alors qu'apparence pour rendre le mot davantage transparent à la présence cachée.¹²²⁴

¹²²³ C'est un phénomène dont Walter Helmut Fritz souligne encore récemment l'importance. Cf. le poème *Es ist nur ein Schritt* (MZ, 11) paru en 2003.

¹²²⁴ Ce qui explique d'ailleurs son côté inquiétant (cf. l. 8). Le poème *Alte Wörter* (GG II, 53) illustre le même phénomène en insistant sur le fait que tout mot a deux faces : un endroit (le visible) et un envers

Par conséquent, le poète n'a de cesse de lutter pour réveiller la force des mots. Il faut éviter qu'ils s'aveuglent¹²²⁵ et en tirer, au contraire, un élan vital tel on en trouve la résonance dans la quête continuelle, dans les thèmes de l'amour ou de l'instant présent.

In Karlsruhe

[...]
An diesem Ort gerecht zu leben versuchen,
älter werdend in der Schwerkraft,
in Zimmern mit umhergehenden Stunden,
Arbeit, Liebe, Wörtern, Gegenwart.

(GG I, 154, v. 9-12)

Incontestablement, le mot renvoie à autre chose que lui-même, ce qui rejoint d'ailleurs le constat de Hans Georg Gadamer, que dans sa nature, le mot poétique contient la capacité à la présence renouvelée. C'est pourquoi il recrée l'intimité avec les choses ; le monde est à nouveau « habitable » :

Das ständig Neuankommende der Präsenz der dichterischen Worte ist
da, worin wir ganz zu Hause sind.¹²²⁶

Force est de constater que deux domaines permettent une illustration particulièrement éloquente de cette autre portée du mot poétique. En premier lieu, le poète rapproche le langage des apparences de la nature. En effet, le mot et l'objet

(invisible). En retournant sa signification habituelle, le renouvellement peut avoir lieu : « Austerhaftes Leben,/da der Abend naht./Offenbares Rätsel,/offenbarer Rat./Alte Wörter,/unverstanden und scheu./Auf ihrer Rückseite/wird alles neu. » D'autres textes antérieurs comme *Das Wort Friede* (GG I, 42) dont l'appel se concentre sur un seul mot spécifique – la paix – ou *Aufgeschrieben in Istrien* qui souligne la patience pour que le sens d'un mot se révèle (cf. GG I, 164, v. 10 s. : « Dann und wann ein Wort,/das man lange angeschaut hat. »), montrent que cette conception du langage de Walter Helmut Fritz implique un parcours à long terme. De plus, la reprise de cette même thématique à plusieurs moments de son œuvre renvoie à la difficulté de mettre en poésie ce type de notion.

¹²²⁵ Cf. les vers homonymes du poème *Damit unsere Worte nicht erblinden* (GG II, 70, v. 15 et 16).

¹²²⁶ Hans Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. 8, *op. cit.*, p. 278. Dans ce commentaire de l'interprétation proposée par Martin Heidegger du poème *Das Wort* de Stefan George, Peter B. Kraft confirme cette analyse : « Heideggers Auslegung will an Georges Gedicht „Das Wort“ zeigen, daß der Dichter hinüberwinkt in eine Erfahrung, für die das Wort selbst, trotz seines Laut- und Schriftkörpers, kein Ding ist. » Peter B. Kraft, *Das anfängliche Wesen der Kunst*, *op. cit.*, p. 123. A propos de la notion de « présence », rappelons aussi leurs parentés avec les réflexions élaborées par Yves Bonnefoy, notamment dans *Le nuage rouge*, Mercure de France, Paris 1992. Il convient néanmoins de nuancer notre propos en soulignant que cette portée du mot poétique n'amène pas à une convergence absolue. Cf. Marie Hed Kaulhausen (*Vom Weltverhältnis der modernen Lyriker*, Bläschke, St. Michael 1982, p. 51) qui commente l'essai *Wer bin ich, und wer bist du?* de Gadamer (Frankfurt/Main, 1973) : « Gadamer hat es versucht und mit immer erweiterter Deutung den Zugang zu dem Gedicht ermöglicht. Ihm erschließt sich am Ende das Geheimnis der kryptischen Verschlüsselung in der Weisheit, daß das „eigentliche“ Wort und seine innerste Wahrheit voneinander geschieden sind und die hinter dem Wort liegende

semblent y trouver une extraordinaire symbiose. Par ailleurs, la fenêtre paraît comme l'un des lieux de passage par excellence où cette sensibilité devient manifeste.

Ainsi le mot dont le poème *Verweht, es stirbt es* (GG II, 161) souligne de prime abord la fragilité, pourrait-il s'introduire dans la matière inanimée pour s'y préserver. Comme l'énonce clairement le huitième vers, cette métamorphose ne se perçoit que dans le silence, donc en intensifiant l'écoute.

Verweht es, stirbt es

oder faßt das Wort
Wurzel

sucht es,
findet es Grund

wächst es zu
auf ein Trugbild

die Wahrheit?

Still

vielleicht tritt es ein
in Quarzite, Schiefer, Gestein.

Par conséquent, il n'est guère surprenant que certains textes soulignent la fonction de préservation qui est inhérent à la fois aux choses et au langage. La comparaison des deux s'imposent donc d'emblée :

Sieben Zeilen für die Gletscher dort oben

Sie leben, sie leben.
Gletscher, langsame Sätze,
die sich talwärts bewegen.
Auch sie bewahren
ihr Teil auf
für die unerhörten
Archive der Berge. (GG II, 69)

Wahrheit für uns Menschen unerreichbar ist. » Si toutefois l'essence reste inaccessible car constamment en recul, on peut s'en approcher et entrer dans la sphère de son mystère.

Il est donc parfaitement cohérent que le poète prend exemple sur la nature. En se rapprochant d'elle, dans un corps à corps, il partage le mystère de l'essence. La quête d'un langage adéquat entre alors en résonance avec la métaphore du végétal :

Erfahrungshunger, Wissensdurst III

Er nennt sich einen Jäger in Bibliotheken. Die Bewegung in ihnen nimmt kein Ende. Worte keimen, gedeihen und blühen. Bücher trennen und vereinigen uns, während wir unverwandt etwas folgen. [...]

Die Dinge versteht er als Hinweis darauf (das gehöre zur Lebenskunde), daß wir nie ganz allein sind. Doch weiß er, man muß sie ausreden lassen. (GG II, 146, l. 1-4 et l. 15-18)

Il est d'ailleurs tout à fait singulier que le moi lyrique de *Erfahrungshunger, Wissensdurst III* exige qu'il faut d'abord laisser la parole aux choses. Ainsi établit-il un ordre de priorité : ce n'est pas le mot qui surgit le premier mais la chose et avec elle l'essence qui se fait présente. Sans doute faut-il voir ici la raison pour laquelle certains auteurs ou artistes dont Walter Helmut Fritz dresse le portrait, se fient à cet écho et en tirent la force de leur art.¹²²⁷ En ce sens, la comparaison avec l'ordre végétal (cf. le choix des mots, l. 2 et 3 : « keimen », « gedeihen » et « blühen ») constitue l'une des images les plus justes de cette imbrication.

N'étant de loin pas aisée d'avance, cette révélation nécessite donc une écoute et une attention permanentes face aux choses. Aussi, la quête du langage cherche-t-elle l'étroit passage entre la naissance du mot et le risque de détruire cette ardeur essentielle. De ce fait, le langage poétique se doit toujours de garder une certaine prudence.¹²²⁸ Dans plusieurs poèmes, l'image de la fenêtre illustre remarquablement ce paradoxe. Citons d'emblée le poème *Fenster* du recueil *Schwierige Überfahrt* (1976) qui assimile les phrases elles-mêmes à des fenêtres.

¹²²⁷ Nommons, en guise d'exemple, les poèmes *Morandi* (GG I, 188) ou *Erregende Ruhe* (OF, 12).

¹²²⁸ Cf. l'analyse du poème *Der japanische Mönch sagt* (GG II, 134) : « Leben wird durch die Welt/getragen von der Zeit,/von Licht und Nacht/– sie sind uns überlegen –//von den Dingen,/die wir nennen/und zugleich beschützen/vor unseren Worten/– durch Scheu, durch Wachsein –//von der Erwartung,/die den Flug der Samen,/Trug und Früchte/vor unsere Augen bringt. » De ce fait, les choses sous toutes leurs apparences renvoient à l'ensemble, comme l'illustre également le poème *Biographie* (GG II, 23) où ce sont, à nouveau, les choses qui se font médiatrices de la vérité et de l'essence : « Gestern waren die Lichter/hinter den Fenstern/der entfernteren Häuser/Heuschrecken, die sich im Tal/niedergelassen hatten//Heute beunruhigt uns/die Bemerkung eines Mannes aus Java:/diese Figur stellt das Gute dar,/jene das Böse,/deshalb sehen sie alle gleich aus.//Morgen danken wir dem Chirurgen/in der Klinik von nebenan/für seine Geduld.//Und es vergeht fast ein Leben,/bis wir den einfachen Satz verstehen:/alles hat seine Zeit.//Dann aber flüstern es uns/die Fischernetze zu, die Kräuter, die Pendel. »

Durch Sätze
sehn wir hinaus. (GG I, 190, v. 9 s.)

Explicite­ment, ces derniers vers du poème établissent le lien entre le langage poétique et la perception : les phrases constituent l'un des moyens les plus aptes à rendre compte de l'acte perceptif, tout en permettant, en même temps, de le préserver pour la postériorité. De même, Walter Helmut Fritz cite une phrase d'Ulrich Fülleborn dans *Adagio I* (GG II, 34) qui utilise cette même image de la fenêtre :

« Die Sätze stehen wie Fenster auf der Grenze zwischen Bewußtsein und Sein. » Ich lese Ulrich Fülleborns Satz hinter einem Fenster in Karlsruhe. Hier oder hinter Fenstern in Hamburg, Saarbrücken, Weissenburg oder Erlangen, wenn die Geschwindigkeit des Bluts in den Kapillaren sich verringert, die Selbstanklage sich fortsetzt, verstehen wir, daß sie uns durch Unvollständigkeit am Leben erhalten; daß wir unsere Verzweiflung nicht treuherzig aus dem Weg schaffen dürfen; daß wir zuweilen zu Schattentieren werden, die nur mit Maßen uns ähnlich sind, ihre enzyklopädischen Neigungen dunkel erinnern.

Notons que ce poème en prose, qui fonctionne, de surcroît comme une mise en abîme, indique notamment que les phrases – et ici celles-ci se confondent naturellement avec le langage poétique – renvoient à une limite. Comme le présuppose d'ailleurs l'image de la fenêtre, la mise en mots définit un passage, un seuil : l'être est révélé à la conscience, c'est un acte d'entendement qui se produit alors.

Il ne faudrait pas croire cependant que ce franchissement puisse se faire sans aucun obstacle. A nouveau, le poète rappelle la nécessité de persévérer dans la quête, de devoir faire face à la difficulté et au désespoir. Ainsi montre-t-il également la puissance du mot qui peut même mettre sous le joug et prendre le pouvoir, comme l'explicitent ces phrases du poème en prose *Zu einer Grenze* :

Die Romane, in denen er schrieb, was er schreiben und nicht schreiben wollte, in denen mehr geschah, als er voraussah, trugen ihn fort zu einer Grenze, an der er sich zum erstenmal wahrnahm. Sie bemächtigten sich seiner. (OF, 30, l. 8-13)¹²²⁹

¹²²⁹ En reprenant l'image du poisson piégé par l'hameçon, le poème en prose *Köder* en propose une autre illustration. Comme dans ce texte, le processus est déclenché par le mot « folie », le protagoniste lui-même semble succomber au délire : « [...] dann wiederholt er sein Wort, das ihn wie ein Köder anzuziehen scheint. » (OF, 31, l. 10 s.)

Tout ceci sert néanmoins la révélation qui se fait par le langage puisqu'il s'agit justement de franchir cette limite imposée par nos habitudes sensorielles et perceptives. Le mot ne peut acquérir cette autre portée sans que nous leur donnions l'espace de l'écoute et que nous fassions silence¹²³⁰ :

Wie immer wartete Joseph Joubert auf seine Sätze, bis er sich selbst mit ihnen überrascht, bis er den Worten einen Horizont und ein Echo gegeben hat; bis sie gastfreundlich sind; Saft, der sich trinken läßt. Er wird schreiben, bis sein Leben sein Leben geworden ist. (OF 12, l. 4-10)

Dans ce poème, intitulé d'ailleurs *Erregende Ruhe*, le poète évoque non seulement l'ouverture de la fenêtre mais le fait que l'attente dure jusqu'à ce que le langage soit tendu vers un horizon. Il convient de remarquer, de plus, que cette écriture est toujours en quête d'unité, d'harmonie.¹²³¹ Pour l'atteindre néanmoins, il est essentiel de viser toujours un dépassement : ce n'est que derrière les limites du visible et du déjà-dit qu'un nouveau conscient des ambivalences inhérentes à toute expérience pourra se produire.

Immer geht es Fritz um Sprache, um die Worte, um den Vorstoß ins Nochnichtgesagte, an jene Grenzen, hinter denen das Unfaßbare, das Ungesagte, beginnt. [...] Wirklichkeit wird aufgespürt, in ihrer Doppelbödigkeit aufgehellert, gefragt, belauert, ausgelotet. Dabei weiß der Autor um die Vorläufigkeit unserer Worte.¹²³²

¹²³⁰ D'où plusieurs textes qui évoquent l'écoute attentive qui tend vers l'autre côté de la fenêtre, pour reprendre cette image. Cf. *Die Worte in der Dunkelheit* (GG I, 137, v. 9 s.), *Der Schuster* (GG I, 131, v. 5-8) : « Manchmal scheint er/hinter seinen Worten/auf eine andere Stimme/zu horchen » ou encore *Gestaltung anfangs* qui montre que tout phénomène naturel, physique et médical est entouré d'un certain silence, un langage auquel les mots font écho : « [...] und dazwischen und darüber und fast nicht zu beeinträchtigen die Stille, die Stille, ein lautloser Aufruhr, und die Worte, die Worte – auch all dies ist ein Horchen. » (GG I, 104, l. 10-13).

¹²³¹ Tout objet tend alors vers sa naissance au langage. Cf. aussi ces vers de *Zitternde Wärme* (MZ, 12, v. 2-4) : « Auch heute gibt es/– ordnende, gleichmütige/Sprache – Licht. » Néanmoins, Walter Helmut Fritz reste conscient de l'ardeur de la tâche comme l'illustre le poème *Schlüsselberg* (ZiL, 57) où la porte, autre lieu de passage par excellence, est décidément impossible à ouvrir. Hans Dieter Schmidt rend compte de la même problématique en citant le poème *Spät* (GG I, 136, notamment v. 7-9) ; cf. Hans Dieter Schmidt, *Horchen auf das, was sein wird*, op. cit., p. 58.

¹²³² Hans Dieter Schmidt, *ibid.*, p. 57 s.

III. Conclusion

III.1 Sur le chemin de la confiance

Dans l'essai *Skepsis, Lakonie, Aussparung* de 1971, Walter Helmut Fritz s'interroge sur la démarche et sur la fonction de l'écriture et revient sur le cheminement de son œuvre poétique :

Aber auch wenn die Antworten auf diese Weise mit der Zeit eindeutiger werden, darf man nicht vergessen, wieviel Unwägbares im Spiel war und ist, Zufälliges, scheinbar Abgelegtes, Unsicherheiten und Ratlosigkeit; wie vielen Überraschungen man – glücklicherweise – ausgesetzt bleibt; wie sehr man am Anfang tastet und probiert, wie lange es dauert, bis man wenigstens ein paar Schritt weit etwas klarer sieht; wie oft das Schreiben eine Plage ist, wie sehr es aber auch einfach ein Vergnügen sein kann; wie groß die Differenz bleibt zwischen dem, was man – bei neuen Plänen – vor sich zu sehen glaubt, und dem, was entsteht.¹²³³

Au terme de cette étude, nous pouvons dire, à juste titre, que ses propos circonscrivent une attitude générale et caractérisent l'ensemble de son œuvre. Ces paroles insistent sur l'autonomie du langage poétique. En effet, l'activité poétique va de pair avec un étonnement sans cesse renouvelé mais n'efface pas les incertitudes, peut-être même au contraire, les met à vif. Dans sa création, le poète est toujours soumis aux impondérables. Parallèlement, ces paroles insistent sur l'espoir et l'extraordinaire confiance qui se dégage de nombreux textes de Walter Helmut Fritz : la parole poétique peut recréer une relation équilibrée au monde. Incontestablement, la poésie permet d'avancer, pas à pas, mais continuellement. La démarche de Walter Helmut Fritz indique dès lors une implication universelle qui accentue la place du poète au sein d'une poésie en quête d'une nouvelle énergie vitale. La confiance se focalise notamment sur les facultés perceptives et révèle, par conséquent, une intuition fondatrice de cette œuvre.¹²³⁴ En embrassant la vie même dans sa finitude, elle rompt en effet avec la crainte refoulée de la mort. En ce sens, on peut considérer cette écriture comme une

¹²³³ Walter Helmut Fritz, *Skepsis, Lakonie, Aussparung*. Dans : Richard Salis, *Motive*. Tübingen, Basel 1971, p. 79.

poésie du seuil : elle accentue l'entre-deux pour mieux expliciter l'unité des polarités. Ainsi les paradoxes, la complexité et le lien fondamental entre la vie et la mort constituent-ils ses fondements et renouvellent sans cesse la tension créatrice.

Pour apprécier la spécificité de l'œuvre de Walter Helmut Fritz, revenons d'emblée sur sa place dans un contexte plus large. Son travail est, en effet, représentatif de la deuxième moitié du XX^e siècle car il s'inscrit dans un réseau de références, notamment sur le plan européen. A cet égard, l'un des aspects les plus intéressants de ce lyrisme est sans doute de s'associer à un mouvement géographiquement congénital en établissant des liens intimes notamment avec la littérature française.

Dans un premier temps, cette œuvre poétique s'inscrit dans son époque, se rapproche de certains mouvements et courants. Il est tout à fait significatif qu'elle prend appui sur la poésie du quotidien et sur la nouvelle subjectivité. Malgré des interrogations similaires et la densité de l'écriture, cette œuvre reste cependant éloignée des tendances hermétiques. Tout en se situant aux confins du silence, les poèmes de Walter Helmut Fritz accentuent la compréhension et le sens. Les influences multiples servent donc toujours cette quête et le poète recrée ainsi le lien avec la tradition tout en la dépassant. A juste titre, nous avons pu parler d'une poésie du renouveau.

Plusieurs étapes marquent l'évolution de cette œuvre. Une première phase se consacre à la revalorisation des acquis. En partant d'un genre ou d'une forme donnés, Walter Helmut Fritz réussit le renouvellement de ces écritures. Ainsi le poème de la nature s'émancipe-t-il définitivement d'une charge métaphorique vite superflue et mystifiante pour devenir plus limpide. Certaines métaphores s'en trouvent alors accentuées et renvoient dès lors à des leitmotifs de l'œuvre. Après s'être appuyé, dans un premier temps, sur la force rassurante de la nouvelle poésie de la nature instaurée par Oskar Loerke et Wilhelm Lehmann, le poète se détache donc rapidement de cette voie. Par la suite, Walter Helmut n'a de cesse d'interroger la relation, peut-être trop idéalisée, entre le langage et le monde. Les différentes métaphores développées et précisées – l'eau, la roche, la lumière – illustrent parfaitement ce changement d'attitude qui se traduit notamment dans le style plus laconique des textes. Dès lors, son écriture développe un certain nombre de caractéristiques qui soulignent sa proximité avec des mouvements poétiques de la deuxième moitié du XX^e siècle, tout en marquant sa singularité. L'étude des textes a montré à quel point ce lyrisme s'attachait aux détails

¹²³⁴ Il est d'ailleurs tout à fait significatif de noter la présence récurrente du champ lexical du regard dans l'extrait de *Skepsis*, *Lakonie*, *Aussparung* pour transcrire le raisonnement du poète.

dont il met continûment en relation les différents champs d'évocation. Le portrait se profile dès cette première étape comme une forme particulièrement riche et propice. De même, il faut souligner que, peu à peu, les poèmes font davantage référence à la réflexion afin de les ouvrir vers une dimension pluridimensionnelle : le poème suscite alors une lecture en profondeur qui fait resurgir les préoccupations premières de l'humanité et révèle simultanément l'intuition fondatrice de cette œuvre poétique. L'un des aspects les plus remarquables réside ainsi dans le renouvellement du regard : il permet de créer une autre sensibilité, tout en dépassant le constat de la détresse langagière et perceptive. Nous comprenons mieux, à présent, pourquoi ce lyrisme insiste sur la nécessité d'une confiance fondamentale.

De même, la poésie amoureuse est renouvelée. En faisant sienne une thématique poétique aussi traditionnelle que l'amour, chanté, célébré et exalté, le lyrisme de Walter Helmut Fritz ne fait ressortir que plus vivement le besoin de rééquilibrer la relation à autrui et de retrouver une harmonie. Par conséquent, nous ne saurons éluder l'engagement de ses poèmes. Notons également que le thème de la confiance ressort plus naturellement encore de la poésie d'amour. Il est en effet quasi inhérent à la nature du genre. La métaphore de la lumière, ainsi que la relation de sécurité et d'inspiration traduit par les poèmes d'amour en sont les meilleures illustrations au sein du corpus. Cependant, nous ne saurions apprécier le rôle fondamental de l'amour sans noter que Walter Helmut Fritz pousse sa fonction plus loin. Or, aimer permet aussi de surmonter les peurs et les angoisses fondamentales, telles la maladie et la mort. En effet, cette poésie d'amour ne les exclut pas mais tente de les accepter non comme une fatalité mais comme une destinée profondément humaine. Ce faisant, le poète reste quelque peu en marge des modes puisque une grande partie de la poésie d'amour après 1945 illustre plutôt l'échec de la relation amoureuse et dénie son apport positif.¹²³⁵ Walter Helmut Fritz, en revanche, défend une conception de l'amour qui s'inscrit dans la durée, qui porte les êtres qui s'y engagent et œuvre pour retrouver une relation de confiance vitale. Aussi cette conception renvoie-t-elle à un besoin humain originel. C'est pourquoi les

¹²³⁵ Cf. Hiltrud Gnüg (Hg.), *Nichts ist versprochen, Liebesgedichte der Gegenwart*, Reclam, Stuttgart, 2000, notamment p. 272-274, p. 276 et p. 284 : dans la postface, Hiltrud Gnüg insiste notamment sur le changement de paradigme dans le lyrisme de l'amour dans les années 70. La plupart des poèmes illustrent alors les difficultés d'une relation harmonieuse et confiante.

poèmes d'amour de Walter Helmut Fritz cristallisent si souvent l'espoir et comptent parmi ses meilleures créations.¹²³⁶

Il faut cependant souligner un paradoxe : le cheminement poétique de Walter Helmut reste proche des mouvements et courants de la poésie allemande après la Deuxième Guerre mondiale, tout en se plaçant à contre-courant. La poésie d'amour et les poèmes de la nature en sont la confirmation. D'une part, Walter Helmut Fritz reprend le scepticisme langagier et s'interroge continuellement sur les implications éthiques de la poésie. De même, il valorise les détails et attire l'attention sur les choses simples afin qu'un nouveau regard puisse naître. D'autre part, le poète a su éviter les écueils inhérents à certaines démarches poétiques. Ainsi, son lyrisme ne s'assombrit pas comme certains poèmes de l'école hermétique et reste accessible. Il s'appuie également sur la quête de la nouvelle subjectivité et des poètes du quotidien afin de considérer mêmes les choses et les situations ordinaires et banales sans a priori. Néanmoins, ce qui intéresse le poète, c'est surtout l'ouverture de l'horizon qui résulte de cette démarche. Le renouveau se précise notamment dans l'intégration des paradoxes. Cette poésie ne cherche pas à expliquer les phénomènes mais laisse sciemment des blancs ; d'où l'intérêt d'intensifier la technique de la simplification. Sans doute faut-il voir dans ces approches la modernité de cette œuvre qui, au final, n'affecte donc pas la recherche de sens mais la conforte.

Cette attitude va de pair avec l'aspiration universelle de cette poésie. En se donnant une fonction non seulement littéraire et esthétique mais historique, communicative et sociale, cette œuvre insiste sur les implications éthiques de la création poétique. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que l'œuvre de Walter Helmut Fritz tende à dresser l'apologie de la poésie. Dans le contexte de la poésie allemande après 1945, l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz s'inscrit alors clairement en faux contre la phrase-programme de Theodor W. Adorno : la continuité du lyrisme relève du devoir du poète. Ainsi l'auteur répond-il au drame universel de la poésie. De ce fait, il convient

¹²³⁶ Ce jugement a été très justement avancé par plusieurs critiques. Cf. Michael Basse, *Walter Helmut Fritz*. Dans : Heinz Ludwig Arnold (éd.), *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1998, p. 7. Récemment encore, les commentaires à l'occasion de la parution du volume *Die Liebesgedichte* (2002) confirment cette appréciation. Cf. Matthias Kußmann, *Die Poesie des Alltags*. Dans : *Badisches Tagblatt*, 09/02/2004 : « Einen Gegenpol zu seinen eher zweifelnden Texten freilich bilden seit je Fritz' Liebesgedichte. Mit ihrem uneingeschränkten Ja zum andern, mit der Feier gemeinsamer Anwesenheit gehören sie zum Schönsten dieses Genres in deutscher Sprache. » ou Walter Neumann, *Gegenwürfe zur Rasananz der Zeit*. Zwei neue Ausgaben mit Gedichten des Karlsruher Lyrikers Walter Helmut Fritz. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 26, 03/06/2003, p. 26 : « Fritz' Liebesgedichte sind Modelle jener Fähigkeit nicht nur zur Artikulation innerster menschlicher Beziehungen, sondern deren Verwirklichung überhaupt, die im Schwinden begriffen ist. Umso kostbarer und wichtiger sind sie. »

de nuancer le propos d'Adorno au regard de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz en soulignant que seul le poème qui ne s'interroge pas sur ses ancrages dans la tradition et sur la fonction du langage est à bannir. Force est de constater qu'en s'interrogeant sur le rôle et l'impact de la mémoire, cette œuvre se fait témoin et s'inscrit dans la marche de l'histoire.

Aussi s'agit-il d'établir et de préserver son autonomie créatrice dans un contexte hétéroclite. La constance et l'unité de l'œuvre de Walter Helmut Fritz, signe également d'une œuvre phare, montrent à quel point son cheminement est original, singulier et personnel tout en ne rejetant aucunement les idées des autres courants. Les influences multiples n'enferment donc pas ce lyrisme mais le font progresser sur son propre chemin. En effet, nous avons pu cerner une deuxième phase dans l'œuvre de Walter Helmut Fritz qui est tournée davantage vers la recherche d'une forme consubstantielle de sa quête poétique. Il s'est avéré particulièrement utile d'étudier les liens étroits qui s'instauraient alors entre cette œuvre et celles de certains autres poètes. Dès lors, l'analyse comparative a permis d'apprécier ces interdépendances, d'ailleurs présentes aussi bien dans le contenu que dans la forme.

Suivre les influences de Karl Krolow, des auteurs plus jeunes comme Heinz Piontek ou Hans-Jürgen Heise et particulièrement des poètes français lus et traduits par Walter Helmut Fritz a montré comment ces ressources se muent en parentés ou même en affinités profondes. Le terme de filiation s'est imposé naturellement pour certaines d'entre elles. Soulignons toutefois que ces liens participent tous à affirmer les choix poétiques de Walter Helmut Fritz. Son écriture s'en trouve ressourcée et renouvelée. Comme nous l'avons précisé précédemment, cette recherche est semée d'embûches et s'accomplit dans la durée. Le cheminement progresse en effet à tâtons. Qu'il nous suffise, d'un côté, de rappeler le lien étroit entre Walter Helmut Fritz et Karl Krolow qui est, à juste titre, considéré comme le père spirituel de notre poète. Soulignons que la métaphore du chemin a une présence récurrente dans les deux œuvres ; elle est particulièrement appropriée pour symboliser la quête poétique : celle-ci avance pas à pas et son évolution nécessite parfois des pauses, des retours en arrière. D'un autre côté, la filiation entre Karl Krolow et Walter Helmut Fritz montre qu'en allant de l'avant, le lien se modifie. Il apparaît clairement que le détachement de la figure du père est une nécessité inhérente. Ceci ne met d'ailleurs nullement en doute que cette relation fasse partie des filiations phares qui ont profondément marqué cette œuvre. Ce n'est, du reste, pas un hasard si nous avons évoqué parallèlement les parentés entre Walter Helmut

Fritz et Heinz Piontek, Hans-Jürgen Heise et Annemarie Zornack. Il convient de souligner que le poète ne cesse de chercher à se mettre face à d'autres œuvres. Ainsi, de nombreux textes de Walter Helmut Fritz font allusion à des propos d'autrui, ce qui s'avère particulièrement sensible dans les poèmes-portraits.¹²³⁷ Ils illustrent précisément à quel point cette poésie investit l'autre comme source d'inspiration extérieure. En même temps, le poète peut aborder, à travers ce dialogue, le mouvement éternel du temps, le vieillissement, la finitude et le rôle fondamental de la mémoire. A travers leurs vies, leurs expériences, mais aussi leurs faiblesses, ces personnalités donnent des repères autour desquels la confiance de Fritz prend forme. Leur réussite est alors double : ils font face aux abîmes et acceptent les apparences paradoxales de la vie. En modifiant leur perception des moments de doutes et de peines, ils ont su les dépasser. C'est entre ces deux pôles, créateur et destructeur, que la poésie de Fritz se déploie. Par conséquent, ces personnages représentent des modèles dans leur façon d'être et d'agir mais aussi de percevoir. Une fois de plus, le renouvellement du regard se révèle décisif. Il est d'ailleurs tout à fait significatif de noter que cette interdépendance s'avère particulièrement créatrice dans les relations entre plusieurs écrivains. Une reconquête commune qui recrée la force vitale jaillit alors de la somme des réponses individuelles.¹²³⁸

Dès lors, ce n'est pas un hasard si le dessein de cette œuvre dépasse largement l'espace germanophone. Outre la fascination pour les voix poétiques majeures du XX^e siècle, comme notamment Octavio Paz, il ne faudrait pas négliger l'impact des traductions de poètes français. La différence est d'importance puisque le degré d'intensité diverge : bien que le nombre des poètes traduits reste limité, leur signification pour l'œuvre de Walter Helmut Fritz est majeure. Les poèmes à traduire permettent au poète de retrouver un certain nombre de points d'appui qui, à leur tour, feront avancer sa propre recherche. Nous n'insisterons jamais assez sur le fait que le style développé par Walter Helmut Fritz fait référence à plusieurs textes traduits de Jean Follain. Rappelons également que le lyrisme de notre poète trouve son écho notamment

¹²³⁷ Nous avons trouvé la confirmation de ces idées poétiques dans les propos de Marie-Luise Kaschnitz, de Ernst Nossack, de Günter Weihrauch pour ne citer que ces quelques exemples. De même, rappelons l'impressionnante œuvre critique qui témoigne également du vif intérêt pour la scène littéraire environnante.

¹²³⁸ Rappelons que, selon Jean-Pierre Richard, l'émerveillement et le conflit qui transparaissent avec une acuité particulière à travers les portraits, font partie des motivations clés de la poésie moderne. Cf. Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris, 1964, p. 7 s..

dans les œuvres de Philippe Jaccottet et de Claude Vigée.¹²³⁹ Il s'ensuit naturellement l'ouverture européenne que notre chapitre consacré à la traduction a analysée plus avant : nous y trouvons la parfaite illustration de l'approche pluridisciplinaire de cette œuvre poétique. On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que l'œuvre critique témoigne à maintes reprises de ces mêmes affinités et correspondances.

Néanmoins, il convient de nuancer notre propos car malgré un regard tourné constamment vers le large, on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement plus intense avec la poésie française. De concert avec des poètes comme Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet ou Claude Vigée, Walter Helmut Fritz pointe en effet la problématique d'une perception dans un monde bruyant, victime des incitations permanentes, soutenues notamment par les médias mais aussi par le règne de la performance et de la vitesse.

De plus, il convient de souligner que c'est durant une période de crise où Walter Helmut Fritz cherche à ressourcer son écriture poétique qu'il se tourne d'une part vers la traduction¹²⁴⁰, d'autre part vers de nouvelles formes comme la narration, le roman et le poème en prose. Il ne fait guère de doute que l'évolution favorable de la poésie en prose en France ait largement aidé à promouvoir cette forme en Allemagne ; son concept s'est avéré particulièrement fructueux pour le lyrisme de notre poète. C'est au moment où Walter Helmut Fritz entame ses traductions de plusieurs poètes français qu'il approfondit également sa réflexion sur les atouts des différents genres.¹²⁴¹ Le cheminement par la forme romanesque ne fait finalement que confirmer le poète dans ses choix. Après avoir transféré les nouvelles techniques narratives et les acquis de la poésie en prose française sur son écriture poétique, Walter Helmut Fritz n'a de cesse d'écrire parallèlement des poèmes et des textes en prose. Désormais, la présence constante des deux formes est constitutive de l'œuvre. Son écriture en prose et ses poèmes s'inspirent et se nourrissent mutuellement ; d'où d'ailleurs leur proximité

¹²³⁹ En guise d'illustration, citons les métaphores de la neige, de l'eau et du soleil ainsi que l'intensification de l'image poétique.

¹²⁴⁰ Comme nous l'avons souligné, l'activité de traducteur se limite essentiellement aux années soixante et soixante-dix. Elle s'estompe par la suite au profit de la création personnelle.

¹²⁴¹ L'œuvre critique montre que Walter Helmut Fritz n'évince nullement le genre narratif. Une grande partie de ses premiers compte rendus portent d'ailleurs sur des romans (cf. notre bibliographie). Après avoir travaillé davantage sur la prose de Jean Cayrol à laquelle il consacre l'un de ses essais, Walter Helmut Fritz commente en 1967 le roman *Das Seil (La corde raide)*, Editions du Sagittaire, Paris 1947) de Claude Simon. Le style du nouveau roman influence ensuite fortement ses propres écrits narratifs. Rappelons que son essai *Möglichkeiten des Prosagedichts anhand einiger französischer Beispiele* (Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der Klasse Literatur*, n° 2, Mainz 1970, p. 19-29) date également de cette époque.

stylistique. Ce ne sont que deux manières différentes et distinctes mais complémentaires pour faire avancer l'incessante reconquête du sens comme nous l'avons observé dans l'ensemble des champs thématiques et notamment dans l'étude des doublets.

De même, si nous avons insisté sur les affinités de Walter Helmut Fritz avec le monde de l'art et avec certains courants philosophiques telles la phénoménologie de Gaston Bachelard ou la philosophie existentialiste de Martin Heidegger¹²⁴², c'est qu'elles rendent parfaitement compte de l'approche pluridisciplinaire originale de notre poète. On ne doit donc pas s'étonner que ces influences multiples se traduisent tout naturellement dans son œuvre. Ainsi est-il aisé de mettre en évidence le mouvement en spirale de cette création revenant incessamment à ses implications profondes parmi lesquelles il faut souligner le rôle fondamental de la perception. Notamment à travers le regard, une nouvelle vision du monde se dégage qui s'inscrit parfaitement dans l'intuition fondatrice de la confiance retrouvée.

Par conséquent, l'un des aspects les plus intéressants de cette œuvre réside dans le fait que la portée conjointe des expériences de lecture, des parentés intellectuelles et poétiques entre écriture et la traduction confirme Walter Helmut Fritz dans sa voie et rend possible les étapes successives qui ont fait aboutir son art.¹²⁴³ C'est pourquoi l'étude du vaste réseau de références dans lequel s'inscrit ce lyrisme a permis de préciser les liens établis, leur fonctionnement et le rôle qu'il joue dans l'évolution du lyrisme de Walter Helmut Fritz. Comme le démontre par ailleurs en dernier lieu le concept d'une philosophie de la vie analysé dans le dernier mouvement de notre étude, les différentes influences et affinités induisent d'abord une ramification au sein de cette œuvre poétique pour ensuite retrouver, par une alchimie mystérieuse, une nouvelle unité. Incontestablement, il s'agit d'une œuvre qui se place volontairement en regard de ses filiations.

¹²⁴² Il convient de rappeler que l'œuvre de Walter Helmut Fritz reste sous-tendue par ses études de philosophie à l'université de Heidelberg auprès du professeur Hans Georg Gadamer qui était lui-même un disciple de l'école de Martin Heidegger.

¹²⁴³ Dans un certain sens, nous pouvons affirmer alors que Walter Helmut Fritz est, dès ses débuts, un auteur accompli : bien qu'il ait une évolution dans son œuvre, la même intuition fondatrice est perçue d'emblée et sous-tend cette création dans son ensemble.

III.2 Un renouveau pour la fonction poétique : la convergence entre esthétique et éthique de la poésie

Nous avons pu constater à quel point la quête de Walter Helmut Fritz converge avec les recherches d'autres poètes. En faisant sienne l'intuition fondatrice d'une confiance en la parole poétique et en les facultés perceptives, son œuvre poétique prend sa place parmi les créations qui synthétisent cette recherche : elle est une quête de l'essence et rejoint ainsi les questions fondamentales des grandes philosophies. Cependant, l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz va au-delà d'une reprise des postulats en créant une dynamique du renouveau. Comme l'a démontré l'approche synchronique, sa réflexion poétique se donne une visée unificatrice, tout en s'inspirant à la fois de l'art, de la philosophie et des différentes sensibilités poétiques, notamment présentes à travers les relations franco-allemandes.

Par conséquent, l'ambition de notre étude a été aussi de rendre justice à une œuvre majeure encore insuffisamment connue.¹²⁴⁴ Par ailleurs, notre bibliographie qui s'efforce de rassembler, d'une manière quasi exhaustive, les articles de et sur Walter Helmut Fritz devrait fournir l'un des outils clés pour le travail futur sur notre poète. En ce sens, notre étude rejoint le nouvel intérêt porté à l'œuvre de Walter Helmut Fritz.¹²⁴⁵

Rappelons néanmoins à quel point la synthèse d'une œuvre encore en cours reste toujours délicate. Le précieux soutien de Walter Helmut Fritz nous a réconforté dans cette entreprise et a permis, à travers plusieurs rencontres, d'affiner et d'approfondir nos thèses initiales. Tout en rendant compte de l'évolution de l'œuvre, nous nous sommes donc attachés à une vision synthétique : il s'agissait de départager sans fausser ni distordre et de suivre la trame de fond sans négliger la variété des occurrences. A un double niveau, cette synthèse s'imposait donc : d'une part, il fallait aller au-delà de l'état de la recherche resté plutôt décevant jusqu'à présent puisqu'il confrontait trop rarement les textes primaires et les écrits critiques de Walter Helmut Fritz. En

¹²⁴⁴ Qu'il nous suffise de rappeler ici qu'en promouvant une conception perceptive attentive au détail et attachée à la simplicité, cette œuvre poétique est peu médiatique. De plus et en parfaite adéquation avec ses textes, Walter Helmut Fritz ne se met pas en avant et reste une figure volontairement peu médiatisée.

¹²⁴⁵ Cet intérêt se perçoit notamment dans les récentes traductions françaises qui rendent cette œuvre plus accessible pour un public non-germanophone. Cf. Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, traduit de l'allemand par Adrien Finck, Maryse Staiber, Claude Vigée. Présentation de Maryse Staiber. Avant-propos de l'auteur. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon 2004 et Walter Helmut Fritz, *Que se passait-il dans les vagues*, traductions de Laurent Margantin. Dans : *Conférence*, n° 22, printemps 2006.

s'inscrivant dans une démarche diachronique sans toutefois suivre l'œuvre dans sa stricte chronologie, nous avons pu étudier et préciser les étapes et les évolutions successives qui se démarquent. D'autre part, l'originalité réside incontestablement dans le fait que, d'emblée, l'intuition fondatrice sous-tend cette œuvre. Le travail de Fritz y puise sa constance et son unité. Bien que les premières créations s'inscrivent surtout dans le mouvement de la nouvelle poésie de la nature, elles laissent entrevoir le concept de la confiance fondamentale. A travers les champs thématiques présents successivement ou parallèlement comme la nature, l'amour, l'Autre dans toutes ses dimensions, la vie quotidienne, la perception, la finitude, le vieillissement, le constat d'un approfondissement continu s'impose. Les textes de Walter Helmut Fritz constituent des variations infinies d'un même sujet s'articulant autour d'une quête fondamentale.

Par ailleurs, tout en rendant compte des interpénétrations et des interdépendances des approches, la démarche interdisciplinaire du poète fait écho à l'approche phénoménologique. En s'interrogeant sur le rapport fondamental entre la vie et la mort, sa quête devient ontologique et se situe dans la suite des travaux de Martin Heidegger et de Hans Georg Gadamer. De ce fait, son lyrisme traduit un désaccord avec l'existence qui se manifeste à travers une inquiétude existentielle et mène à une prise de conscience : le réalisme et la sincérité se rejoignent pour manifester l'effroi devant l'existence. L'attitude poétique correspond alors à celle du philosophe : en recherchant une simplification maximale, les lois du monde se révèlent. En simplifiant toujours davantage son langage, le poète renvoie au système dans sa puissance et dans son unité. Dès lors, les paradoxes ne présentent que l'autre revers d'une unique apparence. En tant que tel, l'homme peut les accepter et les intérioriser ; en revanche, il n'est plus dans l'obligation de les expliquer. Or, l'enchevêtrement des points de vue auquel renvoie cette approche polycentrée, crée une extraordinaire ouverture de l'horizon dans l'œuvre de Fritz, l'affirmant comme une poésie de vérité : sa démarche s'avère capable non seulement de tenir compte des conjonctures complexes et paradoxales mais aussi de les révéler sans les altérer. Le poète aboutit, par conséquent, à un dépassement pour recréer l'Un, l'unité première.

Il n'est pas exclu de penser que le rapport étroit entre cette vision unificatrice et l'approche poétique explique l'attitude anticonformiste de cette œuvre et révèle sa spécificité : le renouvellement se produit en renouant avec un contexte de filiations plus large. Ceci a impliqué de séparer l'accessoire de l'essentiel pour que ce réseau soit

recentré sur le sens de l'ensemble. Il en ressort que d'un côté, la démarche de cette œuvre reste attachée à des traditions qui la précèdent. D'un autre côté, l'altérité crée une tension créatrice : animés par l'idée d'une unité perdue, les poèmes ne cessent d'interroger une multitude de possibilités offertes. Sans que cela altère le premier mouvement, soulignons que la parcimonie de ce lyrisme accentue sa force évocatrice et le fait évoluer au seuil d'une transcendance. Dans ce contexte, il convient d'insister sur un paradoxe : cette écriture aux confins du silence possède à la fois une concision et une aptitude particulière à traduire l'essence, ce qui lui confère une pertinence étonnante. La vision poétique du monde rejoint ainsi une esthétique qui se caractérise par la sensibilité et la simplicité. Ceci permet d'affirmer que le lyrisme de Walter Helmut Fritz renouvelle la fonction de la poésie.

D'évidence, cette vision suscite un subtil et délicat équilibre entre le fond et la forme. Walter Helmut Fritz y parvient en accentuant plus particulièrement la nécessité d'un regard différent sur les réalités. De surcroît, cette faculté de perception renouvelée s'adresse à tous. Ce qui intéresse, en fait, le poète, est de faire appel à une strate plus profonde de la perception pour susciter une attitude confiante. En effet, en se rapprochant du projet des rêveries créatrices de Gaston Bachelard, Walter Helmut Fritz renvoie son lecteur à des pulsions qui relèvent d'un niveau archétypal.

Nous comprenons mieux alors pourquoi les différentes occurrences poétiques, la poésie de la nature, les poèmes d'amour, les portraits et les traductions, contribuent à un seul dessein : redonner confiance en la vie et renouveler le rapport à la perception et à la parole :

Walter Helmut Fritz gibt uns mit diesen neuen Gedichten Werkzeuge in die Hand, die wir zum Leben brauchen können, weil sie uns bei einer wichtigen Arbeit behilflich sind: Alles das in Bewegung zu versetzen, was uns den Blick auf unsere Möglichkeiten und Verstrickungen verstellt.¹²⁴⁶

Ceci crée un nouveau rapport au langage : croire en la capacité de l'homme de retrouver une perception première et d'aller ainsi vers l'essence, met en mouvement. Si nous retenons que l'idée fondatrice est alors celle d'une unité à redécouvrir, nous comprenons pourquoi l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz implique également une contestation silencieuse. Du reste, on ne doit pas s'étonner que cette approche rejaillisse

¹²⁴⁶ Bernhard Nellessen, *Walter Helmut Fritz, Werkzeuge für die Freiheit*. Gedichte, Hamburg 1983. Dans : *Neue deutsche Hefte* 30 (1983), p. 820.

sur les choix thématiques du poète : l'un des champs exploités par Fritz est celui de la vie quotidienne, des choses banales, des détails a priori insignifiants. Néanmoins, ces thématiques sont toujours au service d'une quête de l'essence. Il s'agit de traiter quelques thèmes littéraires majeurs tels la perception de la nature, l'amour, la marche du temps, l'étrange imbrication de la vie et de la mort, tout en les ramenant à la simplicité. Ce qui intéresse, en fait, le poète, c'est d'établir un lien étroit entre ses sujets et les implications esthétiques. Or, les deux vont toujours de pair dans cette œuvre poétique de sorte que nous pouvons parler, à juste titre, d'une convergence entre le fond et la forme : leur action intimement liée renvoie inlassablement aux forces majeures qui animent et sous-tendent cette œuvre dans son ensemble et que la recherche de Walter Helmut Fritz a pressenties d'emblée sans forcément les expliciter.¹²⁴⁷

C'est notamment en intensifiant sa langue que le poète valorise notamment l'instant présent. De même, il saisit l'éphémère en optant pour des mots et des phrases simples de prime abord ; cette sobriété permet d'exploiter davantage la polyvalence des connotations et souligne la fragilité des mots dans un monde où règnent la vitesse et la performance. Remarquons, de plus, que de nouveaux éléments formels, tels le poème en prose et un plus grand laconisme qui sont notamment développés dans la deuxième phase de l'œuvre, s'inscrivent dans ce même défi. Par la suite, ces moyens formels portent et intensifient l'approche poétique et la confiance langagière et perceptive. L'écriture y gagne en maturité. Notons en particulier la capacité du langage poétique de

¹²⁴⁷ Rappelons que Walter Helmut Fritz s'est très peu exprimé à propos de ces choix littéraires. Néanmoins, quelques phrases du recueil *Zwischenbemerkungen* (1964) nous semblent, à ce titre, doublement révélatrices : « Es war eine Bewegung, die aus dem Frösteln kam. Eine Bewegung, um dem Frösteln zu entgehen. » (Zwb, 11) ; « Es war verborgen. Es strebte sogar fort. Und doch war es möglich, damit Umgang zu haben. » (Zwb, 22) ; « Die Worte liebten es, sich nur kurz zu zeigen und bald wieder auszubleiben. Aber auch zu ihrem raschen Auftritt entschlossen sie sich nur, wenn man sie nicht beherrschen wollte. » (Zwb, 24). D'une part, ces propos rejoignent l'idée que la poésie ouvre des perspectives en révélant les possibilités diverses à travers lesquelles s'expriment l'humanité et la vie. D'autre part, ces phrases rendent compte d'une appréciation caractéristique de la parole poétique : elle ne représente pas seulement un moyen mais aussi un chemin et renvoie à une attitude. Cf. aussi Bernhard Nellessen, *Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle*. Ein Gespräch mit Walter Helmut Fritz. Dans : Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster. Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz*. Hempel, Lebach 1989, notamment p. 127 et p. 131 : « Neulich las ich in einem meiner älteren Tagebücher vom Anfang der sechziger Jahre die Notiz, daß wir verschiedene Leben führen. Eins, von dem wir nichts wissen; eins, an das wir uns zu erinnern glauben; eins, von dem wir träumen, in dem jeden Augenblick alles geschehen könnte; eins, dem gegenüber wir versagen, und eins, das immer neu zum Sprung ansetzt. Alle „nähren“ das Schreiben. Vor allem: Schreiben ist das Leben. » Lors de notre entretien du 07/04/2003, Walter Helmut Fritz a confirmé une nouvelle fois ce lien étroit : « Nicht das Schreiben ist ein Problem. Das Problem ist, so zu leben, dass sich das Geschriebene natürlich ergibt. » On ne doit pas s'étonner, par conséquent, que nous ayons décelé des récurrences thématiques dans l'ensemble des champs évoqués, ce qui renforce l'unité de cette quête poétique.

Walter Helmut Fritz à intégrer un degré important de réflexion.¹²⁴⁸ De même, le travail sur l'immédiateté de l'évocation s'est avéré décisif pour tenter de saisir la présence¹²⁴⁹. A travers son approche du monde, le langage poétique de Walter Helmut Fritz prend alors ses distances par rapport à la parole de tous les jours, tout en prolongeant les réflexions antérieures comme celles de la nouvelle poésie de la nature, des poètes du quotidien et de la nouvelle subjectivité.

Il n'en demeure pas moins que, d'une part, ces imbrications transposent l'authenticité de l'expérience sensible sans confiner le poème dans une poésie de l'intime¹²⁵⁰. La démarche de Fritz rappelle, au contraire, la responsabilité du poète envers son lecteur et souligne, par conséquent, sa forte implication éthique. D'autre part, son approche, thématique, poétique et formelle, signe la singularité et la spécificité de son œuvre au sein de la poésie allemande contemporaine.

En ce sens, ses textes font partie des « poèmes ouverts » qui renouvellent la confiance. En évoluant aux confins du silence sans s'y abandonner, l'œuvre de Walter Helmut Fritz tend, par conséquent, vers une nouvelle plénitude :

Knappeheit bis zur Kargheit, Aussparung bis an die Genze des Verlusts von Zusammenhang erzielen bei Walter Helmut Fritz jene Leuchtkraft, Transparenz und Hintergründigkeit, die seine Gedichte so unverwechselbar machen.¹²⁵¹

Ainsi, cette œuvre s'inscrit parfaitement dans l'une des grandes quêtes de la poésie du XX^e siècle : le lyrisme de Walter Helmut Fritz oppose au texte crypté,

¹²⁴⁸ Rappelons que ce sont surtout les recherches d'une forme nouvelle qui permettent cette évolution et qui ont trouvé leur aboutissement dans le poème en prose et dans la notation. Cf., par exemple, Jürgen P. Wallmann, *Bild und Gedanke*. Dans : *Die Tat*, n° 38, 11/02/1970, p. 33 : « Vielmehr werden die Bildtitel zu Ausgangspunkten meditativer Prosastücke, in denen sich Bild und Gedanke miteinander zu verbinden trachten. Die innere Bewegung dieser Texte vollzieht sich zögernd, tastend und fragend. Hier wird weniger konstatiert als vielmehr zweifelnd reflektiert. »

¹²⁴⁹ Concernant ce concept, cf. Yves Bonnefoy, *Sur la fonction du poème*. Dans : Yves Bonnefoy, *Le nuage rouge*, Mercure de France, Paris 1992, notamment p. 519 et 521.

¹²⁵⁰ Soulignons en effet que même s'il y a une expression du moi, celle-ci s'inscrit toujours dans une visée universelle et dépasse le niveau individuel.

¹²⁵¹ Karl Foldenauer, *Walter Helmut Fritz, der Dichter der Nuance*. Dans : *Baden-Württemberg* 31 (1984), H. 3., p. 45. Cf. aussi Wolf Wondratschek, *Bewegliche Spur im Sichtbaren*. Zur Lyrik von Walter Helmut Fritz. Dans : *Text und Kritik* 9, 1965, p. 12 : « Das Gedicht wird zum Stenogramm, in dem sich durch die Korrespondenz eines jeden Wortes die Fülle des Ausgesparten aufhält. » Soulignons que c'est la conscience des zones d'ombre qui rend cette luminosité et cette plénitude possibles. Walter Helmut Fritz les aborde, en effet, avec une sérénité qui se manifeste notamment dans l'importance de la communication et du dialogue. Nous pouvons alors parler d'une présence fondatrice de l'autre. Cf. Walter Neumann, *Durch Sätze sehen wir hinaus. Identität von Welt und Sprache bei Walter Helmut Fritz*. Dans : *Deutsche Volkszeitung*, 41/02/1980, p. 14 ; Jürgen P. Wallmann, *Fern von allem Maulheldentum*. Dans : *Der Tagesspiegel*, n° 12676, 07/06/1987, p. 11 et Michael Basse, *Walter Helmut Fritz*. Dans : Heinz Ludwig Arnold (éd.), *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1998, p. 4.

sombre, au seuil du désespoir, un poème confiant dont l'apparente simplicité traduit en vérité les paradoxes et la complexité du monde, ce qui confirme sa visée résolument moderne. A la place du pessimisme et de la détresse langagière, Walter Helmut Fritz suggère une sérénité qui reste toutefois engagée. Elle se traduit en particulier dans la relation du poète au lecteur qu'il bouscule et provoque afin de déclencher une réflexion. Ce procédé fait intégralement partie de son éthique.¹²⁵² Son intuition fondatrice bâtit alors l'unité de l'œuvre et impulse ses choix, tandis que son langage poétique crée une transparence qui permet une ouverture vers une dimension universelle.

Au regard de l'importante œuvre critique, des proses longues ainsi que des romans de Walter Helmut Fritz, qui sont quand même au nombre de quatre, on serait néanmoins tenté de demander si l'on peut subordonner ces parties de l'œuvre intégralement à cette logique. Il faut donc s'interroger dans quelle mesure la prose pourrait aussi révéler d'autres préoccupations de l'auteur. Selon certains critiques, les romans de Walter Helmut Fritz dessinent de véritables paysages : la forme romanesque semble permettre de montrer les protagonistes dans un réseau complexe de relations interpersonnelles, mentales et même historiques.¹²⁵³ En ce sens, il paraît intéressant voire nécessaire de circonscrire davantage le statut thématique et formel propre de la prose au sein de cette œuvre. Aussi le passage par la création romanesque pourrait-il non seulement avoir servi à renouveler le langage des poèmes de Walter Helmut Fritz mais à accomplir une fonction spécifique, tout en renvoyant à une même quête du sens :

Das Buch ist hochmodern, da es sich mit leichter Hand aller literarischen Methoden bedient, die in den letzten fünfzig Jahren erfunden wurden, aber, und darauf liegt der Akzent, ohne jede

¹²⁵² En ce sens, cette œuvre comporte également une dimension politique au sens premier du mot. Cf. Bernhard Nellessen, *Walter Helmut Fritz, Werkzeuge für die Freiheit*. Gedichte, Hamburg 1983. Dans: *Neue deutsche Hefte* 30 (1983), p. 818 : « Er schreibt engagiert und spart Politik aus seinem Werk nicht aus, vermag es aber stets poetisch zu vermitteln. »

¹²⁵³ Cf. Josef von Golitschek, *Heidelberg – knapp nach der Stunde Null*. „Bevor uns Hören und Sehen vergeht“ heißt der neue autobiographische Roman von Walter Helmut Fritz. Dans : *Mannheimer Morgen*, n° 220, 24/09/1975 : « Sehr kurz, sehr präzise, mit größter stilistische Akuratesse und einer bewußt spröden Sprache schafft da Walter Helmut Fritz immer von neuem unterschiedlichste Stimmungen, völlig adäquat dem geschärften Sehen und Hören, das der Zeit eines damals noch jungen Staates ebenso wie dem Stadium menschlichen Reifens entspricht. Nostalgisches also? Nicht im geringsten. Im Gegenteil: eine eindringliche Erinnerung an damals, als man noch so differenziert hörte und sehen konnte, eine Warnung vor dem Verluste der Fähigkeit, so zu hören und zu sehen wie einst – ehe einem im Streß des Alltags Hören und Sehen vergehen. Also trotz der erinnerungsträchtigen Kulisse: Kein Heidelberg-Roman, oder doch zumindest nicht nur ... und wenn, dann bestimmt nicht von der gewohnten Art. » Cf. aussi Karl Heinz Kramberg, *Die kleinen Vorfälle*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 207, 09 et 10/09/1972: « Doch nimmt dieser innere Lebensraum während jenes Verlaufs so wechselvolle Kontur an, daß auch die quasi äußere Szene zu einem Prisma von Lebensumständen wird, die ihrerseits das reflektieren, was sich im Bewußtsein eines Neutralen, des „Lesers“, als konkrete Zeitlandschaft darstellen könnte. »

avantgardistischen Mätzchen, die ein Kunstwerk so rasch langweilig werden lassen. Die Sprache ist da wie eh und je, kein Wittgensteinscher Zweifel kann ihr etwas anhaben. Im Gegenteil: Was ihr die unerhörte Spannung verleiht, ist nicht der Zweifel an der Sprache, sondern der weit zeitgemäßere Zweifel am Sprechen.¹²⁵⁴

De même, Walter Helmut Fritz poursuit toujours, et parallèlement à sa création poétique, son activité critique. Ses interprétations et comptes rendus montrent son intérêt toujours égal pour la scène littéraire allemande mais aussi étrangère.¹²⁵⁵ Notamment l'interprétation du poème *Kurze Pause im Orgelkonzert* de Tomas Tranströmer¹²⁵⁶ porte à croire que le poète cherche toujours et encore à établir des liens d'intimité entre sa propre quête et d'autres œuvres. En effet, il est tout à fait significatif que son commentaire de *Kurze Pause im Orgelkonzert* relève des aspects qui sont, selon notre analyse, constitutifs de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz.

Das Lebenswissen, das in Tranströmers Gedicht anwesend ist, wird Laut ohne Rhetorik, als Vorklang, als Nachklang, glaubwürdig, verhalten. Ein Ton entsteht, der die Klage selten zulässt, der Erinnerung als Glück und Heimsuchung hörbar macht, der vieles mitenthält, was sich – außerhalb des Gedichts – zu fliehen scheint. Keines der in Berührung mit der Welt begegnenden Rätsel wird gelöst. Sie werden – das ist das Entscheidende – Sprache. Sie werden unausweichlich, gewinnen Evidenz, Atem. Man begreift. Der Autor tritt immer mehr hinter sein Gedicht zurück.¹²⁵⁷

¹²⁵⁴ Hans Erich Nossack, „Dieses Buch hätte ich schreiben müssen“. Dans: *Die Welt*, n° 291, 14/12/1972, p. 1. Notons que dans son compte rendu du roman *Die Verwechslung* (1970), Gerda Zeltner affirme d'ailleurs l'autonomie formelle des romans de Walter Helmut Fritz : « Man kann jedoch dem Autor auf die Finger schauen, so lang man will: er hat mit strengster Konsequenz nichts hineingebracht, das nicht direkt auf das Ganze hin durchsichtig wird. Durch solche Stilisierung, in welcher jedes Element mehr ist als es selbst, entsteht eine Ganzheit, worin die Irrationalität und das Paradox des mentalen Lebens in komplexerer Weise hergestellt wird als in einer bloßen Sammlung von Prosagedichten. » (Gerda Zeltner, *In den Leerstellen des Daseins*. Dans: *Frankfurter Hefte* 26 (jan.- juin 1971), p. 2).

¹²⁵⁵ En guise d'illustration, citons quelques exemples de comptes rendus : Walter Helmut Fritz, *Grammatik der Schmerzen*. Gedichte aus zwölf Jahren von Werner Dürrson (*Ausleben*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 204, 03/09/1988, o. S.; Walter Helmut Fritz, *Rund um das Freiburger Münster*. Zu Uwe Pörksens neuem Roman „*Schauinsland*“. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12870, 12/05/1991, p. 10; Walter Helmut Fritz, *Bilder und Small talk* (zu: A. Zornack, *stolperherz*). Dans: *Esslinger Zeitung*, 28 et 29/01/1989, p. 25; Walter Helmut Fritz, „*Ein gerüttelt Maß wahnsinniger Zuneigung*“, Sarah Kirschs Prosa. Dans: *Text und Kritik* 101 (1989), p. 76-81; Walter Helmut Fritz, *Der sechste Aufzug*. Wislawa Szymborskas Gedichte. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 181, 08/08/1997, p. 28 ; Walter Helmut Fritz, *Unrast in einem Magnetfeld*. Gedichte des rumänischen Surrealisten Gellu Naum, übersetzt von Oskar Pastior. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 69, 24/03/1998, p. 2.

¹²⁵⁶ *Hunger nach Einfachheit*, zu : Tomas Tranströmer, *Kurze Pause im Orgelkonzert*. Dans : *Badische Zeitung*, n° 10, 13/01/2001, p. 2.

¹²⁵⁷ D'autres passages confirment ce constat : « Erstaunliche Zeilen, die nahtlos Gedanke und sinnliche Präsenz verbinden, sachlich und zugleich voller Pathos, sehr persönlich und zugleich von grundsätzlicher Bedeutung, durchsichtig und dabei viel Unausgesprochenes mitbringend, immer wieder aufleuchtend in ihrer Plötzlichkeit [...] » ; « Es nimmt nicht Wunder, dass Tranströmer seinen Einsichten häufig mit dem Mittel der Paradoxie zu entsprechen sucht. » ou encore « Gegenwärtig bleibt das, was einmal als „helles Staunen“ bezeichnet wird. Dinge erscheinen in Frische, Unwillkürlichkeit. Menschen sind geschützt

Si nous insistons ainsi sur le rôle de ces correspondances, c'est bien parce qu'elles sont des indices que l'œuvre de Walter Helmut Fritz pourra encore s'engager dans de nouvelles voies. Si, en partant de l'état actuel de cette création et surtout de son unité, nous pouvons, d'une part, affirmer que le poète semble avoir définitivement trouvé ses modes d'expression dans le lyrisme et dans le poème en prose, d'autre part, il faut souligner que les derniers recueils pourraient annoncer une nouvelle tendance. Il paraît qu'à partir du volume *Zugelassen im Leben* (1999), Walter Helmut Fritz renforce la structure interne de ses recueils. Notamment les poèmes de *Maskenzug* semblent confirmer cette tendance en suivant un mouvement cyclique.¹²⁵⁸ Ainsi, le chapitre médian *Maskenzug* est entouré de deux parties intitulées respectivement *Noch immer eine miteinander geteilte Geschichte* et *In ihrem Erstaunen sind sie eins*. Tandis que le cycle central décrit des masques concrets, les deux autres parties évoquent, souvent sous forme de portraits, différentes occurrences de masques que l'on porte pour faire face à la vie. Le masque devient alors une métaphore des diverses facettes du comportement humain, ce qui établit le rapprochement avec le cycle central.¹²⁵⁹

Par ailleurs, nous observons dans ce recueil ainsi que dans les publications les plus récentes, une nouvelle intensification de la relation aux arts. D'un côté, le cortège de masques démontre de nouveau à quel point Walter Helmut Fritz s'attache au monde de l'image pour aiguïser notre attention :

Sprachskepsis grundiert diese Arbeiten, Erkenntnisskepsis, es sind eindringliche Wortzeichnungen einer sehr entfernten und auch wieder unseren menschlichen Möglichkeiten angehörenden Bilderwelt. Das Motto des Bandes stammt von Věra Linhartová und trifft genau zu: „Die Worte bilden einen durchsichtigen Vorhang, von dem man nicht sagen kann, ob er uns mit unserer Vorstellung verbindet oder ob er uns von ihr trennt.“¹²⁶⁰

durch Diskretion. Solches Beieinander von Aufmerksamkeit und Diskretion bestimmt viele Gedichte Tranströmers. » (*Ibid.*).

¹²⁵⁸ Cf. Iris Denneler, *Maß und Mäßigkeit*, Gedichte von Walter Helmut Fritz. Dans : *Neue Zürcher Zeitung*, 22/07/2003 : « So kreisen wir in seiner Welt, die im Überschaubaren, Unspektakulären ihren Fluchtpunkt hat. Diesen Kreisbewegungen folgt der gesamte Band in seiner Binnenstruktur. »

¹²⁵⁹ Cf. Matthias Kußmann, *Die Poesie des Alltags*. Dans : *Badisches Tagblatt*, 09/02/2004 : « Das lyrische Ich betrachtet bei einem Freund eine Sammlung afrikanischer Masken. Die eindrückliche Individualität und zugleich Räselhaftigkeit dieser archaischen Arbeiten wird ihm dabei immer wieder zum Spiegel der Facetten menschlichen Lebens. [...] Auch in seinen neuen Gedichten findet sich (typisch für Fritz) immer beides: Zuversicht und Zweifel, Konstatieren und Fragen. »

¹²⁶⁰ Uwe Pörksen, *Zauber des Entdeckens*, „Maskenzug“: *Neue Gedichte von Walter Helmut Fritz nähern sich dem Fremden*. Dans: *Badische Zeitung*, 22/07/2003.

Soulignons, de plus, que *Maskenzug* établit un rapport plus intime entre l'image, l'imaginaire et le mot comme le suggère la citation de Věra Linhartová. En ouvrant ce recueil par cette devise, le poète accentue la portée qu'il donne aux mots : tout en préservant leur transparence, ils ont une fonction médiatrice. En soulignant alors le paradoxe que la perception suggérée par le langage poétique rapproche à la fois des apparences et nous en éloigne, le recueil accorde une confiance encore plus grande au sens auditif.¹²⁶¹ Ceci pourrait être le présage d'une future intensification perceptive à travers l'ouïe et l'écoute. Une écriture plus musicale semble se dessiner à l'horizon lorsque l'on observe les poèmes les plus récents. Nous en voulons pour preuve le poème *Winde*, publié, accompagné d'une traduction de Maryse Staiber, dans le recueil *Cortège de masques*.¹²⁶²

Winde

Vorhin hat sich die Knospe
blitzend in ihrem Laub, entfaltet.

Die Blüte, rot geflammt,
zeigt ihren weißen Herzensgrund.

Nach einigen Stunden, gegen Abend,
wird sie sich schließen.

Neue Blüten werden sich öffnen
am kommenden Morgen.

Vergänglichkeit als Fest,
das dauert.

Qu'il nous suffise ici de noter la tonalité lumineuse, évocatrice et, en même temps, méditative du poème qui suspend ce texte dans un cadre intemporel. La différence se situe donc moins dans le choix thématique – *Winde* illustre le thème du renouveau perpétuel dans la nature – que dans le renouvellement du souffle. D'évidence, le titre du poème est, à cet égard, hautement révélateur. L'on serait tenté de croire que, petit à petit, l'accent se déplace alors du « voir » vers « l'écouter ». La musique pourrait en

¹²⁶¹ A ce propos, cf. aussi notre analyse de la complémentarité des sens visuel et auditif qui est plus nettement perceptible dans les derniers recueils.

¹²⁶² Walter Helmut Fritz, *Cortège de masques*, traduit de l'allemand par Adrien Finck, Maryse Staiber, Claude Vigée. Présentation de Maryse Staiber. Avant-propos de l'auteur. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon 2004, p. 96.

effet s'associer à la peinture et à la philosophie pour intensifier la recherche d'une altérité représentant à la fois une source d'inspiration et un miroir.

Par conséquent, et bien que l'aboutissement actuel de l'œuvre poétique de Walter Helmut Fritz ne fasse aucun doute, il apparaît clairement que le poète est toujours en chemin. Il est permis de supposer qu'au final, ces évolutions récentes s'inscrivent dans la reprise continuelle de ses postulats poétiques constitutifs. Il s'agit donc d'une quête qui, encore aujourd'hui, n'a rien perdu de sa force créatrice et dont le terme est encore à venir. Avec Uwe Pörksen, soulignons la continuité et la persévérance avec laquelle cette œuvre propose une vision toujours renouvelée :

Der öffnende Blick ist seine Stärke, ein Augenblick der Weltwahrnehmung, der das Eingefahrne hinter sich lässt und das vor Augen Liegende transzendiert. [...] Was ich an Walter Helmut Fritz unentbehrlich finde: dass er von Gedicht zu Gedicht in einen Zustand des Innehaltens, der unruhigen Erkenntnishaltung versetzt. Die Nadel, die immer wieder dazu neigt, einzurasten im Üblichen, gerät wieder ins Schwanken. Das ist nicht wenig; das ist genau genommen viel.¹²⁶³

¹²⁶³ Uwe Pörksen, *Die schwankende Nadel*, Neue Gedichte von Walter Helmut Fritz. Dans: *Frankfurter Rundschau*, n° 274, 24/11/1999, p. 6.

Université Marc Bloch - Strasbourg 2
Études germaniques
Doctorat nouveau régime

Marion ZIMMERMANN-BOLZER

*L'œuvre poétique
de Walter Helmut Fritz*

Bibliographie et annexe

Thèse dirigée par Maryse Staiber,
Professeur des Universités

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES.....	5
A. BIBLIOGRAPHIE.....	7
A.1 L'ŒUVRE DE WALTER HELMUT FRITZ.....	7
A.1.1 L'œuvre poétique.....	7
A.1.2 L'œuvre en prose.....	9
A.1.3 Pièces radiophoniques.....	11
A.1.4 Traductions.....	11
A.1.5 Etudes critiques.....	12
<i>A.1.5.1 Articles et entretiens.....</i>	<i>12</i>
<i>A.1.5.2 Comptes rendus, hommages et interprétations.....</i>	<i>16</i>
A.1.6 Préfaces et postfaces.....	47
A.1.7 Discographie.....	48
A.2 ETUDES SUR L'ŒUVRE DE WALTER HELMUT FRITZ.....	49
A.2.1 Monographies	49
A.2.2 Articles.....	49
A.2.3 Interprétations de poèmes isolés.....	53
A.2.4 Vie littéraire et lectures publiques.....	54
A.2.5 Comptes rendus.....	56
A.2.6 Traductions.....	79
A.3 LITTÉRATURE CRITIQUE.....	81
A.3.1 Œuvres citées.....	81
A.3.2 Anthologies.....	87
A.3.3 Poésie allemande après 1945.....	89
A.3.4 Littérature, art et fonction poétique.....	95
A.3.5 Ecrivains et poètes allemands.....	102
A.3.6 Ecrivains et poètes français, contexte international.....	106
A.3.7 Traduction et traductologie	108
A. 4 AUTRES RÉFÉRENCES	111

B. ANNEXE.....	113
LISTE DES DOCUMENTS.....	113
B.1 POÈMES.....	119
Poèmes de la nature.....	119
Poèmes sur le thème la neige	122
Poèmes d'amour.....	127
Poèmes sur le thème de la fenêtre.....	131
Poèmes français traduits par Walter Helmut Fritz.....	133
Les poèmes Migration et Provence de Maryse Staiber.....	136
Poèmes en prose.....	138
Doublets autour de la figure de la danseuse	140
B.2 ARCHIVES PERSONNELLES.....	143
B.3 DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES.....	146
B.4 ARTICLES ET EXTRAITS.....	166

A. Bibliographie

A.1 L'œuvre de Walter Helmut Fritz

A.1.1 L'œuvre poétique

Achtsam sein. Gedichte. Mit einem Vorwort von Karl Krolow. Vorstadtpresse Biel 1956.

Bild und Zeichen. Gedichte. Classen Verlag. Hamburg 1958.

Veränderte Jahre. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1963.

Gedichte (Auswahl). Moderner Buch-Club. Darmstadt 1964.

Treibholz. Gedichte. Mit Radierungen von Eugen Batz. Bibliophiler Druck, verlegt von Horst Heiderhoff. Frankfurt/Main 1964.

Grenzland. Gedichte. Bläschke Verlag. Darmstadt 1964

Die Zuverlässigkeit der Unruhe. Gedichte. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1966.

Teilstrecken (Gedichte und Prosa). Im Auftrag des Volksbundes für Dichtung (Scheffelbund), hrsg. und eingeleitet von Friedrich Bentmann. Müller, Karlsruhe, 1971.

Aus der Nähe. Gedichte. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1972.

Kein Alibi. Gedichte. Mit Radierungen von Johannes Schreiter. Bibliophiler Druck. Guido Hildebrandt Verlag. Frankfurt/Main 1975.

Schwierige Überfahrt. Gedichte. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1976.

Sehnsucht. Gedichte und Prosagedichte. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1978.

Gesammelte Gedichte. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1979. Taschenbuchausgabe: Ullstein Verlag. Berlin, Wien 1981.

Auch jetzt und morgen. Gedichte. Mit Offsetlithographien von Klaus Hruby. Bibliophiler Druck. Pfaffenweiler Presse. Pfaffenweiler 1979.

Gedichte (sieben Texte mit einer kurzen handschriftlichen Autobiographie). Dans: *Karlsruher Lesebuch*. Karlsruhe 1980, p. 25-31.

Einen Felsen durchbohren. Neun Gedichte (Leonberg-Warmbronn: Warmbronner Antiquariat 1980), 8 ungez. Bl. 8°

Wer hat sich nicht getäuscht? Gedichte. Bibliophiler Druck. Reihe Spektrum 6. Zürich 1980.

Wunschtraum Alptraum. Gedichte und Prosagedichte. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1981. Taschenbuchausgabe: Heyne Verlag. München 1983.

Werkzeuge der Freiheit. Gedichte. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1983.

Wie nie zuvor. Gedichte. Mit Holzschnitten von Alfred Pohl. Bibliophiler Druck. Pfaffenweiler Presse. Pfaffenweiler 1986.

Immer einfacher, immer schwieriger. Gedichte und Prosagedichte. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1987.

Linien. Gedichte. Zeichnungen von Franz Bernhard. Künstlerbuch. Georg Heusch Verlag. Bonn 1988.

Unaufhaltbar. Gedichte. Bibliophiler Druck. Verlag Ulrich Keicher. Warmbronn 1988. (Roter Faden vol. 17)

Mit einer Feder aus den Flügeln des Ikarus. Ausgewählte Gedichte und Prosagedichte. Mit einem Nachwort von Harald Hartung. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt/Main 1989.

Die Schlüssel sind vertauscht. Gedichte und Prosagedichte 1987-1991. Hoffmann und Campe, Hamburg 1992.

Im Wartesaal. Dans: *Jahrbuch der Lyrik* 9 (1993), p. 63-64.

Gesammelte Gedichte 1979-1994. Hoffmann und Campe, Hamburg 1994.

Pulsschlag. Gedichte. Edition Isele, Eggingen 1996.

Das offene Fenster. Prosagedichte. Hoffmann und Campe, Hamburg 1997.

Die Tage schauen noch einmal her. Dans : *Rheinland-pfälzisches Jahrbuch für Literatur* 3 (1996). Cf. aussi Werner Söllner (éd.), *Freundschaft der Dichter*. Ein Lesebuch des Künstlerhauses Edenkolben, Ammann-Verlag, Zürich 1997, p. 6-12.

Einem Wort gleich, Könige, Schon beim Aufwachen, Der Gaukler, Ein kühler Tag, Er liebt das Alleinsein, Gonella, Eine Falle, Mit geröteten Augen, Was geschah in den Wellen?, Das Fischerfest, Was für ein Gruss, Klaglos (13 poèmes, publiés dans *Zugelassen im Leben*). Dans: Cordula Hoepfner, Peter Kohl, Hansgeorg Schmidt-

Bergmann (éd.), *Karlsruher Lesebuch 1998*. Ein Querschnitt. Rudolf Röser Verlag, Karlsruhe 1998, p. 56-65.

Zugelassen im Leben. Gedichte. Hoffmann und Campe, Hamburg 1999.

Was einmal im Geist gelebt hat. Aufzeichnungen. Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg 1999.

Die Liebesgedichte, éd. Matthias Kußmann, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Mainz 2003.

Maskenzug. Gedichte. Hoffmann und Campe, Hamburg 2003.

Unterwegs, Materialbilder (Franz Bernhard), Aufzeichnungen. Edition galerie, im Radius-Verlag, 2004.

A.1.2 L'œuvre en prose

Samstagnachmittag (Erzählung). Dans: *Neue Deutsche Hefte* 1962, n° 85, p. 22.

Kälte, strömend [Erzählende Prosa]. Dans: *Beispiele*. Zwölf Erzählungen von zehn Autoren. Stuttgart 1962, p. 19-30.

Das Schweigen vieler Jahre (Wiederabdruck aus *Deutsche Zeitung*, 1962). Dans: Horst Bingel, *Deutsche Prosa*. Stuttgart 1963, p. 48-52.

Porträt eines älteren Mannes [Prosa]. Dans: *Eckart-Jahrbuch* 1963/64, p. 202-206.

Ein Schreien schob sich davor [Erzählung]. Dans: *Ungewisser Tatbestand*, München, 1964, p. 45-51.

Umwege. Prosa. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1964.

Zwischenbemerkungen. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1964.

Was sollte man anderes tun? [Prosa]. Dans: Peter Jokostra, *Tuchfühlung*, Hamburg 1964, p. 335-342.

Er lebt jetzt mit M. [Prosa]. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 12 (1965), H. 106, p. 82-94.

Zwischenbemerkungen [Prosa]. Dans: *Text und Kritik* 1965, n° 9, p. 13.

Abweichung. Roman. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1965.

Es gab tatsächlich keine Gründe [Erzählung]. Dans: *Jahresring* 1965/66, p. 77-89.

Die Stadt [Erzählung]. Dans: *Middlehouse*. Dichter erzählen Kindern, Köln 1966, p. 45-48.

Ohne Nachricht. Abschnitte aus einem (gleichnamigen) entstehenden Roman. Dans: *Hochland* 60 (1967/68), p. 548-557.

Noch unterwegs oder schon zurückgekehrt. [Prosa] Deutsche Zeitung 1964. Dans: Piontek, *Augenblicke unterwegs.* Hamburg 1968, p. 241-45.

Natürliche Miniaturen. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 22, 25 et 26/01/1969.

Sieben Prosastücke. Dans: *Jahresring* 1968/69, p. 54-56.

Bemerkungen zu: einer Gegend. Prosa. S. Fischer Verlag. Frankfurt/Main 1969.

Die Verwechslung. Roman. S. Fischer Verlag. Frankfurt/Main 1970. Neuausgabe mit einem Nachwort von Karl Foldenauer, v. Loeper Verlag. Karlsruhe 1985.

Spiel der Verwerfungen. Kein Faden. [Kurz-Prosa]. Dans: *Spektrum* 15 (1972/73), H. 57, p. 9.

Das stimmt doch nicht. [Prosa]. Dans: *Akzente* 20 (1973), p. 117-119.

An Jannis Ritsos denkend (Aphorismus). Dans: *Die Horen* (1973), H. 92, p. 17.

Die Beschaffenheit solcher Tage. Roman. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1972. Taschenbuchausgabe: dtv 1975.

Bevor uns Hören und Sehen vergeht. Roman. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1975. Taschenbuchausgabe: Heyne 1981.

Woher weisst du das? (Prosatext). Dans: *Jahresring* 24 (1977/78), p. 183-185.

Über die Hochstraße. Dans: *Merian* 32 (1979), H. 5, p. 7-9.

Aufzeichnungen. Aus einer entstehenden erzählenden Prosa. Dans: *Neue Rundschau* 90 (1979), p. 97-102.

Vier Texte. Dans: *Reutlinger Druck* 15 (1980), n° 4.

Traumtiere (Erzählender Text). Dans: *Spektrum* 25 (1982-83), n° 99, p. 7.

Tell me all ... Traumtiere nehmen die ... (Erzählender Text). Dans: *Spektrum* 25 (1982-1983), n° 100, p. 27.

Vermittlung (Erzählende Prosa). Dans: *Spektrum* 26 (1983-84), n° 102, p. 2.

Aufzeichnungen. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 17, 21 et 22/01/1984, p. 141.

Aufzeichnungen (Erzählende Texte). Dans: *Reutlinger Drucke* 19 (1984), n° 2.

Nichts ist gelöst (elf erzählende Texte). Dans: *Reutlinger Drucke* 19, N. 4 (2. Aufl.)

Oberlin, Ohio. Aufzeichnungen von einem Aufenthalt. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 94, 21-23/04/1984, p. 103. Cf. aussi *Neue Zürcher Zeitung*, n° 285, 07/12/1984, p. 40.

Die Verwechslung. Roman. Mit einem Nachwort von Karl Foldenhauer. Hrsg. von der Literarischen Gesellschaft (Scheffelbund), 2. Auflage, von Loeper, Karlsruhe 1985.

Cornelias Traum und andere Aufzeichnungen. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1985.

Noch immer (neun Prosatexte, einer davon Hans Arp gewidmet). Dans: *Reutlinger Drucke* 21 (1986), n° 4.

Der Turm. Erzählende Prosa. Dans: *Jahresring* 34 (1987/88), p. 181-187.

Zeit des Sehens. Prosa. Hoffmann und Campe Verlag. Hamburg 1989.

Ladislav (Erzählende Prosa). Dans: *Akzente* 39 (1992), p. 335-338.

Die Besucher (Theaterstück). Frankfurt/Main: S. Fischer, o.J., quer 8°, (Büchleinmanuskript).

A.1.3 Pièces radiophoniques

Abweichung. Saarländischer Rundfunk 1966.

Er ist da, er ist nicht da. [Hörspiel]. Dans: *Zeitwende* 40 (1969), p. 690-703.

Er ist da, er ist nicht da. Westdeutscher Rundfunk/Saarländischer Rundfunk 1969.

A.1.4 Traductions

Jean FOLLAIN. Gedichte. Französisch und deutsch. Verlag Langewiesche-Brandt. Ebenhausen 1962.

René MÉNARD, Fluß - O meine Müdigkeit (Gedichte). Übersetzt von Walter Helmut Fritz. Dans: *Streit-Zeit-Schrift* 40 (1963), H. 2, p. 49.

René MÉNARD, Entre deux pierres. Gedichte. Französisch und deutsch. Bläschke Verlag. Darmstadt 1964.

Alain BOSQUET, J'écrirai ce poème. Gedichte. Französisch und deutsch. Bläschke Verlag. Darmstadt 1965.

Philippe JACCOTTET, Fin d'hiver. Gedichte. Französisch und deutsch. Bläschke Verlag. Darmstadt 1965.

Claude VIGÉE, *Netz des Windes*. Gedichte. Französisch und deutsch. Nachwort von Dominique Fernandez. Horst Heiderhoff Verlag. Frankfurt/Main 1968.

Philippe JACCOTTET, [sechs Gedichte, zweisprachig. Aus dem Französischen von Walter Helmut Fritz]. Dans: *Ensemble*. Oldenbourg Verlag, München 1969, p. 60-65.

Jean FOLLAIN, *Poèmes, Gedichte* [3, aus dem Französischen von Walter Helmut Fritz]. Dans: *Ensemble* 3 (1972), p. 104-107.

David ROKEAH, *Jerusalem*. Gedichte. Aus dem Hebräischen unter Mitwirkung des Autors, übersetzt von Henriette Bees, Benigna Chilla und Ruth Geyer, Hans Magnus Enzensberger, Erich Fried und Johanna Doering, Walter Helmut Fritz, Nelly Sachs, Gerhard Schoenberner. Hanser Verlag. München, Wien 1981.

Eines Tages nach dem Leben. Gedichte. Französisch und deutsch. Übertragen von Eliane Blüher, Paul Celan und Walter Helmut Fritz. Horst Heiderhoff Verlag. Waldbrunn 1983.

Georg LASCHEN (éd.), *Der Finger Hölderlins*. Poesie aus Frankreich. Jacques Roubaud, Abdelwahab Meddeb, Esther Tellermann, Jean Doive, Henri Deluy, Baptiste de Seynes. Nachdichtungen von Roza Domaseyna, Walter Helmut Fritz [u.a.]. Mit neuen Bildern von Pit Kroke, Bremerhafen, edition die Horen im Wirtschaftsverlag NW; Verlag für neue Wissenschaft, 1996.

A.1.5 Etudes critiques

A.1.5.1 Articles et entretiens

Kein Rezept, Gespräch mit dem Leser (Diskussionsbeitrag zu der Frage: Was ist eine gute Rezension?). Dans: *Neue Deutsche Hefte* 4 (1957/58), p. 84-85.

Das ist alles. Ein Selbstporträt. Dans: *Welt und Wort* 14 (1959), p. 109-110.

Horst Bingel. Dans: *Schriftsteller der Gegenwart*. Olter, Freiburg 1963, p. 46-51.

Gespräche mit Schriftstellern (zu: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. Hrsg. von Horst Bienek, 1962). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 34 (1963), p. 491-492.

Horst Bingel. Dans: *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1965, p. 106.

Jeannie Ebner. Dans: *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1965, p. 170.

Karl Krolow. Dans: *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1965, p. 369/70.

Ernst Meister. Dans: *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1965, p. 427.

Ernst Schnabel. Dans: *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1965, p. 524.

Antrittsrede [Anläßlich der Aufnahme in die Akademie der Wissenschaften und der Literatur]. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur* (1965), p. 78-80.

Jean Cayrols „*lazarenische Prosa*.“ Essay. Franz Steiner Verlag. Wiesbaden 1967 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, Abhandlungen der Klasse Literatur, Jahrgang 1966, n° 2).

Antwort auf eine Umfrage zu einem Zitat von A. Artaud "Ce qui est du domaine de l'image". Dans: *Speichen* 1970, p. 120.

Möglichkeiten des Prosagedichts anhand einiger französischer Beispiele. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz*, Abhandlungen der Klasse Literatur, n° 2, Mainz 1970, p. 19-29.

Karl Krolow. Dans: *Deutsche Literatur seit 1945*, Kröner-Verlag, Stuttgart 1970, p. 66-86.

Skepsis, Lakonie, Aussparung [Zur eigenen Arbeit]. Dans: Richard Salis, *Motive*. Tübingen, Basel 1971, p. 78-81.

Gibt es einen Generationenkonflikt in der Kritik?. Dans: *Frankfurter Hefte* 14 (1971), p. 808-810.

Morgen schon ist hier das Schweigen. Bemerkungen zu Liebesgedichten. Dans: *Zeitwende* 43 (1972), p. 54-58.

Noch Prosa – oder schon Gedicht? Bemerkungen aus der Praxis (Beiträge zur Erkenntnis der modernen Lyrik). Dans: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* 1973. Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1974, p. 31-43.

Lesen und Schreiben - eine Art zu leben. Dans: Heinz Piontek, *Leben mit Wörtern*. Percha am Starnberger See 1975, p. 154-156.

Walter Helmut FRITZ, „... daß aus den Hemmungen erst die Bewegung entsteht. Dans: *Rilke?. Kleine Hommage zum 100. Geburtstag*. Dans: *Text & Kritik*, München 1975, p. 69-70.

Mörikes Nähe, Rede bei der Gedenkfeier der Deutschen Schillergesellschaft zum 100. Todestag Mörikes in Stuttgart am 8. Juni 1975. Dans: *Jahrbuch der Schillergesellschaft* 19 (1975), p. 492-500.

Karl Krolow. Ein Lesebuch. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Helmut Fritz. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main 1975.

Subjektivität und Willkür [zum Thema Literaturkritik]. Dans: *Basler Zeitung*, n° 79, 05/04/1975, p. 27.

Walter Helmut Fritz sehen und hören. Zum ersten literarischen Forum im Badischen Staatstheater Karlsruhe. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 251, 27/10/1975.

Kreatürliche Sätze, Peter Handkes frühe Prosa. Dans: *Text und Kritik* 24/24a, 4. Aufl. (1978), p. 83-86.

Poetry of the common place, An interview with Walter Helmut Fritz. Dans: *Dimension* 12 (1979), p. 256-266.

[*"Poetologisches Statement"*]. Dans: *Haus-Lyrik Katalog*, BRD, 2. Aufl.. München 1979, p. 390.

Lakonie im Gedicht. Dans: Wolfgang Rothe (éd.), *Schnittlinien*. Für Hap Grieshaber, Classen, Düsseldorf 1979, p. 156-157.

Die Lakonie des zeitgenössischen Gedichts. Dans: *Schweizer Monatshefte* 59 (1979), p. 475-479.

Der west-östliche Divan - gedichtete Liebe. Dans: *Goethe Jahrbuch* 97 (1980), p. 64-81.

Liebesgedichte aus Goethes west-östlichem Divan. Essay. Franz Steiner Verlag. Wiesbaden 1980 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. Abhandlungen der Klasse Literatur).

Das Problem der Lakonie im zeitgenössischen Gedicht. Dans: *Lyrik von allen Seiten*. Frankfurt/Main 1981, p. 259-263.

Neujahrstag. *Phil.* 4, 10-13 (14 u. 20). Dans: *Assoziationen*. Gedanken zu biblischen Texten. Bd. 6. Stuttgart 1983, p. 39.

Gespräch über Gedichte. Essay. Franz Steiner Verlag. Wiesbaden 1984 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. Abhandlungen der Klasse Literatur).

Wie kann man von sich selber sprechen? Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 177, 03 et 04/08/1985, p. 117.

Der Mann der Verwechslung. Dans: *Spektrum* 30 (1987/88), n° 120, p. 32.

Hermann [Lenz]. Dans: *Akzente* 35 (1988), p. 27-28.

Kreatürliche Sätze. Peter Handkes frühe Prosa. Dans: *Text und Kritik* (1988), Sonderband. In Sachen Literatur, p. 184-187.

Wichtiger als die Widerspruchsfreiheit ist die Widerspruchsfülle. Ein Gespräch mit Walter Helmut Fritz. Dans : Bernhard Nellessen (éd.), *Sätze sind Fenster*. Joachim Hempel Verlag, Lebach 1989, p. 125-131.

Verleihung der Wilhelm-Heinse-Medaille an Dr. Eduard Beaucamp, Mainz, den 9.11.1990. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und Künste Mainz* 41 (1990), p. 89.

Verleihung der Wilhelm-Heinse-Medaille an Herrn A. Fabri durch Herrn Fritz. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und Künste Mainz* 42 (1991), p. 97.

Antwort auf eine Umfrage zum Einfluß Georg Trakls auf heutige LyrikerInnen. Dans: *Antworten auf Georg Trakl*. Salzburg 1992, p. 65.

Verleihung der Wilhelm-Heinse-Medaille an Herrn Philippe Jaccottet durch Herrn Fritz; Mainz, den 6.11.1992. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und Künste Mainz* 43 (1992), p. 102.

Verleihung der Wilhelm-Heinse-Medaille an Herrn Karl Heinz Bohrer. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und Künste Mainz* 45 (1994), p. 102.

Verleihung des Nossack-Akademiepreises (1995) für Dichter und ihre Übersetzer an Herrn Lars Gustafsson und Frau Vera Reichel. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaft und der Literatur Mainz* 56 (1995), p. 112.

Auskünfte. Eine Umfrage unter Autoren [und Autorinnen]. Fragen zur deutschen Nachkriegsliteratur. Dans: *Text und Kritik* (1995), Sonderband, Ansichten und Auskünfte zu:r deutschen Literatur nach 1945, p. 7-100.

In der Rue de la Question. Dans: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste*. Vol. 9, 1995, p. 503-510. Cf. aussi Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 53-59.

Unterwegs (II). Dans: Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 33-37.

A.1.5.2 Comptes rendus, hommages et interprétations

1956

Erinnerungen (Von der Vring). *Die Wege tausendundeins*. Dans: *Deutsche Rundschau* 82 (1956), p. 204-205.

Zeitgenössische Lyrik. Das Gedicht. Jahrbuch zeitgenössische Lyrik. Hrsg. von Rudolf Ibel, F.2, 1955/6, Hamburg 1955. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 27 (1956), p. 132-133.

Ein Dokument des Krieges. Hans Werner Richter, *Du sollst nicht töten*, Wien, München, Basel 1955. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 27 (1956), p. 149.

Kraft des Unmittelbaren. Albrecht Goes, *Ruf und Echo*, Aufzeichnungen 1951-1955, Frankfurt/Main 1956. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 27 (1956), p. 709-710.

1957

Remarques neuer Roman (*Der schwarze Obelisk*). Dans: *Deutsche Rundschau* 83 (1957), p. 979-980.

Die Barke Phantasie. Dans: *Deutsche Rundschau* 83 (1957), p. 1315-1316.

Mit einer Kindheit voll Liebe (Sammelbesprechung neuer deutscher Romane und Erzählungen). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 28 (1957), p. 196-197.

Unterhaltungsromane: Heinz Risse, *Große Fahrt und falsches Spiel*. Roman, München 1956; Walter Rilla, *Saat der Zeit*, Roman, München 1955; Richard Kaufmann, *Die Welt ist voller Türen*, Roman, München 1955. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 28 (1957), p. 490-491.

Zwei große Gelehrte - Benedetto Croce, Karl Vossler, Briefwechsel, Berlin, Frankfurt/Main 1955. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 28 (1957), p. 774-775.

Trost und Gewalt der Lieder. Willy Kamp, *Die treuen Helfer*, Stuttgart 1957. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 28 (1957), p. 849.

Geschichte ohne Schema. Zu: Hans Bender, *Wölfe und Tauben*, 1957. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 4 (1957/58), p. 460-461.

Ein junger Schweizer Lyriker (zu: Walter Gross, *Botschaften noch im Staub*, 1957). Dans: *Neue Deutsche Hefte* 4 (1957/58), p. 931-932.

1958

Gedicht-suite (M. Solms, *Erde, Haus, Türlos*). Dans: *Deutsche Rundschau* 84 (1958), p. 89-90.

Der Lebenspsalm. Dans: *Deutsche Rundschau* 84 (1958), p. 406.

Die Kraft der Imagination. Dans: *Deutsche Rundschau* 84 (1958), p. 1071.

Peter Härtling: *Unter den Brunnen, 1958.* Dans: *Streit-Zeit-Schrift* 2 (1958), p. 422.

Schmeljow, Iwan, *Das Licht des Geistes.* Dans: *Welt und Wort* 13 (1958), p. 246.

Cyrus Atabay, *An- und Abflüge*; Hans Brandenburg, *Trost in Tränen* ; Alma Heissmann, *Sonette einer Liebenden.* Dans: *Welt und Wort* 13 (1958), p. 343.

Wo die Angst aufhört - Horst Lange, *erlöschende Feuer*, Roman, Stuttgart 1856. Dans: *Zeitwende.* Die neue Furche 29 (1958), p. 55-56.

Dunkelheit und Glanz - Haldor Laxness, *Weltlicht*, Roman, Frankfurt/Main 1955; Laxness, *Islandglocke*, Roman, 1955. Dans: *Zeitwende.* Die neue Furche 29 (1958), p. 57-59.

Döblins "Hamlet" - *Ad Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende.* München 1957. Dans: *Zeitwende.* Die neue Furche 29 (1958), p. 412-413.

Versuche: Walter Jens, *Das Testament des Odysseus*, Pfullingen 1957; Werner Helmes, *Die Scherbe des Bacchus*, Gütersloh 1957; Alf Lierse, *Das Tabakhaus*, Gütersloh 1957; Heinz Albers, *Landung ohne Ankunft.* 15 Erzählungen, Gütersloh 1957. Dans: *Zeitwende.* Die neue Furche 29 (1958), p. 704-706.

Krumen von eines Mannes Jahr. Dylan Thomas, *Am frühen Morgen.* Autobiographisches, Radio, Essays. Gedichte und Prosa. Ins Deutsche übertragen von Erich Fried. Heidelberg 1957. Dans: *Zeitwende.* Die neue Furche 29 (1958), p. 850-851.

1959

Junge schweizer Lyriker (zu: *Junge schweizer Lyriker* 1958). Dans: *Deutsche Rundschau* 85 (1959), p. 372-373.

Sizilien als Hintergrund (zu: Emma Bodmershof, *Sieben Handvoll Salz*), *Neue deutsche Hefte* 61, août 1959, p. 464-465.

Hans Erich Nossack, Der jüngere Bruder. Dans: *Streit-Zeit-Schrift* 2 (1959), H. 3/4, p. 116-118. Cf. aussi (légèrement coupé) *Schutz gegen Langeweile?* - Hans Erich Nossack, *Der jüngerer Bruder.* Dans: *Zeitwende.* Die neue Furche 30 (1959), p. 710.

Bedeutsamkeit des Symbols - Ina Seidel, Renée und Rainer. Erzählungen. Stuttgart 1958; Geno Hartlaub, *Windstille von Concaador*, Roman. Frankfurt/Main 1958. Dans: *Zeitwende.* Die neue Furche 30 (1959), p. 272-273.

Labyrinth und Flügel. Ernst Schnabel, *Ich und die Könige*, Frankfurt/Main 1958. Dans: *Zeitwende.* Die neue Furche 30 (1959), p. 781-782.

Revision des Schiller-Bildes (zu: Gerhard Storz, *Der Dichter Friedrich Schiller*. Stuttgart 1959). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 30 (1959), p. 789-790.

1960

Hoffnung und Unruhe (zu: Stefan Andreas, *Der graue Regenbogen*, 1959; Andrey Belyj, *Petersburg*, 1959; Tibor Déry, *Die portugiesische Königstochter*, 1959). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 31 (1960), p. 707-708.

Lyrische Protokolle (zu: Cyrus Atabay, *Meditationen am Webstuhl*). Dans: *Neue deutsche Hefte* 72, juillet 1960, p. 363-364.

Gabriele Wohmann, *Sieg über die Dämmerung, Ein Neuanfang* [Erzählungen]. Dans: *Neue deutsche Hefte* 73, août 1960, p. 453-454.

1961

Im Schutz der Einzelheit. Hinab zu den Sternen. Gedichte von Peter Jokostra; *Eros im Steinlaub* von Dieter Hoffmann, Winterklavier für Hunde von Günter Seuren. Dans: *Deutsche Zeitung*, n° 179, 05/08/1961.

Zwei österreichische Lyriker - Thomas Bernhard, *Auf der Erde und in der Hölle*. Gedichte. Salzburg 1957; *Die Rosen der Einöde*. 5 Sätze für Ballett, Stimmen und Orchester. Frankfurt/Main 1959; Gerhard Fritsch, *Der Geisterkrug*. Gedichte. Salzburg 1958. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 32 (1961), p. 627-628.

Marie Luise Kaschnitz [Würdigung und Rezension von Kaschnitz, *Lange Schatten*, Hamburg 1960]. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 32 (1961), p. 717-718.

1962

Eine Möglichkeit von Glück (zu: Reinhold Schneider - Leopold Ziegler, *Briefwechsel*, 1960; Alain, *Die Pflicht, glücklich zu sein*; Aldous Huxley, *Dreißig Jahre danach*, 1960). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 33 (1962), p. 279-280.

Wegmarken einer inneren Biographie. (zu: Hans-Jürgen Heise, *Vorboten*). Dans: *Deutsche Zeitung*, 19 et 20/05/1962.

Vorlesungen über Lyrik (zu: Karl Krolow, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, 1961). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 33 (1962), p. 420-421.

Bingels Koffergeschichten (zu: H. Bingel, *Die Koffer des Felix Lumpach*), Kritische Gänze. Dans: *Christ und Welt*, 21/09/1962.

Geordnete Monotonie (zu: Reinhard Baumgart, *Der Löwengarten*, 1961). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 33 (1962), p. 486-487.

Ein Hörspiel (zu: Heinz Piontek, *Weißer Panther*, 1962). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 33 (1962), p. 563-564.

1963

Leiden am Hiersein (zu: Heinz Piontek, *Mit einer Kranichfeder*, 1962). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 34 (1963), p. 132-133.

Karl Krolow, *Gedichte und Übertragungen* (zu: Karl Krolow, *Ausgewählte Gedichte*, 1960; Karl Krolow, *Spanische Gedichte des 20. Jahrhunderts*, 1960). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 34 (1963), p. 413-415.

Der Partisan (zu: Rolf Schroers, *Der Partisan*, 1961; Hans Joachim Seel, *Partisan*, 1961). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 34 (1963), p. 845-846.

William Carlos Williams, *Armenarzt*, Zum Tode des amerikanischen Dichters, *Christ und Welt*, n° 11, 15/03/1963, p. 18.

Der Knabe Jakob Haferglanz (zu: Martin Gregor Dellin, *Jakob Haferglanz*). Dans: *Christ und Welt*, 29/11/1963.

1964

Realität im Roman. Zu: Walter Killy "Wirklichkeit und Kunstcharakter", 1963. Dans: *Text und Kritik*, 1964, n° 5, p. 23-24.

Nelly Sachs [Würdigung]. Dans: *Hier* 1964, H. 1, p. 9.

Benn in seinen Briefen. Dans: *Streit-Zeit-Schrift* 5 (1964), H. 1, p. 33-34.

Virginia, Virginie und das Buch (zu: Yves Berger, *Der Süden* [Roman], 1964). Dans: *Der Monat*, septembre 1964, H. 192, p. 77-80.

Land und Licht des Südens (zu: D. Hoffmann, *Ziselierte Blutbahn*). Dans: *Sonntagsblatt*, n° 38, 20/09/1964, p. 20.

Von der Schwierigkeit zu leben (zu: J. Cayrols Roman „*Ein Versehen*“). Dans: *Die Tat*, n° 91, 03/10/1964, p. 25.

1965

Hans-Jürgen Heise, *Wegloser Traum*, 1964. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 12 (1965), H. 103, p. 143-144.

Gerardo Diego, *Gedichte*, 1964. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 12 (1965), H. 107, p. 140-142.

In der Schwebe (zu: Dominique Robins Roman: *Das Bett*). Dans: *Der Monat*, H. 196, janvier 1965, p. 78-80.

Das Werk als Tunnel, Francis Ponge, „*Die literarische Praxis*“. Dans: *Der Monat* 17, H. 199, 1965, p. 77/78.

Gabriele Wohmann, *Abschied für länger*, 1965. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 12 (1965), H. 108, p. 141-144.

Hugo Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik*. Dans: *Zeitwende. Die neue Furche* 36 (1965), p. 412.

Karl Krolow zum 50. Geburtstag [Würdigung]. Dans: *Dichten und Trachten*, 1965, F. 25, p. 23-25.

Hilde Domin, *Hier*, 1964, Dans: *Neue Deutsche Hefte* 12 (1965), H. 104, p. 114-115.

1966

Nachruf auf Hermann Kasack. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur* 1966, p. 59-62.

(Zu) Werner Kraft, *Gespräche mit Martin Buber*. München 1966. Dans: *Nachrichten aus dem Kösel-Verlag*, 1966, F. 24, p. 10.

War Narziss eitel? (zu: Walter Hilsbecher, *Wie modern ist eine Literatur*. Essays). Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, München. Dans: *Text und Kritik* (1966), H. 13/14, p. 76-77.

Ein Gedicht (*Früh im Jahr* von Walter Helmut Fritz) zweimal interpretiert. Von Walter Helmut Fritz und Wolf Wondratschek. Dans: *Welt und Wort* 21 (1966), p. 333-334. Cf. aussi "*Früh im Jahr*". Dans: Hilde Domin, *Doppelinterpretationen*. Frankfurt/Main, Bonn 1966, p. 233-234.

Wort ist Tat, (zu) Werner Weber, *Tagebuch eines Lesers*, 1965. Dans: *Frankfurter Hefte* 21 (1966), p. 427-428.

Der lazarenische Mensch (Jean Cayrol, *Die kalte Sonne*). Dans: *Der Monat* 17 (1966), H. 209, p. 82-84

Der amerikanische Schriftsteller Henry James. (zu: Henry James, *Tagebuch eines Schriftstellers*. Köln, Berlin 1966). Dans: *Hochland* 59 (1966/67), p. 485-488. Cf. aussi (version plus courte) Henry James, *Tagebuch eines Schriftstellers*, Köln 1965. Dans: *Der Monat* 18 (1966), p. 72-74.

Paulhans Pitaval (zu: Jean Paulhans, *Berühmte Fälle*, Aus dem Französischen von Friedhelm Kemp, Gütersloh 1966). Dans: *Der Monat* 18 (1966), H. 219, p. 77-78.

David Rokeah, *Von Sommer zu Sommer*. Aus dem Hebräischen, 1965. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 13 (1966), H. 109, p. 140.

Kurt Sigel, *Flammen und Gelächter*. Gedichte. München 1965. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 13 (1966), H. 111, p. 145-146.

Barbara König, *Die Personenperson*. München 1965. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 13 (1966), H. 112, p. 169-170.

Metaphern (zu: Carl Guesmer, *Zeitverwehung*. Gedichte. Stuttgart 1965). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 37 (1966), p. 698.

In memoriam Hermann Kasack. Dans: *Jahresring* 1966/67, p. 335-338.

1967

Svevos Nachlass, (zu: Italo Svevo, *Kurze sentimentale Reise*. Erzählungen und Fragmente aus dem Nachlass. Reinbek 1967). Dans: *Der Monat* 19 (1967), H. 229, p. 65-67.

Federico Garcia Lorca, *Interviews, Erklärungen* (zu: *Dichtung und Theater*). Frankfurt/Main 1966. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 14 (1967), H. 115, p. 170-171.

Heinz Piontek, *Die mittleren Jahre*. Hamburg 1967. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 38 (1967), p. 484-485.

Verzicht auf Beschönigungen, (zu: Gabriele Wohmann, *Theater von innen*. Protokoll einer Inszenierung. Olter und Freiburg 1966; Wohmann, *Erzählungen*. Ebenhausen 1966). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 38 (1967), p. 559-560.

Claude Simon, *Das Seil*, Frankfurt 1964, *Der Palast*, München 1966. Dans : *Frankfurter Hefte* 22 (1967), p. 654-655.

Teuflich in aller Unschuld (zu: Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt/Main 1987). Dans: *Der Monat* 19 (1967), H. 231, p. 76-68.

Gabriele Wohmann. *Erzählungen*. Ebenhausen 1966. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 14 (1967), H. 114, p. 154-156.

Peter von Tramin. *Die Tür im Fenster*. München 1967. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 14 (1967), H. 117, p. 168-169.

Zauber, Trost und Diskretion (zu: Karl Krolow, *Poetisches Tagebuch*. Frankfurt/Main 1966). Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 38 (1967), p. 273-274.

In den Grenzen meiner Haut. Zbigniew Herberts Gedichte aus zehn Jahren. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 255. 04/11/1967, p. 81. Cf. aussi *Gleichgewicht, Transparenz*, [zu] Zbigniew Herbert, *Inschrift*, Gedichte aus zehn Jahren. Frankfurt/Main 1967. Dans: *Frankfurter Hefte* 23 (1968), p. 132-133.

1968

Notizen, Stichworte, Zitate (zu: Albert Camus, *Tagebuch* 1942-1951). Dans: *Frankfurter Hefte* 23 (1968), p. 65-66.

Robinson philosophiert. Ein apartes Romandebüt aus Frankreich (Michel Tournier: *Freitage oder im Schoß des Pazifik*. Roman.). Dans: *Tagesspiegel*, n° 7039, 03/11/1968, p. 45.

Widersprüche in momentaner Balance (zu: Walter Hilsbecher, *Schreiben als Therapie*. Stuttgart 1967). Dans: *Frankfurter Hefte* 23 (1968), p. 367-368.

Phantastische Kombination (zu : Raymond Roussel, *Locus solus*. Neuwied und Berlin 1968). Dans: *Frankfurter Hefte* 23 (1968), p. 513-514.

Selbstentfremdung (zu: Jean Cayrol, *Mittag Mitternacht*. Olten 1968). Dans: *Der Monat* 20 (1968), H. 237, p. 75-76.

Karl Alfred Wolken, *Klare Verhältnisse*. Gedichte. München 1968. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 15 (1968), H. 3, p. 151-153.

1969

Mein Freund, das neue Jahr (zu: Gabriele Wohmann, *Ländliches Fest und andere Erzählungen*. Neuwied und Berlin 1968). Dans: *Frankfurter Hefte* 24 (1969), p. 65.

Auflösung eines Ich (zu: Jean Marie Gustave Le Clézio, *Die Sintflut*. München 1968). Dans: *Frankfurter Hefte* 24 (1969), p. 672-672.

Guillaume Apollinaire, *Poetische Werke*, Ausgewählt und hrsg. von Gerd Henniger. Neuwied 1969. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 16 (1969), H. 4, p. 132-137.

Jürgen P. Wallmann, *Else Lasker-Schüler*. Mühlacker 1966. Dans: *Universitas* 24 (1969), p. 203-204.

Die Welt neu erstellen (Zur Lyrik Nelly Sachs). Dans: *Text und Kritik* (1969), H. 23, p. 8-9.

Gedichte von Annemarie Zornack ("mobile"). Dans: *Die Tat*, n° 39, 15/02/1969, p. 34.

Beim Aufenthalt, Heinz Piontek will nicht vergessen (*Liebeserklärungen in Prosa*). Dans: *Christ und Welt*, n° 16, 18/04/1969, p. 15.

Eule und Auerhahn über die Kunst. Rainer Kunzes Gedichtbuch "*Sensible Wege*". Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 14/06/1996, p. 52.

Bilder in Worte verwandelt. Michel Butor: *Illustrationen*. Texte zu Bildern. Dans: *Tagesspiegel*, n° 7293, 07/09/1969, p. 45.

Aufsätze und Reden von Heinz Wilfried Sabais. Dans: *Die Tat*, 27/09/1969, p. 33.

Gedanken, fortlebend im poetischen Wort. Walter Hilsbecher: *Sprachen*. Aufzeichnungen aus zwanzig Jahren. Dans: *Tagesspiegel*, n° 7358, 23/11/1969, p. 47.

Um eine Kette zu bilden, (zu: Clemens Podewills, Heinz Piontek (Hg.), *Ensemble*, Lyrik, Prosa, Essay), *Stuttgarter Zeitung*, n° 273, 27/11/1969, p. 39.

1970

Enttäuschungen, Zum 20. Todestag von Albert Ehrenstein. Dans: *Almanach für Literatur und Theologie* 4 (1970), p. 74-75.

Angelockt von der Leere (Zum Werk des Genfer Schriftstellers Robert Pinget). Dans: *Frankfurter Hefte* 25 (1970), p. 735-740.

Rot heisst auch schön (zu: Erzählungen von G. Hartlaub). Dans: *Die Tat*, n° 20, 24/01/1970, p. 35.

Der Briefwechsel zwischen Storm und Heyse. Dans: *Die Tat*, n° 20, 24/01/1970, p. 34.

Dünung wandernder Worte. Zum Tode Paul Celans. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 104, 08/05/1970, p. 38.

Und so ein Leben lang [Würdigung von Marie Luise Kaschnitz]. Dans: *Insel-Almanach auf das Jahr 1971*. Frankfurt/Main 1970, p. 94-95.

Der Erzähler Martin Gregor-Dellin. Dans: *Welt und Wort* 25 (1970), p. 277-278.

Meditationen (zu: Walter Hilsbecher, *Speraden*, Aufzeichnungen aus 20 Jahren. Stuttgart 1969). Dans: *Frankfurter Hefte* 25 (1970), p. 142-144.

Die Welt verbraucht den Geist doch (zu: Werner Kraft, *Rebellion des Geistes*, Essays. Stuttgart 1968). Dans: *Frankfurter Hefte* 25 (1970), p. 306-308.

Ikarus aus dem graphischen Domizil (zu : Raymond Queneau, *Flug des Ikarus*. Roman. Karlsruhe 1969). Dans: *Frankfurter Hefte* 25 (1970), p. 528-529.

Zbigniew Herbert, *Ein Barbar in einem Garten*. Frankfurt/Main. Dans: *Der Monat* 22 (1970), H. 259, p. 99.

Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Terra amata*. München. Dans: *Der Monat* 22 (1970), H. 260, p. 105-106.

Hölderlin - eine Chronik seines Lebens. Hrsg. von Adolf Beck und Paul Raabe. Frankfurt/Main 1970. Dans: *Der Monat* 22 (1970), H. 264, p. 116.

Abbé Galiani, *Briefe an Mme d'Epainay und andere Freunde in Paris*. München. Dans: *Der Monat* 22 (1970), H. 267, p. 116.

Gabriele Wohmann, *Ernste Absicht*, Roman. Neuwied 1970. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 17 (1970), H. 4, p. 152-154.

Lyrisches von Neckermann (zu: H. Bienek, *Vorgefundene Gedichte*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 127, 06/06/1970, p. 52.

Ein Romancier verwischt seine Spuren, Die Herkulesarbeit – oder: Marcel Proust in seinen Briefen. Dans: *Christ und Welt*, n° 24, 12/06/1970, p. 14.

Steht noch dahin, Neue Prosa von Marie-Luise Kaschnitz. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 138, 20/06/1970, p. 52.

Wider das Entschwinden der Zeit, (zu: Robert Pinget, *Das Tumbagebet*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 7529, 21/06/1970, p. 45.

Dein Leib ist mein Gedicht, Heinz Ludwig Arnold sammelte deutsche erotische Lyrik aus fünf Jahrhunderten. Dans: *Die Tat*, n° 149, 27/07/1970, p. 34.

Ein Weltdichter mit Flickern auf dem Hosenboden (zu: J. Joyce, *Briefe I*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 7565, 02/08/1970, p. 39.

Zärtlichkeit, Humor, Intelligenz (zu: Albertine Sarrazin, *Stufen* [Roman]). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 7613, 27/09/1970, p. 51.

Exerzitien (zu: J. Poethen, *Im Namen der Trauer*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 234, 10/10/1970, p. 52.

Fuchteleien eines schlechtverpackten Rebellen (zu: Beat Brechbühl, *Kneuz* [Roman]). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, automne 1970, p. 8.

Seinen Fluchtversuchen zu sehn (zu: Karl Krolow, *Nichts weiter als Leben*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 287, 12/12/1970, p. 52.

Verlorener Vater (zu: Hans Joachim Sell, *Auf der Fährte eines Sohnes*). Dans: *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, n° 51, 18/12/1970, p. 13.

Parodierend (zu: Hans Peter Keller, *Stichwörter, Flickwörter*, Gedichte. Wiesbaden 1969). Dans: *Zeitwende* 41 (1970), p. 49.

Poetische Prosa (zu: Geno Hartlaub, *Rot heisst auch schön*. Hamburg 1969). Dans: *Zeitwende* 41 (1970), p. 192-193.

Eine Gesamtdarstellung der Romantik (zu: Eckhart Klessmann. *Die Welt der Romantik*. München 1969). Dans: *Zeitwende* 41 (1970), p. 406.

1971

Tarjei Vesaas, *Bett am Abend*. Zürich und Köln. Dans: *Der Monat* 23 (1971), H. 268, p. 105.

Michel Butor, *Aufsätze zur Malerei*. München. Dans: *Der Monat* 23 (1971), H. 270, p. 118. Cf. aussi *Blick für Details*. Michel Butors Aufsätze zur Malerei. Dans: *Deutsche Zeitung, Christ und Welt*, n° 3, 15/01/1971, p. 12.

Erika Burkart, *Moräne*. Der Roman von Lilith und Laurin. Olten und Freiburg 1970. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 18 (1971), H. 1, p. 146-147.

Margret Scharpenberg, *Ein Todeskandidat* und andere Erzählungen. Frankfurt/Main 1970. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 18 (1971), H. 2, p. 150-151.

Nachruf auf Horst Lange. Dans: *Jahrbuch der Akademie für Wissenschaft und Literatur* 1971, p. 71-71.

Roman-Collage aus acht Porträts, Man'zie: Steckbrief. Dans: *Der Tagesspiegel*, n°7771, 04/04/1971, p. 53.

System von Masken (zu: Withold Gombrowicz, *Die Tagebücher*, Band II und III). Dans: *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, 09/04/1971, p. 23.

Der Zug reibt sich an der nächtlichen Stille (zu: C. Guesmer, *Dächerherbst*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 116, 22/05/1971, p. 52.

Die letzte Station (zu: R. Pinget, *Passacaglia* [Roman]). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 7809, 23/05/1971, p. 47.

Wahnsinnige, närrische Liebe (zu: André Breton, *L'amour fou*, dt. von F. Kemp). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n°132, 12/06/1971, p. 52.

Halblaut (zu: Magda Szabó, *Katharinenstraße* [Roman]). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 7831, 20/06/1971, p. 45.

Fluchtgepäck der Suchenden (zu: N. Sachs, *Suche nach Lebenden; Teile dich Nacht*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 149, 03/07/1971, p. 52.

Autor als Voyeur, Grundzüge moderner Äthetik (zu: Marianne Kesting, *Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste*). Dans: *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, n° 31, 30/07/1971, p. 20.

Gibt es einen Generationen-Konflikt in der Kritik. Dans: *Frankfurter Hefte* 26 (1971), juillet – septembre, p. 808-810.

Der Tod hält uns wach (zu: Anise Koltz, *Vienne quelqu'un – Käme doch jemand*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 203, 04/09/1971, p. 52.

Die Zeit als Gedanke eines Uhrmachers (zu: Hans-Jürgen Heise, *Uhrenvergleich*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 7903, 12/09/1971, p. 49.

Statt des Lebens der Kommentar dazu (zu: Giorgio Manganelli, *Omegabet*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 7933, 17/10/1971, p. 49.

Gearbeitet wie ein Bessener, Heute vor 150 Jahren wurde Gustave Flaubert geboren. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 7980, 12/12/1971, p. 5.

Robert Pingets Figur, die aus Figuren entsteht. Dans: *Romanfiguren*. Mainz 1971, p. 139-140.

Zur Lyrik Günter Eichs. Dans: *Text und Kritik* (1971), H. 5, p. 29-31.

Über Ingeborg Bachmanns Roman "*Malina*". Von Walter Helmut Fritz und Helmut Heißenbüttel. Dans: *Text und Kritik* (1971), H. 6, 2. Aufl., p. 21-27.

1972

Beschäftigung mit dem Ablösen von Blutegehn. [zu] Josef W. Janker. *Der Umschuler*. Frankfurt/Main 1971. Dans: *Frankfurter Hefte* 27 (1972), p. 59-60.

Streng und wesentlich. [zu] Werner Kraft, *Carl Gustav Jochmann und sein Kreis*. Zur deutschen Geistesgeschichte; zwischen Aufklärung und Vormärz. München 1972. Dans: *Frankfurter Hefte* 27 (1972), p. 839-840.

Dieter Fringeli, *Das Wort reden*. Gedichte. Olten und Freiburg 1971. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 19 (1972), H. 1, p. 147-148.

Die leeren Augenblicke (zu: François Nourissier, *Im Schatten verlorener Gärten*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n°59, 11/03/1972, p. 52.

Halb Handwerksbursch, halb Page (zu: Robert Walser, *Kleine Dichtungen; Gedichte und Dramolette*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 71, 25/03/1972, p. 52.

„*Ich will nicht viel mehr machen*“. Zu zwei neuen Bänden der Robert Walser-Ausgabe des Verlages Helmut Kossodo. Dans: *Die Tat*, n° 89, 15/04/1972, p. 26.

Wirklichkeit im Wort (zu: Elisabeth Plessen: *Fakten und Erfindungen*. Zeitgenössische Epik im Grenzgebiet von fiction und nonfiction.). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8096, 30/04/1972, p. 53.

Ueber die Ehe, Ein Buch von Theodor Gottlieb von Hippel. Dans: *Die Tat*, n° 112, 13/05/1972, p. 19.

New York als Phantasmagorie (zu: Alain Robbe-Grillet, *Projekt für eine Revolution in New York*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8106, 14/05/1972, p. 49.

Stoff zum Stillschweigen. Der zweite Band von Wolfgang Promies' Lichtenberg-Ausgabe. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 115, 20/05/1972, p. 52.

Holzkohlen fürs Feuerbecken einer Winternacht. Werner Helwigs Nachdichtungen japanischer Texte. Dans: *Die Tat*, n° 129, 03/06/1972, p. 31.

Samuel Becketts Reduktionen (zu: *Premier Amour. Erste Liebe.*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8140, 25/06/1972, p. 49.

Ehe als Demütigung, Porträt einer Frau. (zu: Anne Hébert: *Kamouraska*. Roman). Dans: *Deutsche Zeitung/Christe und Welt*, n° 27, 07/07/1972, p. 12.

Auf der Suche nach einem Alibi (zu: G. Hartlaub, *Lokaltermin Feenteich*). Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 29, 16/07/1972, p. 21.

Verbindung von Minuten (zu: Jean Cassou, *Das lyrische Werk*. Band I und II). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 172, 29/07/1972, p. 52.

Streng und wesentlich (zu: Werner Kraft: Carl Gustav Jochmann und sein Kreis. Zur deutschen Geistesgeschichte zwischen Aufklärung und Vormärz.). Dans: *Frankfurter Hefte* 27, H. 11, novembre 1972, p. 839-840.

Ein Leben in Eile, Treue und Verzicht. Zur Wiederentdeckung Carl Gustav Jochmanns durch Werner Kraft. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 190, 19/08/1972, p. 52.

Röntgenaufnahmen des Absurden (zu: Hans-Jürgen Heise, *Drehtür*). Dans: *Die Weltwoche*, 30/08/1972.

Wien im Schaukasten (zu: Hermann Lenz, *Der Kutscher und der Wappenmaler* [Roman]). Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n°40, 01/10/1972, p. 14.

Octavio Paz, *Freiheit, die sich erfindet*. Gedichte, Übertragung und Nachwort von Fritz Vogelsang. Neuwied und Berlin 1972. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 19 (1972), H. 2, p. 138-139. (référence erronée?)

Werner Helwig, *Klänge und Schatten*. Nachdichtungen japanischer Texte. Hamburg, Düsseldorf 1972. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 19 (1972), H. 3, p. 132-134.

Theodor Gottlieb von Hippel. *Über die Ehe*. Stuttgart 1972. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 19 (1972), H. 3, p. 198-199.

Hermann Lenz, *Der Kutscher und der Wappenmaler*. Roman. 1972. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 19 (1972), H. 4, p. 154-156.

Sich vergewissern. [zu] Heinz Piontek, *Tot oder lebendig*. Gedichte. Hamburg 1971; ders., *Die Erzählung*. München, Wien 1971. Dans: *Zeitwende* 43 (1972), p. 136-137.

Auf der Suche nach dem Glück. [zu] Albert Camus, *Der glückliche Tod*. Reinbek 1972. Dans: *Frankfurter Hefte* 28 (1972), p. 290-292. Cf. aussi *Auf der Suche nach dem Glück*. Albert Camus' erster Roman. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8254, 05/11/1972, p. 50 et *Albert Camus' erster Roman*. Dans: *Die Tat*, n° 289, 09/12/1972, p. 31.

„Ich führe eine Stimme spazieren“ (zu: H.-J. Heise, *Drehtür*, Parabeln). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8248, 28/10/1972, p. 53.

Noch immer unentdeckt (zu: Robert Walser, *Das Gesamtwerk*). Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 47, 19/11/1972.

Die Authentizität des Gedichts (zu: Heinz Piontek, *Deutsche Gedichte seit 1960*. Eine Anthologie.). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8277, 03/12/1972, p. 53. Cf. aussi *Authentizität des Gedichts*. Dans: *Zeitwende* 44 (1973), 278-279.

Carl Gustav Jochmann und sein Kreis (zu: Werner Kraft, *Carl Gustav Jochmann und sein Kreis*. Zur deutschen Geistesgeschichte zwischen Aufklärung und Vormärz.). Dans: *Die Tat*, n° 295, 16/12/1972, p. 26.

Vor- und Nachteile einer Reise (zu: Samuel Beckett, *Mercier und Camier*). Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 8289, 17/12/1972, p. 51.

Gedenkwort für Günter Eich [Nachruf]. Dans: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* 1972, p. 102-103.

1973

"*Innere Papiere, Ausweise, Auskünfte*", Besprechung von Werner Helwigs "*Klänge und Schatten*", Nachdichtungen japanischer Texte. Düsseldorf 1972; und "*Capri - magische Insel*". Wiesbaden 1973. Dans: *Frankfurter Hefte* (1973), H. 11, p. 829-830.

Wisława Szymborska, *Salz*. Gedichte. Frankfurt/Main. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 20 (1973), H. 2, p. 126-128.

[zu] Gerd Henninger. *Irrläufer*. Gedichte. Berlin 1972. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 20 (1973), H. 3, p. 135-136.

Die Welt beschreiben mit 100 000 Kugelschreibern (zu: Jean Marie Gustave Le Clézio: *Der Krieg*. Roman). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8316, 21/01/1973, p. 51.

Sprich nicht von Gefühlen (zu: Peter Seeberg, *Ein Grund zum Bleiben* [Roman]). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8322, 28/01/1973, p. 63.

Jugend an der Donau (zu: Franz Tumlner, *Sätze von der Donau*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8346, 5/02/1973, p. 61.

Präzise Auskunft über Poesie. Eine Untersuchung neuer französischer Lyrik (zu: Wolfgang Raible, *Moderne Lyrik in Frankreich*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 46, 24/02/1973, p. 52.

Das war eine Stille, das ... (zu: Robert Walser, *Das Gesamtwerk*, Band I-V). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 58, 10/03/1973, p. 52.

„Ich hielt einfach durch“ (zu: Paul Nizon, *Untertauchen*, Protokoll einer Reise). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8358, 11/03/1973, p. 58.

Röntgenaufnahmen des Absurden (zu: Hans-Jürgen Heise, *Besitzungen in Untersee*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8376, 01/04/1973, p. 59.

Ein Prosagedicht von Franz Tumlér. Dans: *Die Tat*, n° 103, 05/05/1973, p. 35.

Schattentäuschungen (zu: Franz Tumlér, *Pia Faller*, Erzählung). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8403, 06/05/1973, p. 53.

Authentizität als literarisches Kriterium (zu: Rudolf Hartung, *Kritische Dialoge*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8421, 27/05/1973, p. 59.

Am Rande der Wüste (zu: Wolfgang Hildesheimer, *Masante*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8461, 15/07/1973, p. 49.

Einsichten beim Zwiebelschälen. Vorträge und Aufsätze von Marie Luise Kaschnitz. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 184, 12/08/1973, p. 52.

Aufzeichnungen eines Einzelgängers (zu: H. Piontek, *Helle Tage anderswo*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8491, 19/08/1973, p. 53.

Capri, Ein Buch von Werner Helwig im Limes Verlag. Dans: *Die Tat*, n° 203, 01/09/1973, p. 27.

Zwei Schweizer Erzähler (zu: Herbert Meier, *Anatomische Geschichten*; Franz Hohler, *Am Rand von Ostermündingen*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8515, 16/09/1973, p. 55.

Roman aus Mini-Dramen (zu: Nathalie Sarraute, *Hören Sie das?* [Roman]). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8574, 25/11/1973, p. 51.

Eberhard Horst, *15mal Spanien*. Dans: *Die Tat*, n° 286, 08/12/1973, p. 32.

[zu] Otti Pfeiffer. *Widerworte aus der Küche*. Gedichte. Mit einem Nachwort von Hugo Ernst Käufer. Dortmund 1972. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 20 (1973), H. 3, p. 137-138.

Ich hab mein Sach auf nichts gestellt (zu: M.L. Kaschnitz, *Orte*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 296, 22/12/1973, p. 54.

Mit Gedanken die Offensichtlichkeit überschreiten, Gedichte von Wislawa Szymborska. Dans: *Die Tat*, n° 303, 29/12/1973, p. 23.

1974

Ein Mann, eine Frau, ihre Tochter (zu: Eva Zeller, *Lampenfieber*. Roman. Stuttgart 1974). Dans: *Frankfurter Hefte* 29 (1974), p. 927-928.

Anise Koltz, *Vienne quelqu'un. Käme doch jemand*. Gedichte. Köln 1972; *Fragmente aus Babylon*. Gedichte. München 1973. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 21 (1974), H. 1, p. 144.

Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*. Dans: *Die Tat*, n° 52, 02/03/1974, p. 32.

Nachdenken über den Surrealismus (zu: Hans-Jürgen Heise, *Das Profil unter der Maske*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8667, 17/03/1974, p. 56.

Die Aufmerksamkeit der Tagträumer (zu: Horst Krüger, *Zeitgelächter*, Ein deutsches Panorama). Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 14, 07/04/1974, p. 23.

Stilkritik und Strukturalismus (zu: Gerda Zeltner, *Beim Wort genommen*, Essays). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9723, 26/05/1974, p. 50.

Genuß des Lesens (zu: Roland Barthes, *Die Lust am Text*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8751, 30/06/1974.

Wer schläft, verliert, zu einem Ulrich-Bräcker-Lesebuch. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 165, 20/07/1974, p. 50.

Banküberfall an einem Freitagnachmittag im August (zu: Martin Gregor-Dellin, *Föhn*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 235, 10/10/1974, p. 32. Cf. aussi Martin Gregor-Dellin, *Föhn*. Roman. München 1974. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 21 (1974), p. 602-604.

Im Garten der Einbildung, Essays von Gerda Zeltner (zu: G. Zeltner, *Beim Wort genommen*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 271, 23/11/1974, p. 50.

Nachdenklichkeit und Poesie. Rudolf Hartung zum 60. Geburtstag. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8888, 08/12/1974, p. 5.

Hermann Lenz, *Dame und Scharfrichter*. Erzählung. Köln 1973. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 21 (1974), H. 1, p. 164-165.

Friederike Mayröcker, *Tod durch Museen*. Poetische Texte. Neuwied 1973. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 21 (1974), p. 379-380.

Wolfgang Hädecke. *Eine Rußlandreise*. München 1974. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 21 (1974), p. 628-629.

Christoph Lippelt, *Aufbruch in ein Niemandsland*. Gedichte. Kirchberg/Jagst 1974. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 21 (1974), p. 802-803.

Der "Zeit-Trick" Tod (zu: Karl Krolow, *Zeitvergehen*. Frankfurt/Main 1972). Dans: *Zeitwende* 45 (1974), p. 60.

1975

Eine Familie geht kaputt (zu: Nathalia Ginzburg, *Caro Michele*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8915, 12/01/1975, p. 43. Cf. aussi (version courte) *Ein Briefroman* [Zu: Nastalia Ginzburg, *Caro Michele*. Der Roman einer Form. Aus dem Italienischen von Arianna Giachi. Frankfurt/Main 1974]. Dans: *Frankfurter Hefte* 30 (1975), H. 10, p. 67-68.

Lyrik - keine Redekunst (Sammelbesprechung von neuen Lyrikbänden). Dans: *Frankfurter Hefte* 30 (1975), H. 12, p. 71-72.

Gefahr für das Gedicht? Hinweise auf einige neue Lyrikbände. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 26, 01/02/1975, p. 50.

Die Welt in ihrer Räselhaftigkeit (zu: Friedrich Wilhelm Korff, *Der Katarakt von San Miguel*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8963, 09/03/1975, p. 50.

Blicke von außen auf das Ich (zu: Christoph Lippelt, *Aufbruch in ein Niemandsland*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 62, 15/03/1975, p. 50.

Doppelgesicht (zu: Ernst Meister, *Langsame Zeit*). Dans: *FAZ*, n° 118, 24/05/1975.

Mit einer Wolke als Mantel. Neue Gedichte von Hans-Jürgen Heise. Dans: *Die Tat*, n° 174, 25/07/1975, p. 19.

Ein Buch, dem man sich überlassen kann (zu: Hermann Lenz, *Neue Zeit*). Dans: *Die Tat*, n° 232, 03/10/1975. Cf. aussi *Zum Roman von Hermann Lenz: Neue Zeit*. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 22 (1975), H. 3, p. 620-623.

Wer Regen sät ... (zu: H.P. Keller, *Extrakt um 18 Uhr*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 269, 22/11/1975, p. 50.

Wie keine Lyrik zuvor. Zum 100. Geburtstag Rainer Maria Rilkes. Dans: *Tagesspiegel*, n° 9187, 04/12/75.

Jürgen Peter Wallmann, *Zum Beispiel über Bücher und Autoren*. Düsseldorf 1974. Dans: *Literatur und Kritik* 1975, p. 247.

Gabriele Wohmann, *So ist die Lage*. Gedichte. Düsseldorf 1974. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 22 (1975), H. 145, p. 138-139.

Karl Krolow, *Gesammelte Gedichte 2*. Frankfurt/Main 1975. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 22 (1975), H. 2, p. 354-357.

Eckhart Kleßmann, *Undines Schatten*. Gedichte. Dortmund 1974. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 22 (1975), p. 370-371.

Zum Roman von Horst Bienek: *Die erste Polka*. München 1975. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 22 (1975), H. 148, p. 819-821.

1976

Lebendige Gespräche (zu: Heinz Ludwig Arnold, *Gespräche mit Schriftstellern*. München 1975). Dans: *Frankfurter Hefte* 31 (1976), H. 4, p. 156-158.

Süchtig nach Erfahrungen (zu: Gerhard Roth "Der grosse Horizont". Frankfurt/Main 1974). Dans: *Frankfurter Hefte* 31 (1976), H. 7, p. 70-71.

Rudolf Langer: *Ortswechsel*. Dans: *Die Tat*, n° 49, 27/02/1976, p. 27.

Schwerer werden, leichter sein. Eine zweibändige Ausgabe der Gedichte Paul Celans. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 73, 27/03/1976, p. 50.

Ergiebiger Einzelgang (zu: Heinz Piontek, *Dichterleben*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 145, 26/06/1976, p. 51.

Was ist Lesen, wenn nicht Geisterseherei (zu: H. Piontek, *Dichterleben* [Roman]). Dans: *Die Tat*, n° 208, 03/09/1976, p. 27.

Historische Porträts und ein Briefwechsel (zu: D. Hoffmann, *Sub Rosa*). Dans: *Die Tat*, n° 231, 01/10/1976, p. 26.

Martin Gregor-Dellin, *Das Riesenrad*. Erzählung. München 1976. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 23 (1976), H. 2, p. 371-373.

Karin Kiwus, *Von beiden Seiten der Gegenwart*. Gedichte. Frankfurt/Main 1976. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 23 (1976), H. 3, p. 586-588.

Gedichte, Marie Luise Kaschnitz: *Angst; Ich werde dich gleich anrufen*. Dans: *Neue Rundschau* 87 (1976), p. 373-374.

Die Treue der Bilder (zu: Hermann Lenz, *Neue Zeit*. Roman. Frankfurt/Main 1975). Dans: *Zeitwende* 47 (1976), H. 1, p. 46-48.

Doppelgesicht, (zu : Ernst Meister "Langsame Zeit, Zeitlangsamkeit ..."). Dans: Marcel Reich-Ranicki, *Frankfurter Anthologie*, Frankfurt/Main 1976, p. 173-176.

Eine neue Gattung: das Prosagedicht (zu: Ulrich Fülleborn, *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9497, 19/12/1976, p. 26. Cf. aussi *Prosagedichte*, Eine Textsammlung von Ulrich Fülleborn. Dans: *Die Tat*, Nr 24, 28/01/1977, p. 26 et *Gedicht muß Gedicht bleiben*. Zur neueren Prosalyrik. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 105, 07/05/1977, p. 50.

1977

Die Welt hochwerfen (zu: Hilde Domin, *Wer es könnte*). Dans: *FAZ*, n° 6, 08/01/1977, o. S..

Franz Tumlers Lyrik. Dans: *Arsenal*, München 1977, p. 89-92.

Zu wenig getan für die Träume (zu: Rolf Haufs, *Die Geschwindigkeit eines einzigen Tages*, Gedichte. Reinbek 1976). Dans: *Frankfurter Hefte* 33, H. 7, p. 77-78.

Was ist los, was ist vorbei? Karl Krolows neue Gedichte – Nachrichten vom erschöpften Leben. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 130, 08/06/1977, p. 39. Cf. aussi *Der Schrecken ist lautlos* (zu: K. Krolow, *Der Einfachheit halber*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9670, 17/07/1977, p. 41.

Von der gründlichen Simplizität. Tendenzen und Phänomene in neuen Gedichtbänden. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 137, 18/06/1977, p. 50.

Unheilbare Wunde Hoffnung. Neues von Günter Kunert. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 235, 11/10/1977, p. 28.

Kirschkerne und Flintenläufe (zu: Hans-Jürgen Heise, *Nachruf auf eine schöne Gegend*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9754, 23/10/1977, p. 49.

Eine Woche im Regen, Rolf Vollmanns Buch „*Winter-Wanderschaft*“. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 279, 03/12/1977, p. 50.

Wagnis großer Erregungen (zu: Botho Strauß, „*Widmung*“). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9795, 11/12/1977, p. 50.

Wider die Lähmung (zu: Jürgen Becker, *Erzähl mir nichts vom Krieg*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9801, 18/12/1977, p. 49.

Spröde Intensität (Zu: Sarah Kirsch, *Gedichte*, München 1969; diess. *Zaubersprüche*, *Gedichte*, München 1974; diess. *Rücken wird*, *Gedichte*, München 1977; diess., *Die Pantherfrau*, fünf Erzählungen aus dem Kassetten-Recorder, München 1973). Dans: *Frankfurter Hefte* 32 (1977), H. 10, p. 74-48.

Hermann Lenz, *Der Tintenfisch in der Garage*, Erzählung, Frankfurt/Main 1977. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 24 (1977), p. 592-593.

Ingeborg Drewitz, *Der eine, der andere*, Erzählung, Stuttgart 1976. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 24 (1977), p. 819-820.

Was ist los? (zu: Karl Krolow, *Der Einfachheit halber*, *Gedichte*, Frankfurt/Main 1977). Dans: *Zeitwende* 48 (1977), p. 249-250.

Prosagedichte (zu: *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts. Eine Textsammlung*. In Zusammenarbeit mit Klaus Peter Dencker, hrsg. von Ulrich Fülleborn, München 1976). Dans: *Zeitwende* 48 (1977), p. 251-252.

Thesen zur neuen deutschen Lyrik (zu: Hans Bender, Michael Krüger (éd.), *Was alles hat Platz in einem Gedicht?*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9807, 25/12/1977, p. 53.

1978

Diese Unempfindlichkeit (zu: Michael Krüger, *Reginapoly*, Gedichte, München 1976). Dans: *Frankfurter Hefte* 33 (1978), H. 3, p. 69.

Rolf Vollmann, *Winter-Wanderschaft*, Tübingen 1977. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 25 (1978), H. 2, p. 369-270.

Sprecher einer Generation (zu: Hermann Kinder, *Der Schleiftrog*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9818, 08/01/1978, p. 45. Cf. aussi *Ein bißchen verzweifelt*, *Der Schleiftrog*, Hermann Kinders erster Roman. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 99, 29/04/1978, p. 50.

Das Leben morgen, „Augenaudienz“ – Gedichte von Jochen Lobe. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 131, 10/06/1978. p. 50.

Schreiben übers Schreiben – ohne Spezialjargon (zu: Hans Christoph Buch, *Das Hervortreten des Ichs aus den Wörtern*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9956, 25/06/1978, p. 51.

Studien zum Expressionismus (zu: Wolfgang Rothe, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*). Dans: *Die Presse*, 05 et 06/08/1978, p. 20.

Flucht in Bilder (zu: H.-J. Heise, *Ariels Einbürgerung im Land der Schwerkraft*). Dans: *Nürnberger Nachrichten*, 08/08/1978, p. 20. Cf. aussi *Literatur – das Gegenteil von Redekunst*. Dans: *Mannheimer Morgen*, 18/10/1978, p. 4 et *Plädoyer für die Metapher*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10070, 05/11/1978, p. 53.

Unscheinbarer Bahnsteig, Wohmann und Roth-Gedichte. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 265, 16/11/1978, p. 34.

Ganz unbedingt (zu: Werner Kraft, *Ich bin an meinen Punkt gebannt*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 272, 25/11/1978, p. 50.

Mit vielen Köpfen reden, Zu einer Anthologie makedonischer Lyrik. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 284, 09/12/1978.

Geflecht der Bewußtseinsvorgänge (zu: Nathalie Sarraute, *Sagen die Dummköpfe* [Roman]). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10099, 10/12/1978, p. 56.

Mürrische Küsse und ungute Gefühle, „Gleich morgen“ – zu einer Gedichtsammlung von Rudolf Langer. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 296, 23/12/1978, p. 50.

Heinz Piontek, *Träume, Wachen, Widerstehen*. Aufzeichnungen aus diesen Jahren, München 1978. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 25, H. 3, p. 588-590.

Die Welt hochwerfen, (zu: Hilde Domin, "Wer es könnte"). Dans: Marcel Reich-Ranicki, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1978, p. 207-209.

1979

Der Schriftsteller und das Mädchen (zu: Ursula Krechel, *Episode am Ende*). Dans: Marcel Reich-Ranicki, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 4, Frankfurt/Main 1979, p. 271-273.

Im Gefolge des Orpheus (zu: G. Appolinaire, *Bestiarium oder Das Gefolge des Orpheus*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 16, 20/01/1979, p. 50.

Ernst des Sprechens, Wolfgang Rothes Studien zum Expressionismus. Dans: *Badische Zeitung*, 20 et 21/01/1979, p. 4.

Aktueller Anlaß, sich an den Lyriker Apollinaire zu erinnern (G. Appolinaire [in der Übersetzung von K. Krolow], *Bestiarium oder Das Gefolge des Orpheus*). Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 22, 27 et 28/01/1979, p. 83.

Bis der Bart des Kellners Feuer fängt. Zu den neuen Gedichten von Annemarie Zornack. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 46, 24/02/1979, p. 50.

Die ständige Unordnung der Welt. Karl Krolows Erzählung „*Das andere Leben*“ im Frankfurter Suhrkamp Verlag. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 64, 17 et 18/03/1979, p. 70. Cf. aussi (légèrement modifié) Karl Krolow, *Das andere Leben*, Erzählung. Frankfurt/Main 1979. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 26 (1979), p. 363-365.

Ein Schrecken am Klingelknopf (zu: Roland Lang, *Mansarde*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 76, 31/03/1979, p. 50. Cf. aussi *Ablösung vom Elternhaus*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10198, 08/04/1979, p. 63.

Wang kommt auch zur Party. Chinoiserien und neue Gedichte von Josef Eberle. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 160, 14/07/1979, p. 50.

Kafka in der Kunst (zu: Wolfgang Rothe, *Kafka in der Kunst*). Dans: *Die Presse*, 18 et 19/08/1979, p. 18.

Die Frage nach dem richtigen Leben, „*Weißer Jahrgang*“, Uwe Pörksens ersten Roman. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10325, 09/09/1979, p. 55.

Der „Originalton pommerscher Feldgrillen“ (zu: H.-J. Heise, *Ausgewählte Gedichte*). Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 235, 10/10/1979, p. 8. Cf. aussi *Pommersche Feldgrillen im Originalton*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 255, 03/11/1979. Cf. aussi *Pommersche Feldgrillen im Originalton*. Dans: Andreas Werner (éd.), *Almanach der Literaturkritik 1979*, Fischer, Frankfurt/Main, 1980, p. 102-104.

Aphorismen, Reflexionen, Gottfried Benns Maximen (zu: *Gottfried-Benn-Brevier*). Dans: *Die Presse*, 03 et 04/11/1979, p. 7. Cf. aussi *Sich selbst zerbrechen*. Sätze, Gedanken bei Gottfried Benn. Dans: *Badische Zeitung*, n° 183, 09 et 10/08/1980, p. 4.

„Von den Kindern lern ich viel“ (zu: Karl Alfred Wolken, *Außer Landes*). Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 289, 14/12/1979, p. 55.

Peter Huchel, *Exil*. Dans: Rudolf Riedler, *Kinder, Dichter, Interpreten*. Zehn Minuten Lyrik. München 1979, p. 99-101.

Ohne die Stimme zu heben, (zu: Alfred Kolleritsch, *Einübung in das Vermeidbare*, Gedichte. Salzburg 1978; Rudolf Langer, *Gleich morgen*, Gedichte. Pfullingen 1978; Edwin Wolfram Dahl, *Außerhalb der Sprechzeit*, Gedichte. Esslingen 1978; Otto A. Böhmer, *Was wißt denn ihr*, Gedichte, Darmstadt 1978). Dans: *Frankfurter Hefte* 34 (1979), H. 2, p. 74-77.

1980

Besessenheit eines Sammlers, Werner Helwig zum fünfundsiebzigsten Geburtstag. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 12, 15/01/1980, p. 21.

Wandlungsfähig und wach. Zum 65. Geburtstag Karl Krolows. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10478, 11/03/1980, p. 5. Cf. aussi (légèrement modifié) *Großer Weg zur Einfachheit*. Karl Krolow zum fünfundsechzigsten Geburtstag. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 60, 11/03/1980, p. 26.

Scheuer Fluß (zu: H.-J. Heise, *In schönster Tieffluglaune*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 98, 26/04/1980, p. 50. Cf. aussi *Die unwillkürliche Frische der Emotion*. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 101, 30/04 et 10/05/1980, p. 54.

Die schwindende Gewißheit (zu: Gerda Zeltner, *Das Ich ohne Gewähr*, Gegenwartsautoren aus der Schweiz). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10544, 01/06/1980, p. 57.

Panorama der Jahre (zu: Paul Konrad Kurz, *Über moderne Literatur 6 und 7*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 147, 28/06/1980, p. 50.

Über Außenseiter ins Zentrum geführt (zu: Wolfgang Rothe, *Tänzer und Täter*, Gestalten des Expressionismus). Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 204, 03/09/1980, p. 32.

Man hat den Mann wohl verbrannt (zu: Armin Ayren, *Der Mann im Kamin*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 262, 11/11/1980, p. 29. Cf. aussi *Hat sich der Inspektor verirrt?*. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 29, 05/02/1981, p. 35.

Enttäuschung, Zuversicht, Mitleid. Zum Tod des Schriftstellers Wolfgang Weyrauch. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 264, 13/11/1980, p. 33. Cf. aussi (légèrement modifié) *Enttäuschung, Zuversicht, Mitleid*. Zum Tod von Wolfgang Weyrauch. Dans: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*. Darmstadt 1980, Bd. 2, p. 101-102.

Wolfgang Weyrauch gestorben. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 266 (Fernaussage), 15/11/1980, p. 43.

Zuschauerin im Lebenstheater. Der Roman „*Vogel flieg*“ der Schweizer Autorin Margrit Schriber. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10698, 30/11/1980, p. 63. Cf. aussi *Ratlosigkeit, Widersprüche, Erstarrung*. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 35, 12/02/1981, p. 34.

Diese einfacher werdene Sehnsucht (zu: K. Krolow, „*Sterblich*“). Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 288, 12/12/1980, p. 47. Cf. aussi *Immer einfacher*. Dans: *Badische Zeitung*, n° 289, 13 et 14/12/1980, p. 4.

Das Gottfried Benn-Brevier. Aphorismen, Reflexionen, Maximen aus Werken und Briefen, hrsg. von Jürgen P. Wallmann. München 1979. Dans: *Universitas* 35 (1980), p. 427-428.

Martin Gregor-Dellin, *Im Zeitalter Kafkas* (Aufsätze). München 1979. Dans: *Universitas* 35 (1980), p. 653-654.

Letzten Endes (zu: Heinz Piontek, *Wie sich Musik durchschlug*. Gedichte. Hamburg 1978). Dans: *Zeitwende* 51 (1980), p. 51-52.

« *Einen Bittenden abgewiesen* » (zu: Horst Bienek, *Nachtstücke*, 1959). Dans: *Bienek lesen*. München 1980, p. 157-158.

Marie Luise Kaschnitz, (Zum Werk). Dans: *Frankfurter Hefte* 35 (1980), H. 9, p. 58-62.

1981

Hans-Jürgen Heise, *Meine kleine Freundin Schizophrenia*. Prosagedichte. München 1981. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 28 (1981), p. 806-807. Cf. aussi (plus une partie sur les essays) Hans-Jürgen Heise, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*. Prosagedichte sowie ein Essayband über spanische und lateinamerikanische Autoren von Hans-Jürgen Heise. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 256, 05/11/1981, p. 57. Cf. aussi (partie sur les essays seulement) Hans-Jürgen Heise, *Natur als Erlebnis der Dichtung*. Düsseldorf 1981. Dans: *Universitas* 37 (1982), p. 645.

Von weither lieben, helfen, trösten. Zu einer neuen Prosa-Arbeit von Karl Krolow: „*Im Gehen*“. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 95, 25/04/1981, p. 50.

Geflügelten Worten die Federn stutzen, Ohnmachtswechsel, ein neuer Gedichtband von Dieter Fringeli im Verlag *Die Arche*. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 274, 27/11/1981, o. S.. Cf. aussi *Lyrischer Klartext*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11000, 29/11/1981, p. 60.

Fasziniert von Maria Meyer, Hermann Lenz' Erzählung „*Erinnerung an Eduard*“. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 275, 28/11/1981, p. 50.

1982

Unruhe, die wachhält (zu: Michael Krüger, *Lidas Taschenmuseum*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11039, 17/01/1982, p. 57. Cf. aussi *Mühsam beherrscht*. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 58, 11/03/1982, p. 38.

Wieder Hinhören mit Geduld. Michael Hamburger – eines Übersetzers „Literarische Erfahrungen“. Dans: *Suttgarter Zeitung*, n° 66, 20/03/1982, p. 38.

Im scharfen Wind der Verwandlung. Bei Limes erschienen späte Gedichte von D.H. Lawrence in zweisprachiger Ausgabe. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 125, 03/06/1982, p. 40.

Ärztlich handeln, menschlich sprechen (zu: Peter Weibel, *Schmerzlose Sprache*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11201, 01/08/1982, p. 43.

Walter Helmut Fritz stellt vor: Winfried Hönes und Erich Looß. Dans: *Rheinscher Merkur/Christ und Welt*, n° 41, 08/10/1982, o. S..

Sich wehren (zu: Heinz Piontek, *Vorkriegszeit*. Ein Gedicht. München 1981; ders., *Was mich nicht losläßt*. Gedichte. München 1981). Dans: *Zeitwende* 53 (1982), p. 58-59.

Bekennnis und Zweifel (zu: *Christliche Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Jürgen P. Wallmann. Gütersloh 1981). Dans: *Zeitwende* 53 (1982), p. 115.

Karl Krolow, *Herbstsonett mit Hegel*. Gedichte, Lieder etc.. Frankfurt/Main 1981. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 29 (1982), p. 132-134.

Richard Exner, *Mit rauchloser Flamme*. Gedichte. München 1982. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 29 (1982), p. 792-793.

Erstarrte Welt, Hans Dieter Schäfers Gedichte (*Dem Leben ganz nah*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11308, 05/12/1982, p. 56.

Dreiecksgeschichte aus dreifache Sicht (zu: Pierre Jean Jouve, *Die leere Welt*. Roman). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11325, 25/12/1982, p. 53.

1983

Karl Krolows Prosa, Tagebuch, Aufzeichnung, Erzählung, Essay. Dans: *Text und Kritik* (1983), H. 77, p. 61-71.

Sehr nah an der Erfahrung (zu: Michael Krüger, *Wiederholungen*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11499, 24/07/1983, p. 57.

Gedenken an Heinar Lipphardt. Dans: *Wespennest* (1983), n° 50, p. 2-4.

Glück des Lesens (zu: Rudolf Hartung, *In einem anderen Jahr*. Tagebuchnotizen. Mit einem Nachwort von Elias Canetti. München 1982). Dans: *Frankfurter Hefte* 38 (1983), H. 1, p. 69-70.

Jean Améry, *Weiterleben - aber wie?*, Essays 1968-1978. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Gisela Lindemann. Stuttgart 1982. Dans: *Frankfurter Hefte* 38 (1983), H. 5, p. 70-71.

Die Stärke der Vorstellungskraft (zu: Hans-Jürgen Heise, *Der Phantasie Segel setzen*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11618, 11/12/1983, p. 59.

Hans-Jürgen Heise, *Ohne Fahrschein reist der Seewind*. Gedichte, Originalgraphiken von Wolf Spies. Düsseldorf 1982. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 30 (1983), p. 139-140.

Gedichte voller Unruhe (zu: Heinz Piontek, *Früh im September*. Gedichte aus fremden Sprachen. München 1982). Dans: *Zeitwende* 54 (1983), p. 124-125.

"*Lauter offene Fragen*" (zu: Karl Alfred Wolken, *Die richtige Zeit zum Gehen*. Eine Jugend in Gedichten. Düsseldorf 1982). Dans: *Zeitwende* 54 (1983), p. 187-188.

1984

Ferne und Nähe (zu: Kurt Marti, *großer gott klein*). Dans: *FAZ*, n° 24, 28/01/1984, o. S. Cf. aussi *Ferne und Nähe*. Dans: Marcel Reich-Ranicki, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 9, Frankfurt/Main 1985, p. 207-210.

Die Sprache des Gesichts. Literaturgeschichte einmal anders. (zu: Peter von Matt, ... *fertig ist das Angesicht*. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11689, 04/03/1984, p. 57.

Verse voller Gefühl (zu: Georg Heym, *Letzte Wache*). Dans: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, n° 40, 05/10/1984, p. 47.

Nicht aus allen Fehlern wird man klug (zu: Wilhelm Raabe, *Des Menschen Hand*). Dans *FAZ*, n° 231, 13/10/1984, o. S. Cf. aussi *Nicht aus allen Fehlern wird man klug*. Dans: Marcel Reich-Ranicki, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 9, Frankfurt/Main 1985, p. 103-105.

Melancholie in Klarheit (zu: Johannes Edfelt: *Fieberbrief*. Prosagedichte). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11876, 14/10/1984, p. 59.

Flucht in die Muschel. Margrit Schribers neuer Roman. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11888, 28/10/1984, p. 59.

Kinder der Zeit, Uwe Pöksens Erzählungen. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11923, 09/12/1984, p. 60.

"... ein verarbeiteter Joyce, ein moderner, weitergeführter Ulysses", "Unter dem Vulkan" (von Malcolm Lowry) in der deutschen Kritik. (Rezensionen von August

Vetter, Karl Bracher, Helmut M. Breem, Karl August Horst, Wolfgang Koeppen, Walter Helmut Fritz, Dieter E. Zimmer, Jost Nolte, Gabriele Wohmann von 1951-1980). Dans: *Schreibheft* (1984), n° 203, p. 108-131.

1985

Klarheit des Blicks. Dans: Marcel Reich-Ranicki, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 9, Frankfurt/Main 1985, p. 179-181.

Das Meer lief aus. Walter Helmut Fritz über Johannes Poethen (*Schwarz das all*. Vier Zyklen Gedichte). Dans: *Badische Zeitung*, n° 16, 19 et 20/01/1985, p. 4.

Ballett innerer Stimmen. Ein neuer Roman von Margrit Schriber: *Muschelgarten*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 40, 16/02/1985, p. 50.

Witz, Sarkasmus, feines Spiel. Dem Dichter Karl Krolow zum siebzigsten Geburtstag. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 58, 09/03/1985, p. 37.

Walter Helmut Fritz, einer der namhaftesten Vertreter unter den deutschen Lyrikern der mittleren Generation, stellt Gedichte vor von Wolfgang Kunz. Dans: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, n° 30, 20/07/1985, p. 33.

Die Algebra der Liebe (zu: Johann Wolfgang von Goethe, *Lesebuch*). Dans: *FAZ*, n° 189, 17/08/1985. Cf. aussi *Die Algebra der Liebe*. Dans: Marcel Reich-Ranicki, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 10, Frankfurt/Main 1986, p. 47-49.

Spagat für Eric Satie. Zu einem neuen Gedichtband von Hans-Jürgen Heise und seinen Texten über Benn, Eich, Meister und Celan (zu: *Zug und Vermessungsstäbe*). Dans: *Nürnberger Nachrichten*, 23/08/1985.

Zärtlichkeit und Trauer (zu Annemarie Zornack). Dans: *Basler Zeitung*, n° 226, 27/09/1985, p. 51.

Verzehrt, versehrt Erinnerung. Nobelpreis für Literatur an Claude Simon. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 242, 18/10/1985, p. 29. Cf. aussi (légèrement coupé) *Flut des Bewußtseins*. Zur Verleihung des Literatur-Nobelpreises an Claude Simon. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12182, 18/10/1985, p. 4.

Von Galgenfrist zu Galgenfrist. Sprachkritische Aphorismen von Winfried Hönes (*Blitze in den heiteren Himmel*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, 14/12/1985 o. S..

Geduldiges Hinsehen (zu: Heinz Piontek, *Zeit meines Lebens*. Autobiographischer Roman. München 1984). Dans: *Zeitwende* 56 (1985), p. 246-247.

1986

Rudolf Riedler, *Churchills Sessel*. Erzählungen. München 1986. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 33 (1986), p. 602-603.

Momente des Gleichgewichts. Neue Gedichte von Johannes Poethen (*Auch diese Wörter*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 26, 01/02/1986 o. S..

Mit den Beinen auf der Erde. Eine Anthologie mit junger deutscher Lyrik (zu: Fritz Deppert, Hanne F. Juritz und Karl Krolow, *Literarischer März*, Lyrik unserer Zeit.). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 84, 12/04/1986, o. S..

Medium der Sprachkunst. Das deutsche Prosagedicht (zu: Ulrich Fülleborn, *Deutsche Prosagedichte vom 18. Jahrhundert bis zur letzten Jahrhundertwende*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12334, 20/04/1986, p. 63.

Augenblicke des Geistes, Der Einzigartige: Werner Kraft zum Neunzigsten. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 12, 05/05/1986, p. 12.

Griechenland im Gedicht. Lyriksammlung von Margarete Hannsmann (*Drachmentage*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 151, 05/07/1986, o. S..

Mangel an sinnlicher Vorstellungskraft. Die neuen theoretischen Essays von Hans-Jürgen Heise über das Dichten. (*Einen Galgen für den Dichter*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 198, 29/08/1986, o. S.. Cf. aussi *Revolution des freien Verses*. Neue Essays von H.-J. Heise. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 199, 30/08/1986, p. 50.

Barbara Bondy, *Der unversöhnliche Traum*. Dichterporträts aus zwei Jahrhunderten. München 1986. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 33 (1986), p. 626-627.

Die Zigeuner sind wieder da. Dans: *Pausen zwischen den Worten*. Dichter über ihre Gedichte. München, Zürich 1986, p. 39-42.

Lorca – ein Andalusier wie kein anderer ..., Hans-Jürgen Heises Essays über Höhepunkte spanischer Literatur und Kunst. Dans: *Nürnberger Nachrichten*, n° 269, nov. 1986, Literaturbeilage. Kunst (zu: Hans-Jürgen Heise, *Bilder und Klänge aus al-Andalus*. Höhepunkte spanischer Literatur und Kunst.). Cf. aussi *Im Lichte Andalusiens*. Essays über Literatur und Kunst. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12533, 14/12/1986, p. 15.

1987

Unaufhörliche Verwandlung (zu: Christian Wagner, *Spätes Erwachen*). Dans: *FAZ*, n° 5°, 28/02/1987, o. S. Cf. aussi *Unaufhörliche Verwandlung*, [Interpretation des Gedichts 'Spätes Erwachen' von Christian Wagner]. Dans: Marcel Reich-Ranicki, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 11, Frankfurt/Main 1988, p. 139-141.

In Kupfer gestochene Bilder. Zu Karl Krolows neuem Prosaband (*In Kupfer gestochen*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 82, 08/04/1987, o. S.. Cf. aussi Karl Krolow, *In Kupfer gestochen*. Observationen. Frankfurt/Main 1987. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 34 (1987), p. 366-368.

Wenn Totgeglaubtes auffliegt. Albert von Schirndings gesammelte Gedichte (*Mit anderen Augen*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 90, 18/04/1987, o. S..

Liebe und Tod. Gedichte von Erich Fried (*Vorübungen für Wunder*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 134, 13/06/1987, o. S..

Hinwendung zu Hellas. Ein literarisches Reisebuch von Johannes Poethen (*Urland Hellas. Reisen in Griechenland*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 173, 31/07/1987, o. S..

Die kurze Dauer des Glücks. Ein Band mit Erzählungen von Eberhard Horst. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 205, 07/09/1987, o. S..

Harald Hartung, *Traum im Deutschen Museum.* Gedichte 1965-1985. München, Zürich 1986. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 34 (1987), p. 141-143.

Annemarie Zornack, *Kußhand.* Gedichte. Mit Grafiken von Günter Dimmer. Düsseldorf 1987. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 34 (1987), p. 600-601.

Hans-Jürgen Heise, Annemarie Zornack, *Der Macho und der Kampfhahn.* Unterwegs in Spanien und Lateinamerika. Kiel. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 34 (1987), p. 623-624.

Hans-Jürgen Heise, *Die zweite Erkundung Amerikas.* Annäherungen an die Literatur des lateinamerikanischen Südkontinents. Kiel 1987. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 34 (1987), p. 874-875.

Mut und Verzweiflung. Neue Gedichte von Christoph Meckel (*Anzahlung auf ein Glas Wasser*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 287, 12/12/1987, o. S..

1988

Zoo ohne Wärrter und Zäune (zu: Michael Krüger, *Zoo*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 13, 18/01/1988.

Epigramm auf die Kriechspur. Neue Gedichte von Hans-Jürgen Heise. (*Der große Irrtum des Mondes*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12880, 07/02/1988, p. 7.

Mit Augen küssen, Zum Tode von René Char „Beuge dich nur, um zu lieben“. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 43, 22/02/1988, p. 14.

Jeder Satz ein Gesicht, Wenn Schriftsteller über ihren Beruf schreiben (zu: Heinz Piontek (Hg.), *Jeder Satz ein Menschengesicht*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 48, 27/02/1988. Cf. aussi Heinz Piontek (Hrsg.), *Jeder Satz ein Menschengesicht.* Schriftsteller über ihren Beruf. München 1987). Dans: *Neue Deutsche Hefte* 35 (1988), p. 376-377.

Das Klavier als Pferd (zu: Eduard Mörike, *Auf einen Klavierspieler*). Dans: *FAZ*, n° 107, 07/05/1988, o. S. Cf. aussi *Das Klavier als Pferd*. Dans : Marcel Reich-Ranicki (éd.), *Frankfurter Anthologie*, vol. 12, Frankfurt/Main 1989, p. 119-121.

Vom Abersinn des Leben. Neue Gedichte von Karl Krolow (*Die andere Seite der Welt*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12904, 06/03/1988, p. 15. Cf. aussi *Vom Abersinn des Lebens*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 133, 11/06/1988, o. S..

Spannung und Gelöstheit (zu: I. Aichinger, *Kleist, Moos, Fasane*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 82, 09/04/1988.

Großer Abschied vom Rauchen. Zu einem neuen Buch von Hans-Martin Gauger (*In den Rauch geschrieben*. Mitteilungen eines, der suchte, das Rauchen zu verlernen.). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 126, 03/06/1988, o. S..

Im Namen der Dinge. Zum Tode des französischen Dichters Francis Ponge. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 182, 09/08/1988, p. 17.

Grammatik der Schmerzen. Gedichte aus zwölf Jahren von Werner Dürrson (*Ausleben*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 204, 03/09/1988, o. S..

Von Wirklichkeit und Freude. Gedichte von Johannes Poethen im Karlsruher Braun Verlag (*Wer hält mir die Himmelsleiter*. Gedichte 1981-1987). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 210, 10/09/1988, o. S..

Helldunkel und heftiges Wechseln der unfesten irdischen Dinge (zu: E. Montale, *Gedichte 1920-1954*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 222, 24/09/1988.

Herausgehobene Augenblicke. Josef W. Jankers Werk in einer Gesamtausgabe (zu: Josef W. Jankers, *Werkausgabe in vier Bänden*). Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 252, 29/10/1988. Cf. aussi *Vom eisernen Bestand*. Die Prosa Josef W. Jankers in einer schönen Gesamtausgabe. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 13126, 27/11/1988, p. 15.

Unzuverlässige Worte (zu: Karl Krolow, *Als es soweit war*). Dans: *Die Rheinpfalz*, n° 269, 19/11/1988, o. S..

Albert von Schirnding, *Herkommen*. Erzählung. Ebenhausen 1987. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 35 (1988), p. 386-387.

Eckhardt Kleßmann, *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde*. Eine Biographie. Stuttgart 1988. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 35 (1988), p. 610-612.

1989

Bilder und Small talk (zu: A. Zornack, *stolperherz*). Dans: *Esslinger Zeitung*, 28 et 29/01/1989, p. 25.

Gegen sprachliche Fertigteile. Kommunikation, System, Prozeß und andere „Plastikwörter“ (zu: Uwe Pörksen, *Plastikwörter.* Die Sprache einer internationalen Diktatur.). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 13179, 29/01/1989, p. 9.

Alles in schönster Ordnung. Ausgewählte Gedichte von Annemarie Zornack (*stolperherz*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 219, 22/09/1989, p. 30. Cf. aussi (légèrement modifié) Annemarie Zornack, *stolperherz.* Ausgewählte Gedichte. Düsseldorf 1988. Dans: *Universitas* 44 (1989), p. 301.

„*Ein gerüttelt Maß wahnsinniger Zuneigung*“, Sarah Kirschs Prosa. Dans: *Text und Kritik* 101 (1989), p. 76-81.

Der Globus ist ein Einkaufsnetz (zu: H.-J. Heise, *Einhandsegler des Traums*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 13391, 11/10/1989, p. 9.

1990

Duschbad im Schrei der Grille (zu: Hermann Lenz, *Schwarze Kutschen*). Dans: *Die Welt*, n° 230, 02/10/1990, p. 4.

1991

Rund um das Freiburger Münster. Zu Uwe Pörkens neuem Roman „*Schauinsland*“. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12870, 12/05/1991, p. 10.

Das Weiterleben im Geist. Zum Tod des Schriftstellers und Literaturhistorikers Werner Kraft. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 139, 19/06/1991, o. S..

Ideen sind wie Stöcke (zu: Alain: *Die Kunst, sich und andere zu erkennen.*) Dans: *Die Welt*, n° 234, 08/10/1991, p. 11.

1992

Im Licht von Abschied (zu: Ilse Aichinger, *Schneeleute*). Dans: *FAZ*, n° 33, 08/02/1992, o. S. Cf. aussi *Im Licht von Abschied*, (Zu dem Gedicht 'Schneeleute' von Ilse Aichinger). Dans: Marcel Reich-Ranicki, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 15, Frankfurt/Main 1992, p. 215-217.

Sonne im Tee (zu: Christina Viragh, *Unstete Leute.* Roman). Dans: *Die Welt*, n° 85, 09/04/1992, p. 2.

Mohnblüten im dünnen Gewand (zu: Ph. Jaccottet, *Landschaften mit abwesenden Figuren*). Dans: *Die Welt*, n° 228, 29/09/1992, p. 11.

1995

Achtsam aufs Vis-à-vis. Zum 80. Geburtstag des Dichters Karl Krolow. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 15206, 11/03/1995, p. 22.

1996

Blinde Spiegel, Margarete Hannsmann wird fünfundsiebzig. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 33, 09/02/1996, p. 31.

Zauberspiegel, Sarah Kirschs neue Gedichte (*Bodenlos*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 85, 12/04/1996, p. 28.

Ein Tscherkesse in Vorarlberg. Heute erhält Kundeyt Surdum den Hebel Preis. Dans: *Badische Zeitung*, n° 108, 10/05/1996, p. 14.

Reisen mit Traumlizenz. "Heiterkeit ohne Grund": Hans-Jürgen Heises Gedichte. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 119, 24 mai 1996, p. 30.

"Vor allem eins: die Lebenspraxis!". Leise, nuanciert, anspielungsreich kamen die neuen Gedichte von Harald Hartung daher (*Jahre mit Windrad*). Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 15655, 16 juin 1996, p. 105. Cf. aussi (légèrement modifié) *Kein Sprinterschuh*, Jahre mit Windrad - Harald Hartungs neue Gedichte. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 236, 11 octobre 1996, p. 30.

Mit dem Licht. Walter Neumanns Gedichte (*Der Flug der Möwen*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 141, 21 juin 1996, p. 31.

Visionäre Schönheit (zu: Gertrud Kolmar, *Das grüne Kleid*). Dans: *FAZ*, n° 298, 21/12/1996, o. S..

1997

Solitude an der See. Yang Lians Gedichte (*Der Ruhepunkt des Meeres*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 7, 10 janvier 1997, p. 28.

Pilger der Sprache (zu: Roberto Juarroz, *Dreizehnte vertikale Poesie*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 163, 18/07/1997, p. 32.

Der sechste Aufzug. Wislawa Szymborskas Gedichte. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 181, 08/08/1997, p. 28.

Tastend. Zu drei neuen Gedichtbänden (Joachim Sartorius: *Keiner gefriert anders*; Tobias Burghardt: *Flußabwärts, flußaufwärts*; Günter Navky: *Gedichte*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 193, 22 août 1997, p. 32.

Widerspiel von Klang (zu: Clemens Brentano, *Was reif in diesen Zeilen*). Dans: *FAZ*, n° 296, 20/12/1997, o. S..

1998

Antworten der Poesie (zu: A. Zornack, *Hexennest*, Walter Neumann, *Helle Tage*, H.-J. Heise, *Uhdlingen*). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 60, 13/03/1998, p. 32.

Unrast in einem Magnetfeld. Gedichte des rumänischen Surrealisten Gellu Naum, übersetzt von Oskar Pastior. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 69, 24/03/1998, p. 2.

1999

Fassungslosigkeit in vielen Nuancen. Das Leben als Flucht und Zuflucht – Zum Tod des Dichters Karl Krolow. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 141, 23/06/1999, p. 25.

Ein Glücksfall, Dem Literaturbewahrer Bernhard Zeller zum Achtzigsten. Dans: *FAZ*, n° 217, 18/09/1999, p. 44.

2000

Arbeit am Gedicht (zu: Karl Krolow, *Das Bild, das man hinterläßt*). Dans: *FAZ*, n° 48, 26/02/2000, p. 4.

2001

Hunger nach Einfachheit (zu: Tomas Tranströmer, *Kurze Pause im Orgelkonzert*). Dans: *Badische Zeitung*, n° 10, 13/01/2001, p. 2.

2002

Die Schrecken bleiben. (zu: Wolfgang Bächler, *Die Erde bebt noch.*) Dans: *FAZ*, n° 92, 20/04/2002, p. 48.

Das Ziel kommt zu dir. Dem Dichter und Essayisten Harald Hartung zum siebzigsten Geburtstag. Dans: *Badische Zeitung*, n° 251, 29/10/2002, p. 25.

2003

Zwei Gedichte (Zeuge, Halblaut). Dans: *Die Zeit*, n° 16, 10/04/2003, p. 60.

Verleihung des Nossack-Akademiepreises für Dichter und Übersetzer. Dans : *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften und der Literatur* 53 (2003), p. 116-117.

Ein leises Echo des entschwundenen Lebens, « Geglückte Gedichte erzählen in aller Kürze eine unendliche Geschichte » – Zum Tod des Lyrikers Rainer Malkowski. Dans : *Stuttgarter Zeitung*, n° 23°, 03/09/2003, p. 25.

2004

Zwischen Jerusalem und Hannover : Werner Krafts Briefe an Curt Ochwadt. Dans : *Die Horen* 49 (2004), p. 209-210.

Gadamer. Dans : *Sinn und Form* 56 (2004), Heft 2, p. 165-169.

Der trockene Fleck (zu : Eduard Mörike, *Abreise*). Dans : *FAZ*, n° 182, 07/08/2004, p. 34.

2005

Arbeit an zwei Schreibtischen. Dem Freiburger Wissenschaftler und Schriftsteller Uwe Pörksen zum 70. Geburtstag. Dans : *Badische Zeitung*, n° 59, 12/03/2005, p. 38.

Linien des Lebens. Zum 70. des Essayisten und Erzählers Albert von Schirnding. Dans : *Badische Zeitung*, n° 81, 09/04/2005, p. 38.

Ist alles verloren ? (zu : Helga M. Novak, *Solange noch Liebesbriefe eintreffen*). Dans : *FAZ*, n° 205, 03/09/2005, p. 40.

A.1.6 Préfaces et postfaces

Ernst MEISTER. Gedichte. Hrsg. von Walter Helmut Fritz. Dans: *Hier* 1964, H. 3, p. 35-37.

Annemarie ZORNACK. Mobile. Nachwort von Walter Helmut Fritz. Bläschke, Darmstadt 1968.

Einführung zu Martin GREGOR-DELLIN, *Unsichere Zeiten*, Erzählungen und Essays, Scheffelbund, Karlsruhe 1969, p. 5-8.

Karl KROLOW. Ein Lesebuch. Hrsg. und mit einem Nachwort von Walter Helmut Fritz. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975.

The lyric muse, (zu: Karl Krolow, *Ein Lesebuch*). Dans: *Times Literary Supplement*, 02/01/1976, p. 9.

Das Arabeskenspiel der Worte, (zu: Karl Krolow, *Ein Lesebuch*). Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 256, 06/11/1975, p. 39.

Die zweite Horizontlinie. Mit Zeichnungen von Peter Vollmer und einem Nachwort von Walter Helmut Fritz. Tina Stotz-Stroheker. Edition Cordeliers, Stuttgart 1983.

Annette KOLTZ, Sich der Stille hingeben. Französisch und deutsch. Mit zwei Zeichnungen von Etienne Hajdu und einem Nachwort von Walter Helmut Fritz. Heiderhoff, Waldbrunn 1983.

Sämtliche Dichtungen des Jean Arthur RIMBAUD. Deutsche Nachdichtungen (aus dem Französischen) von Paul Zech. Nachwort Walter Helmut Fritz. Fischer Taschenbuch, Frankfurt/Main 1990.

Fährte der Fische. Sämtliche Gedichte von Karl SCHWEDHOLM. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Reinhard Kiefer und Bernhard Albers. Nachwort Walter Helmut Fritz. Rimbaud, Aachen 1991.

Blicke eines Freundes. Gedichte von Hanne F. JURITZ. Hrsg. von Günther Butkus. Nachwort von Walter Helmut Fritz. Mit Lithographien von Barbara Biesinghoff. Pendragon Verlag, Bielefeld 1993.

Margrit SCHRIBER, *Muschelgarten.* Nachwort von Walter Helmut Fritz, Ullstein, Frankfurt/Main und Berlin 1993, p. 225-230.

Margrit SCHRIBER, *AugenWeiden.* Nachwort von Walter Helmut Fritz, Ullstein, Frankfurt/Main und Berlin 1993.

Margrit SCHRIBER, *Tresorschatten.* Nachwort von Walter Helmut Fritz, Ullstein, Frankfurt/Main und Berlin 1993.

A.1.7 Discographie

Walter Helmut Fritz liest aus eigenen Werken. edition moderne poesie. Karlsruhe 1978.

Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung.* Walter Helmut Fritz liest aus eigenen Werken: ein Querschnitt (1956-1999), Tonkabinett des Museums für Literatur am Oberrhein. Karlsruhe 1999.

A.2 Etudes sur l'œuvre de Walter Helmut Fritz

A.2.1 Monographies

Luigi GABRIELI, *Prosa e poesia di Walter Helmut Fritz*, mémoire de maîtrise, Bari 1976 (typoscripte non publié).

Bernhard NELLESSEN (éd.), *Sätze sind Fenster*, Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz. Hempel, Lebach 1989.

Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag*. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999.

A.2.2 Articles

Achtsamkeit. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 34, 11/02/2000, p. 33

Michael BASSE, *Walter Helmut Fritz*. Dans : Heinz Ludwig ARNOLD (éd.), *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1998.

Horst BIENEK, *Walter Helmut Fritz*. Versuch eines Porträts. Dans: *Deutschlandfunk*, 14/01/1964.

Kurt DRAWERT, *Provokation der Stille*. Zum 70. Geburtstag von Walter Helmut Fritz. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 26/08/1999.

Martin EBEL, *Das Tönen der Stille*, Walter Helmut Fritz im oberrheinischen Landesmuseum (zu: *Augenblicke der Wahrnehmung*). Dans: *FAZ*, n° 268, 17/11/1999, p. 53.

Karl FOLDENAUER, *Walter Helmut Fritz, der Dichter der Nuance*. Dans: *Baden-Württemberg* 31 (1984), H. 3, p. 44-45.

Martin GREGOR-DELLING, *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*. München 1965, p. 201.

Reinhold GRIMM, *Theorie und Praxis des Prosagedichts bei Walter Helmut Fritz*. Dans : *Studi germanici*, 28/1, 2000, p. 106.

Peter HAMM, *Die Provokation des Leisen*, Laudatio auf Walter Helmut Fritz, Traktat-Preisträger 1992. Dans: Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag*. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 39-43.

Harald HARTUNG, *Das Meer hervorbringen*. Dem Lyriker Walter Helmut Fritz zum Siebzigsten. Dans: *FAZ*, n° 197, 26/08/1999, p. 41.

Harald HARTUNG, *Die Zuverlässigkeit der Poesie*. Dans: Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 105-111.

Harald HARTUNG, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Dans: *Deutsche Lyrik seit 1965. Tendenzen, Beispiele, Porträt*. Piper. München 1985.

Rudolf HARTUNG, *Unser Anteil am Wunschtraum Alptraum*. Dans: Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 115-118.

Wolfgang HEIDENREICH, *Vom Eigensinn des Unauffälligen – Leseerfahrungen mit Gedichten von Walter Helmut Fritz*. Dans: Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 51-71.

Hans-Jürgen HEISE, *Widerstand gegen die Vergänglichkeit*. Dans: Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 83-86.

Ulf HEISE, *Ein Mystiker des Alltäglichen*. Markenzeichen Bescheidenheit: Der Schriftsteller Walter Helmut Fritz wird 70. Dans: *Dresdner Neuer Nachrichten*, 26/08/1999.

Jochen HIEBER, *Schwankendes Gleichgewicht*. Dans: Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 112-114.

Walter HINCK, *Wohltemperiertes Gemüt*, Walter Helmut Fritz zum sechzigsten Geburtstag. Dans: *FAZ*, n° 197, 26/08/1989, p. 24.

Winfried HÖNES. *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1991.

Eberhard HORST, *Augenblicke der Wahrnehmung*. Dans: Eberhard HORST, *Geh ein Wort weiter*. Aufsätze zu Literatur. Claasen, Düsseldorf 1983. Aussi dans: Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 87-93.

Rudolf IMMIG, *Das Portrait: Walter Helmut Fritz*. Dans: *Baden-Württemberg* 20 (1973), p. 208.

Wolfgang INGÉE, *Auf der Jagd mit der Wörterkamera*, Dem Karlsruher Lyriker Walter Helmut Fritz zum fünfundsechzigsten Geburtstag. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 197, 26/08/1994, p. 23.

Gottfried JUST, *Von der Lyrik zur Prosa*. Dans: Gottfried JUST, *Reflexionen zur deutschen Literatur der sechziger Jahre*. Neske, Pfullingen 1972, p. 33-28.

Ferdinand KILLER. *Junge Dichter* (zu: Walter Helmut Fritz' Lyrik mit Abdruck des Gedichts: « *Was vorläufig war, ist getan ...* »). Dans: *Der Baubudenpoet* 1 (1959/60), p. 15.

Otto KNÖRRICH, *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Die deutsche Lyrik seit 1945*. Kröner, Stuttgart 1978, p. 246-249.

Monika KÖHN, *Stille und klare Poesie*. Dans: *Die Rheinpfalz*, 13/18/1988.

Werner KRAFT, *Wortspur des Gedankens*. Zur Lyrik von Walter Helmut Fritz. Dans: *Areopag* 7 (1972), p. 299-313.

Karl KROLOW, *Damit die Worte zu Orangen werden*. Dans: Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 101-104.

Karl KROLOW, *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland*. Kindler 1973.

Susanne KUPKE, *Walter Helmut Fritz wird heute 70*. Dans: *Pforzheimer Zeitung*, 26/08/1999. Cf. aussi *Bremer Nachrichten*, 25/08/1999.

Matthias KUSSMANN, *Der Wunsch, den Dingen gerecht zu werden: der Karlsruher Lyriker und Erzähler Walter Helmut Fritz ist 75 geworden*. Dans : *Allmende* 24 (2004), p. 16-23.

Franz LENNARTZ, *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Deutsche Schriftsteller der Gegenwart*. Kröner, Stuttgart 1978.

Lyrik verstehen. Dans: *Badische Zeitung*, n° 8, 11/01/2000, p. 23.

Rainer MALKOWSKI (éd.), *Autoren sehen einen Autor*. Walter Helmut Fritz. Ausgewählte Gedichte und Prosa. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1999.

Rainer MORITZ, *Waldstadt – Pamir und zurück*, Schriftsteller in Baden-Württemberg: Walter Helmut Fritz zu seinem 60. Geburtstag. Dans: *Esslinger Zeitung*, 26 et 27/08/1989, p. 33. Cf. aussi *Ein Dach über dem Kopf*. Dem Lyriker Walter Helmut Fritz zum Sechzigsten. Dans : *Stuttgarter Zeitung*, n° 196, 24/08/1989, p. 18.

Bernhard NELLESSEN, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Ein Porträt des Lyrikers Walter Helmut Fritz. *Südwestfunk* 05/07/1983.

Walter NEUMANN, *Realität und Zuversicht, Walter Helmut Fritz wird siebzig*. Dans: *Südkurier Konstanz*, 26/08/1999.

Georg PATZER, « *Gib den Dingen das Wort* », Ein Versuch über Walter Helmut Fritz. Dans : *Allmende*, 52/53, 17. Jahrgang (1997), p. 149-156.

Heinz PIONTEK, *Licht ohne Schmerz*. Über Walter Helmut Fritz. Dans: *Welt und Wort* 18 (1963), p. 108.

Heinz PIONTEK, *Poesie ohne Aufwand*. Dans: Heinz PIONTEK, *Männer die Gedichte machen*. Hoffmann und Campe, Hamburg 1970, p. 168-178. Cf. aussi dans *Die Tat*,

n° 51, 01/03/1969, p. 33 et aussi: Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 72-82.

Uwe Pörksen, *Leise Töne*. Dans: Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 122-124.

Daniela RIESS-MEINHARDT, *Walter Helmut Fritz*. Dans : Walter JENS (éd.), *Kindlers Neues Literaturlexikon*, Band 5, München, 1989, p. 867-869.

Hans-Rüdiger SCHWAB, « *Abstände, ohne die die Worte nicht leben möchten* », Laudatio auf Walter Helmut Fritz. Dans : Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN (éd.), *Augenblicke der Wahrnehmung*; Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Ausgewählte Essays, Werkverzeichnis, Forschungsliteratur, Würdigungen. Literarische Gesellschaft/Scheffelbund, Karlsruhe 1999, p. 44-52.

Karl SCHWEDHELM, *Von 1945 bis zur Gegenwart*. Dans: Bernhard ZELLER et Walter SCHEFFLER (éd.), *Literatur im deutschen Südwesten*. Konrad Theiss, Stuttgart 1987.

Rudolf STÄHLE, *Walter Helmut Fritz*. Ein Porträt. *Südwestfunk*, 03/03/1970.

Albert VON SCHIRNDING, *Der Heldenschauer*. Wunschtraum und Alptraumschreck: Zum 70. Geburtstag des Lyrikers Walter Helmut Fritz. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 196, 26/08/1999, p. 16.

Jürgen P. WALLMANN, *Lyrischer Gang über Treibsand*. Walter Helmut Fritz wird 60. Dans: *Die Welt*, n° 196, 24/08/1989, p. 18. Cf. aussi *Leben heißt über Treibsand gehen*. Der Karlsruher Lyriker Walter Helmut Fritz wird am 26. August sechzig. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 196, 26 et 27/08/1989, p. 58 (version abrégée).

Walter Helmut Fritz sehen und hören. Zum ersten literarischen Forum im Badischen Staatstheater Karlsruhe. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 251, 27/10/1975.

Heinz WEDER, *Dahinter*. Terrain vague. Dans: *Schweizer Monatshefte* 50 (1970/71), p. 1022-1025.

Rainer WOCHLE, *Wenn das Leben wieder fremd wird*. Yüksel Pazarkava hat Gedichte von Walter Helmut Fritz ins Türkische übersetzt. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 97, 27/04/2004, p. 26.

Wolf WONDRAATSCHEK, *Bewegliche Spur im Sichtbaren*. Zur Lyrik von Walter Helmut Fritz. Dans: *Text und Kritik* 9, 1965, p. 9-12.

Würdigung für Walter Helmut Fritz (zu: *Sätze sind Fenster*). Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 2, 05/01/1990, p. 35.

Gerda ZELTNER, *Der Alltag - dies fremde Land*. Zu den Romanen von Walter Helmut Fritz. Dans: *Neue Rundschau* 90 (1979), p. 103-110.

A.2.3 Interpretations de poèmes isolés

Urs ALLEMANN, *Achtziger Jahre im Gedicht* (Interpretation von Walter Helmut Fritz: *Vergleich*). Dans: *Basler Zeitung*, n° 26, 31/01/1987, p. 41.

Jürgen BECKER, *Tagträume*. Zu dem Gedicht « *Was die Wohnung erfindet* ». Dans: *Die Zeit*, 04/11/1983. Cf. aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 29-30.

Michael BUSELMEIER, *Poesie ohne Aufwand* (zum Gedicht: *Das offene Fenster*). Dans: *Textgalerie*, n° 35, 27/08/1999, p. 16.

Ulrich FÜLLEBORN, *Sätze sind Fenster*. Dans: Ulrich FÜLLEBORN, *Vom Schreiben und Lesen moderner Gedichte*. Vortrag, 1977, Regensburger Germanistentag.

Reinhold GRIMM, *Der schwingende Satzbogen* (zu dem Gedicht « *Aber dann?* » von Walter Helmut Fritz). Dans: Marcel REICH-RANICKI, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 18. Frankfurt/Main, Leipzig 1992, p. 233-236. Cf. aussi *FAZ*, n° 64, 16/03/1991.

Christian HALLER, *Gedicht der Woche: Walter Helmut Fritz, Die Versammlung ist zu Ende*. Dans: *Aargauer Zeitung*, 27/05/2000.

Helmut KOOPMANN, *Annäherungen an die Vogelscheuche Vergänglichkeit*. Zu dem Gedicht « *Also fragen wir beständig* ». Dans: Walter HINCK (éd.): *Gedichte und Interpretationen*, Bd. 6, Stuttgart 1982. Cf. aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 34-47.

Friedrich Wilhelm KORFF, « *Erlebnis zu einem Gedicht* ». Zu dem Gedicht « *Aber eben meine Geschichte* ». Dans: *Frankfurter Anthologie*, Bd. 4 (1979), p. 209-212. Cf. aussi *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 290, 30/12/1978 et aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 31-33.

Gisbert KRANZ, *Walter Helmut Fritz: Bald ohne Namen*. Dans: Gisbert KRANZ, *27 Gedichte interpretiert*. Bamberg 1972, p. 13-15.

Uwe PÖKSEN, *Offenes Rätsel: Teilhaben*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04/03/1995. Cf. aussi *Offenes Rätsel*. Dans: Marcel REICH-RANICKI, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 18, Frankfurt/Main, Leipzig 1995, p. 193-196.

Rudolf RIEDER, *'Es sterben nur die anderen'* (Interpretation dieses und zwei weiterer Gedichte mit dem Titel *'Heillos'*). Dans: Rudolf RIEDLER, *Kinder, Dichter, Interpretieren*. Zehn Minuten Lyrik. München 1979, p. 77-79.

Gerhard SCHULZ, *Schuld und Sühne*. (Interpretation des Gedichts « *Don Juan* » von Walter Helmut Fritz). Dans: Marcel REICH-RANICKI, *Frankfurter Anthologie*, Bd. 7. Frankfurt/Main 1983, p. 234-236. Cf. aussi *FAZ*, n° 47, 27/02/1982 et aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 23-25.

Gert UEDING, *Land der Zukunft*. Zu dem Gedicht « Atlantis ». Dans: *Frankfurter Anthologie*, Bd. 7, (1983), p. 230-233. Cf. aussi *FAZ*, n° 180, 07/08/1982 et aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 19-22.

Erdmann WANIEK, *Frieden, Schein und Schweigen*. Brechts Aufruf über die Zeiten und drei Gegen-Gedichte von Celan, Enzensberger und Fritz (« Bäume »). Dans: *Wirkendes Wort* 42 (1992), p. 253-282.

Wolf WONDRAUSCHEK, « Früh im Jahr » von Walter Helmut Fritz. Dans: Hilde DOMIN, *Doppelinterpretationen*. Frankfurt/Main, Bonn 1966, p. 135-136. Cf. aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 26-28.

A.2.4 Vie littéraire et lectures publiques

Alexandra ABEL, *Liebe zu klangvollen Fremdwörtern*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 274, 26 et 27/11/1988, p. 45.

Verena AUFFERMANN, *Der oxydierte Abend, Vier Autoren im Gespräch in der Heidelberger Galerie Melnikow*. Dans: *Rhein-Neckar-Zeitung*, n° 301, 30/12/1977, p. 8.

Cord BEINTMANN, *Lesen ist ein Abgrund*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 227, 001/10/1999, p. 36.

Hartmut BINDER, *Literarisches, blaß und gehorsam exekutiert*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 4, 27/01/1985, p. 21.

Nico BLEUTGE, *Die Stille des Strohhuts*. Walle Sayer und Walter Helmut Fritz lesen in Fellbach. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 256, 05/11/2002, p. 28.

Renate BRAUNSCHWEIG-ULLMANN, *Ehrlichkeit und Schreiben als Ort zum Atmen*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 277, 01/12/1989.

Der Dichter bleibt allemal ein Clown. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 21, 25/01/1980, p. 27.

Die Macht ohnmächtiger Poesie. Dans: *Schwäbisches Tagblatt*, n° 109, 11/05/1984.

Die verborgenen Kraft der Wörter. Der Lyriker Walter Helmut Fritz las im Ludwigshafener Wilhelm-Hack-Museum. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 257, 06/11/1981, p. 60.

Die Wörter und die Dinge des Lebens. Walter Helmut Fritz in der Reihe "Literatur im Studio". Dans: *Rhein-Neckar-Zeitung*, n° 85, 10/04/1992, p. 11.

K.E., *Walter Helmut Fritz liest in Stuttgart*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 93, 23/04/1966.

Meike FESSMANN, *Ein Hund liest Zeitung*. Schwellenkunde eines Achtsamen: Walter Helmut Fritz' Gedichtband „Maskenzug“. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 26/06/2003.

Für Jugendliche : Lyrik aus erster Hand. Walter Helmut Fritz sprach mit Schülern über Gedichte. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 293, 18/12/1980.

Gereimt oder ungereimt. Dans: *Stuttgarter Nachrichten*, n° 258, 07/11/1979, p. 30.

Tim GORBAUCH, *Ein Staunen*. Lyrik & Jazz in Darmstadt. Dans: *Frankfurter Rundschau*, n° 67, 20/03/2003, p. 32.

Ulrich GREINER, *Beobachter zweier Literaturen*. Die Frühjahrstagung der Akademie für Sprache und Dichtung. Dans : *FAZ*, n° 105, 07/05/1973, p. 22.

Große Fragen an das Kleine. Dans: *Schwäbisches Tageblatt*, n° 137, 18/06/1993, p. 29.

Otto HEUSCHELE, *Der Unauffällige, Mörike-Gedächtnisfeier der Deutschen Schillergesellschaft*. Dans: *Die Tat*, n° 138, 13/06/1975, p. 28.

Klaus-Michael HINZ, *Hüter der Verwandlung*. Walter Helmut Fritz bei der Christian-Wagner-Gesellschaft Warmbronn. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 82, 09/04/1977, p. 61.

Klaus-Michael HINZ, *Die Einheit des Lebendigen* (über Christian Wagner). Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 126, 03/06/1977, p. 49.

Almuth HOCHMÜLLER, *Stoff zum Schweigen*. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 29, 05/11/1976, p. 32.

W.I., *Gutes Gewissen mit Poesie*. Die Schriftsteller Walter Helmut Fritz und Hermann Lenz lesen im Stuttgarter Rathaus. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 71, 26/03/1979, p. 13.

Elisabeth KIDERLEN, *Dichter erklären die Werke anderer Dichter*. Dans: *Badische Zeitung*, n° 4, 05/01/2001, p. 2

Kunst der Zwischenräume. Dans: *Schwäbisches Tagblatt*, n° 128, 05/06/1987.

Matthias KUSSMANN, *Achsam poetische Töne mit der Einfachheit der Alltagssprache*. Der Lyriker Walter Helmut Fritz liest heute im Karlsruher Prinz-Max-Palais aus seinem neuen Gedichtband „Maskenzug“. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, 10/04/2003.

Leseprobe. Dans: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 05/04/2003.

Uwe PÖRKSEN, *Der Satz vom ereignislosen Glück*. Der Karlsruher Dichter Walter Helmut Fritz liest in Freiburg. Dans: *Badische Zeitung*, n° 261, 11/11/1999, p. 12.

Ulrich ROSE, *Suche nach Unentdecktem*. Dans: *Badische Zeitung*, n° 112, 15/05/1984, p. 24.

Sätze wie aus dem Notizheft. Dans: *Badische Zeitung*, n° 47, 26 et 27/02/1977.

D. Sch., *Mediziner und Poet dazu. Die Schriftsteller-Ärzte aus Baden-Württemberg trafen sich in Remstal*. Dans: *Schwäbische Zeitung*, n° 45, 23/02/1973.

Peter SCHAUMBURGER, *Alte Herren alte Hüte*. Die „Grenzen zwischen Lyrik und Prosa“ sind nicht mehr interessant [zur Kölner Tagung der Akademie für Sprache und Dichtung]. Dans: *Stuttgarter Nachrichten*, n° 107, 07/05/1973, p. 6.

Matthias SCHÖFFL, *Der suchende Träumer*. Walter Helmut Fritz las seine neuen Gedichte in Karlsruhe. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 118, 25/05/1982, p. 10.

Hannes SCHNECK, *Anspielungen vermieden*. Dans: *Stuttgarter Nachrichten*, n° 22, 26/01/1985, p. 16.

Ruprecht SKASA-WEISS, *Winter unter den Worten*, Eine Tagung in Herrenalb. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 286, 11/12/1970, p. 38.

Stefan TOLKSDORF, *Ein Mystiker des Alltäglichen*. Walter Helmut Fritz las in Freiburg-Merzhausen. Dans: *Badische Zeitung*, n° 18, 24/01/2005, p. 26.

Karl UDE, *Wenig bekannt – wenig gefragt*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 169, 26/07/1972, p. 11.

A.2.5 Comptes rendus

Achtsam sein

Helmut KLEFFEL. Dans: *Südwestfunk*, 19/06/1957.

Bild + Zeichen

Horst BIENEK, *Mehr Bild als Zeichen*. Dans: *Christ und Welt*, 16/03/1959.

Karl KROLOW, *Bild und Zeichen*. Dans: *Streit-Zeit-Schrift* 3 (1960), H. 1, p. 60-61.

Helmut LAMPRECHT, *Der Lyriker Walter Helmut Fritz*. Dans: *Frankfurter Neue Presse*, 22/01/1959.

Heinz PIONTEK, *Neue Lyrik*. Dans: *Westermanns Monatshefte* 100 (1959), H. 5, p. 88-92.

Albert Arnold SCHOLL. *Bild und Zeichen*. Gedichte 1958. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 6 (1959/60), p. 550-551.

Karl SCHWEDHELM, *Ruf, der schon Antwort ist*. Dans: *Deutsche Zeitung*, 05/09/1959.

Veränderte Jahre

Heinz Ludwig ARNOLD, *Lyrik im Alleingang*. Dans: *Sonntagsblatt*, 14/07/1963.

Arnfried ASTEL, *Veränderte Jahre*. Dans: *Neue Deutsche Hefte*, H. 94, 1963.

Horst BIENEK, *Poetische Augenblicke*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13/07/1963.

Hans-Jürgen HEISE, *Karg stilisiert und widerständig*. Dans: *Deutsche Zeitung*, 30 et 31/03/1963.

Dieter HOFFMANN, *Ein Mann in den mittleren Jahren*. Dans: *Christ und Welt*, 14/03/1963.

Regine KÄSER, *Unauffällige Entdecker*. Dans: *Basler Nachrichten*, 05/04/1963.

Hans Peter KELLER, *Ein reiner Augenblick Leben*. Dans: *Der Mittag*, 16/03/1963.

Komm [Gedicht und Kommentar]. Dans : *FAZ*, n° 215, 16/09/1964. o. S..

Karl KROLOW, *Stille Sensation des Gedichts*. Dans: *Mainzer Allgemeine Zeitung*, 22/03/1963.

Jörg STEINER, *Unentschiedener Augenblick*. Dans: *Die Welt*, 26/10/1963.

Heinz WEDER, *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Die Tat*, 05/07/1963.

Umwege

Heinz Ludwig ARNOLD, *Ein Lyriker stellt sich als Erzähler vor*. Dans: *Die Tat*, n° 97, 10/04/1964, p. 34.

Peter HÄRTLING, *Zarte Übung*. Dans: *Der Monat*, H. 189, juin 1964, p. 81.

Hans-Jürgen HEISE, *Umwege*. Dans: *Neue deutsche Hefte*, H. 100 (1964), p. 140-141.

Karl August HORST, *Zwischen Augenblicken*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 152, 04/07/1964.

Karl KROLOW, *Scheu vor den großen Worten: ein Lyriker als Erzähler*. Dans: *Der Tagesspiegel*, 29/03/1964.

Horst LEHNER, *Miteinander sprechen*. Dans: *Text und Kritik* 1965, n° 9, p. 38.

Heinz PIONTEK, *Neue deutsche Prosa* (u. a. zu: Walter Helmut Fritz, *Umwege*). Dans: *Westermanns Monatshefte* 105 (1964), H. 7, p. 82-84.

Heinz PIONTEK, *Lyriker-Prosa*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 11 et 12/04/1964.

Günter SEUREN, *Übungen in Gelassenheit*. Dans: *Die Welt der Literatur*, 30/04/1964.

Gabriele WOHMANN, *Subtile Delikte*. Dans: *Frankfurter Hefte*, août 1964, p. 592-594.

Zwischenbemerkungen

Hans-Jürgen HEISE, *Wegsuche in den Krisen*. Sentenzen von Walter Helmut Fritz. Dans: *Stuttgarter Nachrichten*, n° 78, 02/04/1965.

Hans-Jürgen HEISE, *Zwischenbemerkungen*. Dans: *Text und Kritik* 9 (1965), p. 39.

Heinz PIONTEK, *Zwischenbemerkungen*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, Fernausgabe n° 82, 24/03/1965.

Gabriele WOHMANN, *Zwischenbemerkungen*. Dans: Thomas SCHEUFFELEN (éd.), Gabriele Wohmann, *Meine Lektüre*. Aufsätze über Bücher. Luchterhand, Darmstadt, Neuwied 1980.

Abweichung

Heinz-Ludwig ARNOLD, *Abweichung zur Wahrheit*. Dans: *FAZ*, n° 211, 11/09/1965.

Karl BOEGNER, *Abweichung*. Dans: *Die Bücherkommentare*, 15/09/1965.

Hans-Jürgen HEISE, *Lebensmöglichkeiten – Lebensunmöglichkeiten*. Dans: *Stuttgarter Nachrichten*, 17/07/1965.

Werner HELWIG, *Leben ohne Abenteuer ist auch eines*. Dans: *St. Galler Tagblatt*, 24/10/1965.

Karl August HORST, *Ein Zwischenroman*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, Fernausgabe, n° 303, 04/11/1965.

Karl KROLOW, *Stenogramme des Augenblicks*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 199, 28/08/1965, p. 16.

Peter LAUTZAS, *Zum zeitgenössischen deutschen Roman* (zu: Walter Helmut Fritz, *Abweichung*, Stuttgart 1965; Johannes Bobrowski, *Litauische Claviere*. Berlin-West 1967). Dans: *Schweizer Monatshefte* 47 (1967/68), p. 1217-1221.

Inge MEIDINGER-GEISE, *Sachlich-nüchtern-erregend*. Dans: *Nürnberger Nachrichten*, 30/10/1965.

Franz Norbert MENNEMEIER, *Abweichung*. Dans: *Rheinische Post*, n° 244, 25/09/1965.
Heinz PIONTEK, *Abweichung*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 273, 05/10/1965. Cf. aussi *Roman ohne Fabel*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 230, 25/09/1965.

Marcel REICH-RANICKI, *Auftakt der deutschen Buchsaison*. Dans: *Die Zeit*, 10/09/1965.

Marcel REICH-RANICKI, Walter Helmut Fritz, *Abweichung*; Gabriele Wohmann, *Abschied für länger* und Martin Gregor-Dellin, *Einer*. Dans: Marcel REICH-RANICKI, *Literatur der kleinen Schritte*. München 1967, p. 141-150.

Klaus SAUER, "Die Abweichung". Dans: *Sprache im technischen Zeitalter* (1966), H. 17/18, p. 161-164.

SERENUS, „Abweichung“ Roman von W. H. Fritz. Dans: *Sonntagsblatt*, n° 12, 20/03/1966.

Hermann TAIGEL, *Nur im Wort ist Gegenwart*. Dans: *Saarbrücker Zeitung*, 18 et 19/09/1965.

Heinrich VORMWEG, *Nachschriften wie Stilleben*. Dans: *Die Welt der Literatur*, 30/09/1965.

Jürgen Peter WALLMANN, *Alltägliches*, Walter Helmut Fritz, *Abweichung*. Dans: *Der Monat* 17 (1965), H. 205, p.63-64.

Jürgen Peter WALLMANN, *Ein gelungenes Geflecht*. Dans: *Die Tat*, 03/12/1965.

Werner WIEN, *Ein Umzug ist noch lange keine Bleibe*. Der modische Nouveau roman ist nicht nur eine französische Erfindung. Dans: *Düsseldorfer Nachrichten*, 18/12/1965.

Sybille WIRSING, *Arme Namenlose, arme Sprachlose*, „Abweichung“, ein deutscher nouveau roman. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 6152, 05/12/1965, p. 45.

Gabriele WOHMANN, *Annäherung an ein Ziel* (Walter Helmut Fritz, *Zwischenbemerkungen*, *Abweichung*). Dans: *Zeitwende* 36 (1965), p. 767-768. Cf. aussi Bernhard NELLESSEN (éd.), *Sätze sind Fenster*, Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz. Hempel, Lebach 1989, p. 138-141.

Die Zuverlässigkeit der Unruhe

Hans-Jürgen HEISE, *Widerstand gegen die Vergänglichkeit*. Dans: *Die Tat*, 07/01/1967. Cf. aussi *Stuttgarter Nachrichten*, n° 165, 15/07/1967, p. 12.

Alexander HILDEBRAND, Walter Helmut Fritz, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Dans: *Zeitwende*. Die neue Furche 38 (1967), H. 9, p. 620-621.

Dieter HOFFMANN, *Triumph der Lyrik*. Dans: *Frankfurter Neue Presse*, 22/09/1966.
Eberhard HORST, Walter Helmut Fritz, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Dans: *Neue deutsche Hefte* 14 (1967), H. 2, p. 134-135.

Gottfried JUST, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 144/145, 15-17/06/1968, p. 88.

Helmut MADER, *Verletzliche Augenblicke*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 202, 02/09/1967, p. 68.

Walter NEUMANN, *Leuchtkraft der neuen Lyrik*. Dans: *Sonntagsblatt*, 12/03/1967.

Heinz PIONTEK, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 67, 09/03/1967, p. 17.

Heinz PIONTEK, *Poesie ohne Aufwand*. Dans: *Die Tat*, n° 51, 01/03/1969, p. 33. Cf. aussi (version abrégée) : *Stetige Unruhe. Walter Helmut Fritz, der Poet des Heine-Talers*. Dans: *Christ und Welt*, n° 11, 17/03/1967, p. 31.

Signs and signals. Walter Helmut Fritz. *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Dans: *The Times Literary Supplement*, 04/05/1967, p. 376.

Jürgen Peter WALLMANN, *Damit uns eine Hoffnung bleibt*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 6485, 08/01/1967, p. 37.

Jürgen Peter WALLMANN, *Poesie ohne Aufwand*. Dans: *Die Welt der Literatur*, 22/12/1966.

Jürgen-Peter WALLMANN, Walter Helmut Fritz, *Die Zuverlässigkeit der Unruhe*. Horst Bienek, *Was war, was ist*. Dans: J-P. WALLMANN, *Argumente*, Mühlacker 1968, p. 59-63.

Bemerkungen zu einer Gegend

Richard EXNER. *Bemerkungen zu einer Gegend*. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 16 (1969), p. 142-144.

Hans-Jürgen HEISE, *Dunkler Rest*. Gedichte in Prosa von Walter Helmut Fritz. Dans: *Christ und Welt*, n° 15, 11/04/1969. p. 13.

Alexander HILDEBRAND, *Zwischen Prosa und Lyrik*. Dans: *Welt und Wort* 25 (1970), p. 44.

Eberhard HORST, *Meditative Kurzprosa*. Dans: *Badische Zeitung*, 16/12/1969.

Werner KRAFT, *Bemerkungen zu einer Gegend*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, Fernausgabe n° 181, 04/07/1969, p. 51. Cf. aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 146-150.

Karl KROLOW, *Weil nichts mehr fraglos ist*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 7239, 06/07/1969, p. 43.

Helmut MADER, *Anläßlich Paul Klees*. Dans: *FAZ*, n° 64, 17/03/1970, p. 4L.

Jürgen P. WALLMANN, *Bild und Gedanke*. Dans: *Die Tat*, n° 38, 11/02/1970, p. 33. Cf. aussi (légèrement coupé) *Bildmeditationen*. Dans: *Zeitwende* 40 (1969), p. 706.

Karl Alfred WOLKEN, *Auf Klees Spuren*, Prosapoesie von Walter Helmut Fritz. Dans: *Rheinischer Merkur*, n° 41, 10/10/1969, p. 42.

Gerda ZELTNER, *Sachtreue zum Unsichtbaren*. Dans: *Schweizer Monatshefte* 49 (1969), p. 597-599.

Die Verwechslung

Christian FERBER, *Jedermanns Erfahrungen haarscharf gesehen*. Dans: *Die Welt der Literatur*, 26/11/1970.

Karl FOLDENAUER, Nachwort zur Neuausgabe des Roman "Die Verwechslung". Von Loeper. Karlsruhe 1985.

Dieter FRINGELI, *Der fruchtbare Irrtum*. Dans: *Die Weltwoche*, n° 45, 06/11/1970, p. 33. Cf. aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 151-153.

Carl GUESMER, *Stilles Experiment*. Dans: *Zeitwende* 42 (1971), p. 343-344.

Wolfgang HÄDECKE, *Großes Vielleicht*. Dans: *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, n° 46, 13/11/1970, p. 15.

Hans-Jürgen HEISE, *Die Verwechslung*. Dans: *Der Monat*, H. 266, 1970, p. 98-99.

Werner HELWIG, *Wahnvorstellung, möbliert*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 24, 30/01/1971, p. 52. Cf. aussi *Der Autor als Zauberkünstler*. Dans: *Schwäbische Zeitung*, n° 47, 26/02/1971.

Peter JOKOSTRA, *Fritz' Prosa der kleinen Schritte*. Dans: *Rheinische Post*, 15/12/1970.

Karl KROLOW, *Das Phänomen Zeit*. Dans: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 21 et 22/11/1970.

Inge MEIDINGER-GEISE, *Lektion des Flüchtigen*. Dans: *Die Tat*, n° 256, 31/10/1970, p. 35.

Heinz PIONTEK, *Bewußtseinserklärung im Roman*. Dans: *Die Presse*, Wien, 24 et 25/10/1970, p. 5. Cf. aussi *Mutmaßungen*. W. H. Fritz: Das Lebendige ist eine Form der Ungewißheit. Dans: *Rheinischer Merkur*, n° 47, 20/11/1970, p. 33.

Lothar ROMAIN, *Ist er fort? „Die Verwechslung“* – Der erste Roman des Lyrikers Walter Helmut Fritz. Dans: *FAZ*, n° 219, 22/09/1970, p. 14L.

Hans Dieter SCHMIDT, *Das Unerkannte das sind wir*. Dans: *Main-Echo*, 13/02/1970.

Renate SCHULLER, *Das Stenogramm einer Bewußtseinslage*. Dans: *Saarbrücker Zeitung*, 23/10/1970.

Jürgen Peter WALLMANN, *Prüffeld der Bewußtseinserklärung*. Dans: *Rheinischer Merkur*, n° 49, 03/12/1971, p. 34.

Wolfgang WEYRAUCH, *Die Eehöhle*. Zu einem Kurzroman von Walter Helmut Fritz. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 26, 30 et 31/01/1971.

Gerda ZELTNER, *In den Leerstellen des Daseins*. Dans: *Frankfurter Hefte* 26 (jan.-juin 1971), p. 203-204.

Aus der Nähe

Walter Alexander BAUER, *Ohne Aufwand*. Dans: *Weser-Kurier*, 23/06/1972.

Lothar BAIER, *Lyrik – zu empfehlen*. Dans: *FAZ*, n° 86, 13/04/1972, p. 23.

Richard EXNER, *Walter Helmut Fritz, Aus der Nähe*, Gedichte 1967-1971, Hamburg 1972. Dans: *Books Abroad* 47 (1973), p. 355.

Harald HARTUNG, *Weiterführen, was lebendig ist*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8056, 12/03/1972, p. 55.

Hans-Jürgen HEISE, *An diesem Ort gerecht zu leben versuchen*. Dans: *Die Welt*, 30/03/1970.

Alexander HILDEBRAND, *Walter Helmut Fritz, Aus der Nähe*, Gedichte 1967-1971, Hamburg 1972. Dans: *Welt und Wort* 28 (1973), p. 68.

Eberhard HORST, *Aus der Nähe*. Dans: *Neue Rundschau* 83 (1972), p. 350-353.

Peter JOKOSTRA, *Poesie der leisen Stimme*. Dans: *Westermanns Monatshefte* (1972), H. 10, p. 104. Cf. aussi: *Verwüstet von Schmerz*. Dans: *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, n° 44, 16/06/1972, p. 12.

Karl KROLOW, *Mit wenigen Worten*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 22/04/1972.

Karl KROLOW, *Wie die Worte sinken*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 11, 12/03/1972, p. 21.

Inge MEIDINGER-GEISE, *Gehversuche von Frage zu Frage* (zu: Edwin Wolfram Dohl, *Zwischen Eins und Zweitausend*, Gedichte. München 1970; Walter Helmut Fritz, *Aus*

der Nähe, Gedichte 1967-1971, Hamburg 1972; Janos Pilinszky, *Großstadt-Ikonen*, Gedichte, Essays. Salzburg 1971). Dans: *Zeitwende* 44 (1973), p. 63-64.

Heinz PIONTEK, *Ein Hauch von Heiterkeit*. Auf Poesie ist Verlaß. Dans: *Rheinischer Merkur*, n° 12, 24/03/1972, p. 35. Cf. aussi *Aus der Nähe*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 193, 15/03/1972 et aussi *Schwerwiegende Worte, heiter gesagt*. Dans: *Schwäbische Zeitung*, n° 108, 12/05/ 1972.

Hans-Dieter SCHMIDT, "Horschen auf das, was sein wird". Dans: *Die Horen* 17 (1972), H. 88, p. 57-58.

Johann SIERING, *Walter Helmut Fritz, Aus der Nähe*, Gedichte 1967-1971, Hamburg 1972. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 20 (1973), H. 1, p. 122-124.

Jürgen Peter WALLMANN, *Walter Helmut Fritz, Aus der Nähe*, Gedichte 1967-1971, Hamburg 1972. Dans: *Universitas* 27 (1972), p. 1231.

Jürgen Peter WALLMANN, *Unbeirrte Stetigkeit*. Dans: *Mannheimer Morgen*, 18/04/1973.

Walter Helmut Fritz, *Aus der Nähe*. Dans: *Der kleine Bund*, n° 140, 18/06/1972.

Gerda ZELTNER, *Lernen sich auf eine Kleinigkeit zu stützen*. Dans: *Schweizer Monatshefte* 52 (1972/73), p. 443-445.

Die Beschaffenheit solcher Tage

Carl CORINO, *Reise nach Korsika – Stoff zum Stillschweigen*. Dans: *Deutsche Zeitung/Christ und Welt*, n° 41, 13/10/1972, p. 17.

Richard EXNER, *Walter Helmut Fritz, Die Beschaffenheit solcher Tage*, Roman. Hamburg 1972. Dans: *Books Abroad* 48 (1974), p. 136.

Hans-Jürgen HEISE, *Votum für den Einzelnen*. Dans: *Zeitwende* 44 (1973), p. 209-210.

Werner HELWIG, *Versöhnung mit dem Alltäglichen*. Dans: *Frankfurter Hefte* (27), H. 10, oct. 1972, p. 762-764.

Peter JOKOSTRA, *Stoff zum Schweigen*. Dans: *Die Welt*, n° 196, 25/08/1972, p. 2.

Karl Heinz KRAMBERG, *Die kleinen Vorfälle*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 207, 09 et 10/09/1972.

Karl KROLOW, *Das Leben versinkt in Stille*. Dans: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 18 et 19/08/1973.

Karl KROLOW, *Hinlänglich Stoff zum Schweigen*. Dans: *Die Tat*, n° 171, 22/07/1972, p. 23.

Karl KROLOW, „*Man lebt mit solcher Prosa eine Weile, als gäbe es keinen Literaturbetrieb*“, ein neuer Roman von Walter Helmut Fritz. Das Unwiederholbare. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 33, 13/08/1972, p. 22. Cf. aussi (légèrement coupé) *Stoff zum Stillschweigen*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 8194, 27/08/1972, p. 49.

Hans Erich NOSSACK, „*Dieses Buch hätte ich schreiben müssen*“. Dans: *Die Welt*, n° 291, 14/12/1972, p. 1.

Heinz PIONTEK, *An seidenen Fäden*, Der Erzähler W.H. Fritz: Geht mit sprachlicher Sorgfalt zu Werk. Dans: *Rheinischer Merkur*, n° 39, 27/09/1972, p. 29. Cf. aussi *Redlichkeit wie Kunstverstand*. Dans: *Die Presse*, 30/09 et 01/10/1972, p. 5; *Walter Helmut Fritz' Kurzformeln vom Ablauf der Zeit*. Dans: *Schwäbische Zeitung*, n° 235, 11/10/1972 et aussi *Der Sprung von Augenblick zu Augenblick*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 250, 28/10/1972, p. 52.

Lothar ROMAIN, *Stoff zum Schweigen*. Dans: *FAZ*, n° 229, 03/10/1972, p. 27.

Werner ROSS, *Geschichte mit Trauerrand*. Dans: *Die Zeit*, n° 41, 13/10/1972, p. 27.

Hans Dieter SCHMIDT. *Hinlänglich Stoff zum Schweigen*. Dans: *Main-Echo*, 17/11/1972.

Beatrice VON MATT, *Die Beschaffenheit solcher Tage*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 27/10/1972. Cf. aussi Bernhard NELLESEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 154-158.

Heinz WEDER, *Ansichten. Reflexionen. Erinnerungen*. Dans: *St. Galler Tagblatt*, 01/12/1972.

Werner WIEN, *Hoffnung auf Weite*. Dans: *Saarbrücker Zeitung*, 02/09/1972.

Gerda ZELTNER, *Der Alltag - die heimtückische Krankheit*. Dans: *Die Weltwoche*, n° 1, 08/01/1973, p. 29.

Bevor uns Hören und Sehen vergeht

Heinz-Ludwig ARNOLD, *Student in Heidelberg nach dem Krieg*. Die Suche nach Orientierung mündet in einen Entschluß – Verhaltene Prosa. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 44, 02/11/1975.

Barbara BONDY, *Sichtbar machen - hörbar*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 210, 13 et 14/09/1975, p. 82.

Paul DREYKORN, *Damit der Tag zu einem Tag würde*. Dans: *Nürnberger Nachrichten*, 07/02/1975.

Martin GREGOR-DELLIN, *Hören und Sehen*, Dans: *Die Zeit*, n° 49, 28/11/1975. Cf. Bernhard NELLESEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 159-162.

Joachim GÜNTHER, *Bevor uns Hören und Sehen vergeht*. Dans: *Neue deutsche Hefte*, n° 147, 1975, p. 623-625.

P. H., *Leben ohne Trauerrand*. Dans: *Die Presse*, 31/10/1975, p. 21.

Harald HARTUNG, *Vergeht uns das Sehen und Hören? Der neue Roman des Lyrikers Walter Helmut Fritz*. Dans: *FAZ*, n° 221, 24/09/1975, p. 24.

Hans-Jürgen HEISE, *Beweismittel Umwelt*. Der vierte Roman von Walter Helmut Fritz. Dans: *Rheinischer Merkur*, n° 35, 29/08/1975, p. 18.

Werner HELWIG, *Den Tod verscheuchen*. Dans: *Saarbrücker Zeitung*, 18/11/1975.

Dieter HOFFMANN, *Kann man den Tod verscheuchen?* Dans: *Frankfurter Neue Presse*, 03/07/1976.

Peter JOKOSTRA, *Botticelli auf deutsch*. Dans: *Die Welt*, n° 80, 03/04/1976, p. 7.

Rüdiger KROHN, *Ein Lyriker als Romancier*. Dans: *General-Anzeiger*, 03/10/1975.

Karl KROLOW, *Träumerische Aufmerksamkeit*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 188, 14/08/1975, p. 8. Cf. aussi *Stark aus der Stille*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9101, 24/08/1975, p. 41 et aussi *Keine Beredsamkeit*. Dans: *Die Tat*, n° 209, 05/09/1975, p. 25.

Karl KROLOW, *Waches Schweigen*. Dans: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 13 et 14/09/1975.

W. J. M., *Bevor uns Hören und Sehen vergeht*. Dans: *Bayern Kurier*, n° 10, 06/03/1976, p. 16.

Hilde PETERSEN, *Bevor uns Hören und Sehen vergeht*. Zum gleichnamigen Roman von Walter Helmut Fritz – Heidelberg als Schauplatz. Dans: *Rhein-Neckar-Zeitung*, n° 255, 05/11/1975.

Elsbeth PULVER, *Keine Beredsamkeit*. Dans: *Aargauer Tagblatt*, 14/08/1976.

Werner ROSS, *Hören und Sehen lernen*. Walter Helmut Fritz' elegischer Zustandsroman. Dans: *Deutsche Zeitung*, n° 38, 12/09/1975, p. 12.

György SEBESTYÉN. *Die Stille des einfachen Lebens*. Dans: *Salzburger Nachrichten*, 28/11/1975.

Josef VON GOLITSCHKEK, *Heidelberg – knapp nach der Stunde Null*. „Bevor uns Hören und Sehen vergeht“ heißt der neue autobiographische Roman von Walter Helmut Fritz. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 220, 24/09/1975.

Beatrice VON MATT, *Prosa ohne Beredsamkeit*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 56, 09/03/1976, p. 18.

Hans WEDER, *Das Schweigen lernen*. Dans: *Basler Nachrichten*, n° 55, 06/03/1976, p. 28.

Kurt WEIBEL, *Keine Beredsamkeit*. Dans: *tv radiozeitung*, n° 40, 04/10/1975.

Elsbeth WOLFFHEIM, *Schattenrisse*. Dans: *Frankfurter Hefte* 31 (1976), H. 1, p. 81-83.

Kein Alibi

Jürgen P. WALLMANN, *Ein neuer Hundertdruck*. Dans: *Die Tat*, n° 43, 20/02/1976, p. 19.

Schwierige Überfahrt

Peter BOLT, *Der zeitgenössische Lyriker als zorniges Kind*. Dans: *Schweizer Monatshefte* 59 (1979), p. 159-164.

Helmut DIPPNER, *Das Paradox als Waffe*. Dans: *Frankfurter Rundschau*, 13/03/1976.

Dieter FRINGELI, *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Basler Nachrichten*, n° 55, 06/03/1976, p. 28.

Hans Gerhard GENSCH, *Walter Helmut Fritz: Schwierige Überfahrt*. Gedichte. Hamburg 1976. Dans: *Das Pult* (1976), F. 42, p. 106-107.

Michael HAMBURGER, *Benn and some successors*. Dans: *The Times Literary Supplement*, 11/06/1976.

Hans-Jürgen HEISE, *Schwierige Überfahrt*. Dans: *Die Zeit*, n° 16, 09/04/1976, p. 4.

Alexander HILDEBRAND, *Schwierige Überfahrt – wohin?* Dans: *Wiesbadener Kurier*, 03/04/1976.

Almuth HOCHMÜLLER, *Poesie ohne Aufwand*. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 173, 29/07/1976, p. 31.

Peter JOKOSTRA, *Expeditionen ins Innere*. Dans: *Westermanns Monatshefte* 1976, H. 1, p. 103.

Karl KROLOW, *Ein Meister der Lautlosigkeit*, Die kontinuierliche Entwicklung des Lyrikers Walter Helmut Fritz. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9283, 28/03/1976, p. 53. Cf. aussi (légèrement modifié) *Badische Neueste Nachrichten*, n° 93, 22/04/1976.

Paul Konrad KURZ, *Atempause für Worte*, Kalenderblätter gegen die tägliche Abstumpfung. Dans: *Deutsche Zeitung*, 02/07/1976, p. 13.

Rudolf LANGER, *Über das Sagen hinaus*. Dans: *Die Horen* 21 (1976), F. 104, p. 45-46.

Heinz PIONTEK, *Schwierige Überfahrt*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 79, 04 et 05/04/1976, p. 27. Cf. aussi *Annäherungen*. Dans: *Zeitwende* 47 (1976), p. 183-184 et aussi *Irrtum zum Weiterkommen*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 175, 31/07/1976, p. 50.

Michel RAUS, *Wort Fleisch werden lassen*. Dans: *d'Letzeburger Land* (Luxembourg), 04/06/1976.

Hans Dieter SCHMIDT, *Schwierige Überfahrt*. Dans : *Rhein-Neckar-Zeitung*, n° 93, 23/04/1976, p. 2.

Elsbeth WOLFFHEIM, *Ein neuer Gedichtband von Walter Helmut Fritz*. Dans : *Die Tat*, 15/04/1976, p. 27.

Sehnsucht

Helmuth DIPPNER, *Die Dinge beim Wort genommen*. Dans: *Frankfurter Rundschau*, 30/10/1978.

Werner DÜRRSON, *Im Leben den Tod spüren*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 29/12/1978, p. 26.

Adolf FINK, *Die Menschen können umsonst altern*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06/08/1978.

Dieter H. HAENICKE, *Walter Helmut Fritz: Sehnsucht*. Dans: *World Literature Today* 53 (1979), p. 673-674

Rudolf HARTUNG, *Für mehr menschliche Solidarität*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 296, 23-26/12/1978, p. 85.

Hans Jürgen HEISE, *Alltag als Aufgabe*. Dans: *Die Weltwoche*, n° 36, 06/09/1978, p. 33. Cf. aussi *Ein Wort wird verteidigt*. Dans: *Die Welt*, n° 210, 09/09/1978, p. 6 et aussi (légèrement coupé) *Walter Helmut Fritz, Sehnsucht*. Gedichte und Prosagedichte. Hamburg 1978. Dans: *Universitas* 34 (1979), p. 986-987.

Eberhard HORST, *Sehnsucht*. Dans: *Neue deutsche Hefte* 25 (1978), H. 4, p. 798-799.

Peter JOKOSTRA, *Sehnsucht*. Dans: *Westermanns Monatshefte* (1978), H. 11, p. 128.

Dietlind KARASEK, *Konkrete Sehnsucht*. Dans: *Badische Zeitung*, 26 et 27/05/1979.

Karl KROLOW, *Illusion, mit der man leben kann*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, 21/09/1978, p. 20. Cf. aussi *Wortlose Einsicht*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 04/10/1978.

Karl KROLOW, *Zweierlei Lyrik*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10105, 17/12/1978, p. 53.

Paul Konrad KURZ, « *Atem, anders denken* ». Kalenderblätter gegen die tägliche Abstumpfung. Walter Helmut Fritz, *Schwierige Überfahrt, Sehnsucht*. Dans: Paul Konrad KURZ, *Über moderne Literatur* 6. Frankfurt/Main 1979, p. 205-210. Cf. aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Lebach, Hempel, 1989, p. 94-100.

Heinz PIONTEK, *In den Niederlanden singen die Uhren*. Dans: *Nürnberger Zeitung*, 07/10/1978.

Ingrid POHL, *Wirklichkeit im Gedicht*. Zu Lyrikbänden von Walter Helmut Fritz und Harald Hartung. Dans: *Neue Rundschau* 90 (1979), p. 130-133.

Hans Dieter SCHMIDT, *Der schmale Grat des Gedichts*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 02/06/1979, p. 50.

Jürgen Peter WALLMANN, *Fragen der Wirklichkeit weitergeben*. Dans: *Mannheimer Morgen*, 02/11/1978.

Jürgen Peter WALLMANN, *Fragen in leisen Gedichten*. Dans: *Schwäbische Zeitung*, 29/12/1978.

Gerda ZELTNER, *Gleich jetzt – an einem solchen Tag*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 06/05/1979, p. 17.

Gesammelte Gedichte I

Richard EXNER, *Walter Helmut Fritz, Gesammelte Gedichte*. Dans: *World Literature Today* 55 (1981), p. 95.

Harald HARTUNG, *Die Zuverlässigkeit der Poesie*. Dans: *Neue Rundschau*, 1979, H. 4, p. 616-621. Cf. aussi Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 105-111.

Hans-Jürgen HEISE, *Gesammelte Gedichte*. Dans: *Die Zeit*, 28/03/1980.

Jochen HIEBER, *Schwankendes Gleichgewicht*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 300, 29 et 3/12/1979. Cf. aussi Bernhard Nellessen, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 112-114.

Hanno HELBLING, *Lyrik zweier Generationen*, „Gesammelte Gedichte“ von Stephan Hermlin und Walter Helmut Fritz. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 261, 10/11/1979, p. 41.

Karl KROLOW, „Damit die Worte zu Orangen werden“. Zur Lyrik von Walter Helmut Fritz. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10313, 26/08/1979, p. 53. Cf. aussi Bernhard NELLESSEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 101-104.

Walter NEUMANN, *Durch Sätze sehen wir hinaus*. Identität von Welt und Sprache bei Walter Helmut Fritz. Dans: *Deutsche Volkszeitung*, 41/02/1980, p. 14.

Walter NEUMANN, *Von der Bejahung des Glücks*. (zu: Walter Helmut Fritz, *Gesammelte Gedichte*). Dans: *Die Horen* 25 (1980), p. 196-197.

Heinz PIONTEK, *Eben entzündet sich eine Lampe*. Dans: *Nürnberger Zeitung*, 11/10/1979.

Franz RICHTER, *Ge-Dichte zum Atemholen*. Dans: *Die Furche*, 10/10/1979, p. 14.

Hans Dieter SCHMIDT, *Ein langsam gereiftes Werk*. Dans: *Main-Echo*, 05/06/1980.

Gertrud WALDECKER, *Träume nicht verkommen lassen*. Zum 50. Geburtstag. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, 25/08/1979.

Jürgen Peter WALLMANN, *Auch jetzt und morgen*, Gedichte, Offsetlithographien von Klaus Hruby. Pfaffenweiler 1979. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 27 (1980), p. 354-357.

Jürgen Peter WALLMANN, *Erfahrung verdichtet sich zum Exemplarischen*. Dans: *Schwäbische Zeitung*, 15/12/1980.

Jürgen P. WALLMANN, *Leise, lebenig und schmucklos*. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 202, 01/09/1980.

Jürgen Peter WALLMANN, *Löwenzahn mit Schorf*. Dans: *Rheinischer Merkur*, 28/03/1980, p. 34.

Walter Helmut Fritz, *Gesammelte Gedichte*. Dans: *Der kleine Bund*, n° 258, 03/11/1979, p. 4.

Elsbeth WOLFFHEIM, *Welt/Zeit-Ausschnitt*. Dans: *Frankfurter Hefte* 35 (1981), H. 7, p. 72-74.

Wunschtraum Alptraum

Volker BOHN, *Was los ist und was uns frommt*. Über neue Gedichtbände (u.a. Walter Helmut Fritz, *Wunschtraum Alptraum*). Dans: *Lesezeichen* (1981), H. 3, p. 26-28.

Victor DELCOURT, *Wunschtraum Alptraum*. Dans: *Die Warte* (Luxembourg), 11/02/1981.

Helmut DIPPNER, *Eine Warnung vor Worten*. Dans: *Frankfurter Rundschau*, n° 238, 14/10/1981, p. 10.

Dieter FRINGELI, *Über drei Lyriker: Wunschträume, Alpträume*. Dans: *Basler Zeitung*, 10/10/1981, p. 52.

Harald HARTUNG, *Unser Anteil am Wunschtraum Alptraum*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13/04/1981, p. 4. Cf. aussi Bernhard NELLESEN, *Sätze sind Fenster*, Hempel, Lebach 1989, p. 115-118.

Hans-Jürgen HEISE, *Das Beispielhafte am Alltäglichen*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 10 et 11/10/1981.

Christel HEYBROCK, *Gedichte, mit denen man das Leben sucht*. „Wunschtraum Alptraum“ heißt das nach dem neuen Lyrikband von Walter Helmut Fritz. Dans: *Mannheimer Morgen*, 27/08/1981, p. 32.

Karl KROLOW, *Die neuen und die alten Wörter*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 10989, 16/11/1981, p. 61. Cf. aussi *Worte werden zu Orangen*. Dans: *Rheinischer Merkur*, Christ und Welt, n° 42, 16/10/1981, p. 45 et aussi *Da werden Worte zu Orangen*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 267, 19/11/1981, p. 26.

Wolfgang MINATY, *Herz über Kopf in den Wunschtraum*. Von den Dingen, die bleiben. Neue deutsche Lyrik. Dans: *Die Welt*, n° 19, 23/01/1982, p. 5.

Ingrid POHL, *Wunschtraum Alptraum*. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 30 (1983), p. 134-135.

Jürgen P. WALLMANN, *Wo sich der Augenblick und die Sehnsucht reimen*. Dans: *Schwäbische Zeitung*, n° 257, 07/11/1983.

Elsbeth WOLFFHEIM, *Warum das Echo auf unsere Fragen immer kälter wird*. Dans: *Frankfurter Hefte* 37 (1982), H. 4, p. 70.

Wunschtraum, Alptraum. Dans: *Der kleine Bund*, n° 261, 07/11/1981, p. 4.

Wunschtraum, Alptraum. Dans: *Die Presse*, 05 et 06/09/1981, p. 7.

Gerda ZELTNER, *Anwesenheit üben*, Neue Gedichte von Walter Helmut Fritz. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 227, 02/10/1981, p. 47.

Werkzeuge der Freiheit

Hans BENDER, *Die Zeit der großen Gesten ist vorbei*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 5, 07 et 08/01/1984, p. 88.

W. KOPPLIN, *Anspielung und Seitenblick*. Dans: *Bayern Kurier*, n° 39, 28/09/1985, p. 39.

Hans Christian KOSLER, *Dichten im Goldschnitt*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19/11/1984.

Wolfgang MINATY, *Die Brüder der Sänger der Vanitas*. Mit Überraschungen für die Zukunft ist zu rechnen: Lyrik aus dem vergangenen Jahr. Dans: *Die Welt*, n° 305, 31/12/1983, p. 25.

Bernhard NELLESSEN, *Appell für den Frieden*. Dans: *Mainzer Allgemeine Zeitung*, 20/02/1984.

Bernhard NELLESSEN, *Walter Helmut Fritz, Werkzeuge für die Freiheit*. Gedichte, Hamburg 1983. Dans: *Neue deutsche Hefte* 30 (1983), p. 818-820.

Hans Dieter SCHMIDT, *Der Tisch ist aus Wörtern*. Dans: *Main-Echo*, 10/01/1985.

Jürgen P. WALLMANN, *Das Gedicht als Friedensgebet*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 11589, 06/11/1983, p. 57. Cf. aussi *Entkorkte Wunder*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 2, 08/01/1984, p. 19, aussi dans : Bernhard NELLESSEN (ed.), *Sätze sind Fenster*, Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz. Hempel, Lebach 1989, p. 119-121) et aussi *Leise Gedichte*. Dans: *Zeitwende* 55 (1984), p. 56-58.

Gerda ZELTNER, *Das Auge als Werkstatt*. Dans: *Aargauer Tagblatt*, 21/04/1984.

Cornelias Traum und andere Aufzeichnungen

Elena CROCE, *Da tradurre*. Letteratura viva ma incatenata. *Cornelias Traum*. Dans: *L'Indice*, n° 8, sept./oct. 1985, p. 33.

DF, Bucherbrett, *Verwunderung für immer*. Dans: *Basler Zeitung*, n° 69, 22/03/1985, p. 51.

Edwin HARTL, *Lyrisches*. Dans: *Die Furche*, n° 16, 19/04/1985, p. 18.

Hans-Jürgen HEISE, *Lyriker als Prosadichter*. Jeder Mensch eine Universalgeschichte. Dans: *Die Zeit*, n° 14, 29/03/1985.

Christel HEYBROCK, *Das Geäder der Wirklichkeit*. Die Prosa eines Lyrikers: Neues von Walter Helmut Fritz. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12010, 24/03/1985, p. 59.

Wilhelm KÖNIG, *Walter Helmut Fritz, Cornelias Traum*. Hamburg 1985. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 32 (1985), H. 2, p. 370-371.

Karl KROLOW, *Der ferne Doppelgänger*. Dans: *Nürnberger Nachrichten*, 23/04/1985.

Karl KROLOW, *Träume sind keine Schäume*. Dans: *Rheinischer Merkur/Christ und Welt*, n° 32, 03/08/1985, p. 19.

Hildegard MÖLLER-REHM, *Gedanke und Wort*. Dans: *Wiesbadener Kurier*, 29/03/1985.

RBU, „*Stimmen*“ *auf der Kaiserstraße?*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 49, 27/02/1985, p. 21.

Hans Dieter SCHMIDT, *Andere Schrift*. Dans: *Main-Echo*, 13/06/1985.

Gerd UEDING, *Zwei Äpfel für den Anhalter*. Dans: *FAZ*, n° 84, 11/04/1985, p. 26.

Albert VON SCHIRNDING, *Vorsichtiger Umgang mit Fesseln*. Neue Prosa von Walter Helmut Fritz. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 141, 22 et 23/06/1985, p. 138. Cf. aussi Bernhard NELLESSEN (éd.), *Sätze sind Fenster*, Zur Lyrik und Prosa von Walter Helmut Fritz. Hempel, Lebach 1989, p. 183-184.

Jürgen Peter WALLMANN, *Gang über den Treibsand*, Aufzeichnungen von Walter Helmut Fritz. Dans: *Rheinische Post*, 01/06/1985.

Jürgen P. WALLMANN, *Jeder Mensch eine Universalgeschichte*. Dans: *Mannheimer Morgen*, n° 134, 13/06/1985, p. 32.

Jürgen Peter WALLMANN, *Unauffälligkeit*. Dans: *Zeitwende* 57 (1986), p. 53-55.

Gerda ZELTNER, *Aufzeichnungen aus dem Alltag*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 83, 12/04/1985, p. 39.

Wie nie zuvor

Maria BOSSE-SPORLEDER, *Gedicht und Bild*, Lyrik aus der Region. Dans: *Badische Zeitung*, n° 79, 04 et 05/04/1987, p. 4.

Herbert GLOSSNER, *Gedichte und Grafik*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 2, 11/01/1987, p. 23.

Charitas JENNY-EBELING, *Spuren lesen*. Drei bibliophile Lyrik-Editionen. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 22/01/1987, p. 37.

Karl KROLOW, *Von schöner Kargheit*. Zwei bibliophile Bände: Walter Helmut Fritz und Michael Krüger. Dans: *Der Tagespiegel*, 18/01/1987, p. 11.

Immer einfacher Immer schwieriger

Nicola BARDOLA, *Tausend Tageszeitungen sagen weniger über das Leben aus*. Dans: *Münchener Buch-Magazin*, n° 63, 1987.

Michael BRAUN, *Poesie ohne Aufwand*. Dans: *Die Zeit*, 17/04/1987.

Hans-Jürgen HEISE, *Immer einfacher, immer schwieriger*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, 18-20/04/1987.

Walter HINCK, *Gib den Dingen das Wort*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 101, 02/05/1987, o. S..

Karl KROLOW, *Geduldige Zurückhaltung*. Dans: *Nürnberger Nachrichten*, 13/03/1987.

Karl KROLOW, *Kein unbedachtes Wort*. Dans: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 11 et 12/04/1987.

Uwe PÖRKSEN, *Leise Töne*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 123, 30/05/1987, o. S.. Cf. aussi *Immer einfacher, immer schwieriger*. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 34 (1987), p. 588-589.

Jürgen P. WALLMANN, *Fern von allem Maulheldentum*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 12676, 07/06/1987, p. 11. Cf. aussi *Wohin Worte blicken*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 37, 13/09/1987, p. 27.

Gerda ZELTNER, *Den Dingen das Wort geben*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 05/06/1987.

Zeit des Sehen

Nicola BARDOLA, *Innehalten und achtsamer seine Zeit verbringen*. Dans: *Zürichsee-Zeitung*, 16/06/1990.

Renate BRAUNSCHWEIG-ULLMANN, *Wenn Gedanken wie Katzen miteinander spielen*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 202, 02 et 03/09/1989.

Angela BUZOV, *Resigniertes Schulterzucken*. Dans: *Die Reinpfalz*, n° 235, 10/10/1989, p. 5.

Richard EXNER, *Worte wie Bilder*. Dans: *Die Welt*, n° 236, 10/10/1989, p. 6.

Inge MEIDINGER-GEISE, *Wort-Spiegel*. Dans: *Die Warte* (Luxembourg), 08/02/1990.

Rainer MORITZ, *Ausdruck der Unruhe*. Dans: *Rheinischer Merkur*, 25/08/1989.

Jakob Michael PERSCHY, *Am Leben zu sein, teilzunehmen*. Prosa von Walter Helmut Fritz. Dans: *Die Presse*, 16 et 17/08/1989, p. 11.

Klaus-J. RAMM, *Blick in den Spiegel*. Sprache, die mehr als Information sein will: W. H. Fritz' Prosa. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 13487, 04/02/1990, p. 6.

Stephan SPEICHER, *Von Kunst, Liebe und Ehe*, Walter Helmut Fritz nimmt sich die „Zeit des Sehens“. Dans: *FAZ*, n° 77, 31/03/1990, p. 28.

Hans Dieter SCHMIDT, *Die schöne Stille der Worte*. Dans: *Main-Echo*, 12/06/1990.

Albert VON SCHIRNDING, *Die andere Optik*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 4, 05-07/01/1990, p. 100.

Jürgen Peter WALLMANN, *Ausschnitte aus der Wirklichkeit*. Dans: *Rheinische Post*, 04/08/1990.

Jürgen P. WALLMANN, *Walter Helmut Fritz: Zeit des Sehens*. Prosa. Oder: Wenn Lyriker von Verwerfungen, Unterhöhungen sprechen. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 12, 23/03/1990, p. 24.

Gerda ZELTNER, *Das Monstrum Zeit*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 159, 13/07/1990, p. 41.

Mit einer Feder aus den Flügeln des Ikarus

Arnim JUHRE, *Prägerecht der Poesie*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 19/11/1993.

Uwe PÖRKSEN, *Der schwingende Satzbogen*. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16/03/1991.

Jürgen P. WALLMANN, *Ausgewählte Gedichte des Karlsruhers Walter Helmut Fritz*. Unaufdringlich und dicht an der Wirklichkeit. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, 20/05/1989.

Jürgen Peter WALLMANN, *Walter Helmut Fritz' Gedichte. Gang über den Treibsand*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 13255, 30/04/1989, p. 13. Cf. aussi (version augmentée) *Walter Helmut Fritz, Mit einer Feder aus den Flügeln des Ikarus*. Dans: *Neue Deutsche Hefte* 36 (1989), p. 130-132.

Die Schlüssel sind vertauscht

Nicola BARDOLA, *Der Beständige*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 226, 30/09/1992, p. 6.

Heinz CZECHOWSKI, *Zu Gast bei den Trollen. Walter Helmut Fritz, Die Schlüssel sind vertauscht*. Dans: *Die Welt*, n° 228, 29/09/1992

Herbert HECKMANN, *Lieber Küsse als Worte*. Dans: *Die Rheinpfalz*, 29/09/1992.

Fitzgerald KUSZ, *Wohnen im Luftschloss*. Dans: *Nürnberger Nachrichten*, 30/09/1990.

Bernhard NELLESSEN, *Poetische Porträts ohne Aufwand*. Dans: *Mainzer Allgemeine Zeitung*, 21/04/1993.

Georg PATZER, *Plötzlich kommt der Moment des Innehaltens*. Dans: *Badische Neueste Nachrichten*, n° 261, 07 et 08/11/1992 et 10/11/1992, o. S..

Ingrid POHL, *Die Zeit ist ein poetisch' Ding*. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 14557, 16/05/1993, p. 9.

Hans Dieter SCHMIDT, *Die Suche nach dem richtigen Schlüssel*. Dans: *Main-Echo*, 25/07/1994.

Wulf SEGEBRECHT, *Vertrauen in der Mördergrube*. Dans: *FAZ*, n° 240, 15/10/1992, p. 34.

Rainer STÖCKLI, *Bildhaltige Zweidreivierzeiler*. Dans: *Zürichsee-Zeitung*, 18/01/1993.

Jürgen Peter WALLMANN, *Kunst der Stille und der Askese*. Dans: *Darmstädter Echo*, 24/10/1992.

Gesammelte Gedichte II

Heinz CZECHOWSKI, *Gib den Dingen das Wort*. Rezension zu Walter Helmut Fritz, *Gesammelte Gedichte* (1979-1994), Hamburg 1994; Rolf Haufs *Vorabend*, München 1994. Dans: *Neue Deutsche Literatur* 43 (1995), H. 1, p. 184-186. Cf. aussi *In der Milchstraße gewandert*. Unberührt von den Konflikten der Zeit? Lyrik von Walter Helmut Fritz und Rolf Haufs. Dans: *Die Welt*, 08/10/1994, p. 5.

Rüdiger GÖRNER, *Rotationen in der Luft. Zarte Gebilde*. Dans: *Die Presse*, n° 14164, 13/05/1995, p. 8.

Walter HINCK, *Das Läuten der Pfifferlinge*. Walter Helmut Fritz pflegt die Feinkunst der Dichtung. Dans: *FAZ*, n° 233, 07/10/1994, p. 42.

Günter KRALL, *Alles hat seine Zeit*. Dans: *Rheinpfalz*, 05/10/1994.

Walter NEUMANN, *Das Fenster weit öffnend*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 58, 10/03/1995, p. 26.

Jürgen Peter WALLMANN, *Gang über Treibsand*. Dans: *Darmstädter Echo*, 05/12/1995.

Gerda ZELTNER, *Feder, Schnecke, Stein*. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, 29/12/1994.

Pulsschlag

Harald HARTUNG, *Tereisias auf dem Fahrrad*. Epiphanie im Alltag. Neue Gedichte von Walter Helmut Fritz. Dans: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 70, 24/03/1997, p. 36.

Walter NEUMANN, *Im Anschauen versunken*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 89, 18/04/1997, p. 30.

Das offene Fenster

Armin AYREN, *Als malte ein Flugzeug plötzlich Kringel in den Himmel*. Dans: *Badische Zeitung*, n° 226, 30/09/1997, p. 8.

Vyt BAKAIDIS, *Das offene Fenster*. Dans: *World Literature Today*, Summer 1998.

Günter KRALL, *Gehen und Schauen*. Dans: *Die Rheinpfalz*, 11/10/1997.

Rolf HOCHHUT, *Am Meer*, Walter Helmut Fritz. Dans: *Hörzu*, n° 28, 06/07/1996, p. 79.

Walter NEUMANN, *Momentaufnahmen*. Dans: *Südkurier*, 25/02/1998.

Kurt OESTERLE, *Zarte Wegweiser*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 284, 10/12/1997, p. L3.

Georg PATZER, *Gastfreundliche Worte*. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, 19/12/1997.

Peter PIONTEK, *Der Unrast ein vergängliches Herz*. Dans: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 06/12/1997.

Thomas POISS, *Damit außer Atem nichts bleibt*. Dans: *FAZ*, n° 85, 11/04/1998, p. 30.

Hanns SCHNAUB, *Wellenschläge des Lebens*. Dans: *Der Landbote*, 22/11/1997.

Jürgen Peter WALLMANN, *Fritz öffnet die Augen für den Alltag*. Dans: *Die Welt*, 23/01/1998.

Zugelassen im Leben

Heinz Ludwig ARNOLD, *Walter Helmut Fritz, Zugelassen im Leben, Gedichte*. NDR Radio 3, 27/01/2000. Cf. aussi *Walter Helmut Fritz: "Zugelassen im Leben"*. Südwestrundfunk, 17/05/2000.

Armin AYREN, *Der unerhörte Reichtum der Welt*. Eindringlich: Neue Gedichte von Walter Helmut Fritz. Dans: *Badische Zeitung*, n° 207, 08/09/1999, o. S..

Kurt DRAWERT, *Provokationen der Stille*. Zum 70. Geburtstag von Walter Helmut Fritz. Dans : *Neue Zürcher Zeitung*, 26/08/1999.

Peter ENGEL, *Zugelassen im Leben*. Dans: *Nordbayerischer Kurier*, 25/09/1999. Cf. aussi *Intensive Wirkung*. Dans: *Deister- und Weserzeitung*, 02/10/1999 et *Sparsame Mittel, intensive Wirkung*. Nur weil der Lyriker Walter Fritz zurückhaltend ist, gehört er nicht zu den Stillen. Dans: *Landshuter Zeitung*, 16/10/1999.

Ulf HEISE, *Auffällige und unauffällige Gurken der Poesie*. Üppige Ernte! Was der herbstliche deutsche Lyrikgarten so alles zu bieten hat. Dans: *Märkische Allgemeine*, 12/10/1999.

Matthias KEHLE, *Vom Alltag und seinen Irritationen*. Scheu, aber wirksam: Der Karlsruher Lyriker Walter Helmut Fritz feiert seinen 70. Geburtstag. Dans: *Badisches Tagblatt*, 24/08/1999. Cf. aussi *Walter Helmut Fritz zum 70. Geburtstag. Gegen das Erlebnis setzt er Erkenntnis – Artist der lakonischen Form*. Dans: *Klappe auf*, Karlsruhe, 01/10/1999 et „*Lyriker der Stille*“ *kommt ohne Laustärke und Pathos aus*. Der inzwischen 70-jähriger Schriftsteller Walter Helmut Fritz hat deutschsprachige Lyrik nachhaltig geprägt – Drei neue Bände veröffentlicht. Dans: *Die Rheinpfalz*, 27/08/1999.

kup, *Ein Meister der leisen Töne*. Dans: *Südwest-Presse*, 26/08/1999. Cf. aussi *Meister leiser Töne*. Zum 70. Geburtstag des Lyrikers Walter Helmut Fritz. Dans: *Westfälischer Anzeiger*, 26/08/1999.

P. M., *Zugelassen im Leben*. Walter Helmut Fritz wird 70. Dans: *Augsburger Allgemeine*, 25/08/1999.

Peter MOHR, *Das offene Fenster und die Sicherheit des Blicks*. Zum Siebzigsten des Autors Walter Helmut Fritz. Dans: *General-Anzeiger für Bonn*, 26/08/1999. Cf. aussi *Lyrik ohne aufwand. Neue Gedichte zu Walter Helmut Fritz' 70. Geburtstag*. Dans: *Esslinger Zeitung*, 26/08/1999.

Walter NEUMANN, *Sie sind auf der Welt*, Pünktlich zum Siebzigsten: Neues von Walter Helmut Fritz. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 191, 20/08/1999, p. 28.

pe, *Die Dinge neu erkennen*. Dans: *Schwäbische Donauzeitung*, 05/06/2000.

Uwe PÖRKSEN, *Die schwankende Nadel*, Neue Gedichte von Walter Helmut Fritz. Dans: *Frankfurter Rundschau*, n° 274, 24/11/1999, p. 6.

Thomas POISS, *Der Igel kann zaubern*. Neue Gedichte von Walter Helmut Fritz. Dans: *FAZ*, n°237, 12/10/1999, p. L13.

Sidney ROSENFELD, *Walter Helmut Fritz, Zugelassen im Leben*. Dans: *World Literature Today*, printemps 2000.

Hanns SCHAUB, *Klang und Zuspruch*. Walter Helmut Fritz' Gedichte „Zugelassen im Leben“. Dans: *Der Bund*, 23/10/1999. Cf. aussi légèrement modifié: *Zugelassen im Leben die Distel am Strand*. Der Lyriker Walter Helmut Fritz beschwört in seinen neuen Gedichten das Geheimnisvolle der Welt. Ein Magier des Wort. Dans: *Der Landbote*, 18/10/1999.

Hannes SCHWENGER, „*Ein Schiff schreit in der Ferne*“. Das Realitätenbüro ist geschlossen, aber alle Sinne sind offen: Walter Helmut Fritz' neuer Gedichtband. Dans: *Die Welt*, 25/09/1999.

Susanne TILL, *Sprachmagie von Walter Helmut Fritz*. Dans: *Staatsanzeiger*, 05/06/2001.

vi, *Zugelassen im Leben*. Ein Mann der leisen Töne: Der Karlsruher Lyriker, Essayist und Romancier Walter Helmut Fritz feiert 70. Geburtstag. Dans: *Abendzeitung München*, 26/08/1999.

Jürgen P. WALLMANN, *Walter Helmut Fritz, Zugelassen im Leben*. Dans: *Darmstädter Echo*, 01/03/2000. Cf. aussi *Poesie des Unaufdringlichen*. Dans: *Am Erker, Zeitschrift für Literatur*, Münster, n° 38, hiver 1999; *Gegen das Grelle* (version abrégée). Dans: *Westfälische Nachrichten*, 27/01/2000 et Peter W. Gerhard (pseudonyme), *Die Alternative*. Hessischer Rundfunk, 08/11/1999.

Was einmal im Geist gelebt hat

Michael BUSELMEIER, *Poesie ohne Aufwand*. Zum 70. Geburtstag des in Karlsruhe lebenden Lyrikers Walter Helmut Fritz – Irritierende Fünkchen der Fremdheit. Dans: *Die Rheinpfalz*, 26/08/1999.

Matthias KUSSMANN, „... *den Dingen gerecht zu werden*“. Der Lyriker und Erzähler Walter Helmut Fritz. Dans: *Magazin für Literatur und Film*, 1999, 1.

Die Liebesgedichte

Walter NEUMANN, *Gegenentwürfe zur Rasanz der Zeit*. Zwei neue Ausgaben mit Gedichten des Karlsruher Lyrikers Walter Helmut Fritz. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 26, 03/06/2003, p. 26.

Walter NEUMANN, *Gegenwelten: Liebesgedichte von Walter Helmut Fritz*. Dans : *Die Horen* 48 (2003), Heft 211, p. 154-155.

Unterwegs

Armin AYREN, *Große Dinge so still*. Dans: *Badische Zeitung*, n° 49, 28/02/2004, p. 4.

Maskenzug

Iris DENNELER, *Mass und Mässigkeit*, Gedichte von Walter Helmut Fritz. Dans : *Neue Zürcher Zeitung*, 22/07/2003 .

Matthias KUSSMANN, *Die Poesie des Alltags*. Dans : *Badisches Tagblatt*, 09/02/2004.

Walter NEUMANN, *Gegenentwürfe zur Rasanz der Zeit*. Zwei neue Ausgaben mit Gedichten des Karlsruher Lyrikers Walter Helmut Fritz. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 26, 03/06/2003, p. 26.

Uwe PÖRKSEN, *Zauber des Entdeckens*, „Maskenzug“: *Neue Gedichte von Walter Helmut Fritz nähern sich dem Fremden*. Dans: *Badische Zeitung*, 22/07/2003.

A.2.6 Traductions

Alain BOSQUET, Walter Helmut FRITZ, *Percer un roc et autres poèmes*. Editions de la différence, Paris 1990.

Richard EXNER, *Fragen und andere Gedichte. Questions and other poems*. Dans: *Dimension* 14 (1981), p. 176-181.

Richard EXNER, Mary Anne EXNER, *Michelangelo*. Dans: *Books Abroad* 44 (1970), p. 244.

Richard EXNER, *Schwierige Überfahrt und andere Gedichte*. Dans: *Dimension* 12 (1979), p. 248-255.

Reinhold GRIMM, *Kolumbus. Columbus*. Dans: *Dimension* n°2. vol. 4 (1997), p. 324-325.

Charles MERRILL, *Bemerkungen zu einer Gegend und andere Kurzprosa, Comments on a cityscape and other short proses*. Dans: *Dimension* 2 (1969), p. 156-167.

Charles MERRILL, *Das Auge und andere Gedichte, The eye and other poems*. Dans: *Dimension* 2 (1969), p. 150-155.

Charles MERRILL, *Schattenrisse und andere Gedichte, Sihouettes and other poems*. Dans: *Dimension* 3 (1970), p. 42-57.

Ewald OSERS, *Without remission*. Selected poems by Walter Helmut Fritz. The Menard Press, London 1981.

Frankie SUIT, *Er ist da, er ist nicht da. Now he's there, now he's not*. Dans: *Dimension* 3 (1970), p. 274-303.

Maryse STAIBER, Walter Helmut FRITZ, *Poèmes (7 poèmes)*. Dans: *Revue Alsacienne de Littérature* 52 (1995), p. 14- 19.

A. Leslie WILLSON, *Schon ein gleichgültiger Blick ist ein Totschlag*. Dans: *Dimension* 20 (1994), p. 164-173.

Walter Helmut FRITZ, *Lorsqu'il était encore temps*, traductions de Maryse STAIBER et de Claude VIGÉE. Dans : *Conférence*, n° 18, printemps 2004, p. 229-265.

Walter Helmut FRITZ, *Cortège de masques*, traduit de l'allemand par Adrien FINCK, Maryse STAIBER, Claude VIGÉE. Présentation de Maryse Staiber. Avant-propos de l'auteur. Cheyne, Le Chambon-sur-Lignon 2004.

Walter Helmut FRITZ, *Que se passait-il dans les vagues*, traductions de Laurent MARGANTIN. Dans : *Conférence*, n° 22, printemps 2006.

A.3 Littérature critique

A.3.1 Œuvres citées

Theodor W. ADORNO, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Bruck-Morss und Klaus Schulz, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970-1986.

Theodor W. ADORNO, *Thesen über Tradition*. Dans : Theodor W. ADORNO, *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Bruck-Morss und Klaus Schulz, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970-1986, Bd. 10/1 (Kulturkritik und Gesellschaft), Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974, p. 310-320.

Guillaume APOLLINAIRE, *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1966.

Gaston BACHELARD, *La flamme d'une chandelle*. PUF, Paris 1984.

Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*. Essai sur les images de l'intimité, José Corti, Paris 1948.

Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, Quadrige/PUF, Paris 1960.

Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, José Corti, Paris 1942.

Ingeborg BACHMANN, *Die Anrufung des Großen Bären*, Gedichte. 8. Auflage, Piper, München 1996.

Ingeborg BACHMANN, *Die gestundete Zeit*. Gedichte. 14. Auflage. Piper, München 1983.

Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1971/1976.

Gottfried BENN, *Probleme der Lyrik*. Dans : Gottfried BENN, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Gerhard Schuster et Holger Hof, Band 4 (Prosa 2), Klett-Cotta, Stuttgart 1988, p. 9-44.

Gottfried BENN, *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hrsg. von Gerhard Schuster et Holger Hof, Band 4 (Prosa 2), Klett-Cotta, Stuttgart 1988.

Yves BONNEFOY, *Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, Paris 1975.

Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière suivi de Début et fin de la neige et de La où retombe la flèche*, Gallimard, Paris 2002.

Yves BONNEFOY, *Poèmes, Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*. Gallimard, Paris 1982

Jorge Luis BORGES, *Gedichte 1923-1965*, éd. et traduit par Gisbert Haefs, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1982.

Alain BOSQUET, *Demain sans moi*, poèmes, Gallimard, Paris 1994.

Alain BOSQUET, *Meinem Planeten zum Gedächtnis*, traduction d'Alexander Koval, Henssel, Berlin 1949.

Alain BOSQUET, *Poèmes, un (1945-1967)*. Gallimard, Paris 1979.

Alain BOSQUET, *Un jour après la vie, Maître objet*, Gallimard, Paris 1984.

Bertolt BRECHT, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mitternwei, Klaus-Detlef Müller, Suhrkamp Frankfurt/Main 1993.

André BRETON, *Manifestes du surréalisme*. Folio, Paris 1985.

Albert CAMUS, *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1983.

Paul CELAN, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*. Dans : Paul CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Band III, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983, p. 185-186.

Paul CELAN, *Der Meridian*. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1960. Dans : Paul CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Band III, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983, p. 187-202.

Paul CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Ed. par Beda Allemann. Frankfurt/Main, Suhrkamp 1983.

Paul CELAN, *Die Niemandsrose*. Dans : Paul CELAN, *Werke*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Beda Allemann, Rolf Bücher, Axel Gellhausen et Stefan Reichert, 1. Abteilung, Lyrik und Prosa (vol. 6.1), Suhrkamp, Frankfurt/Main 2001

Paul CELAN, *Sprachgitter*. Dans : Paul CELAN, *Werke*, historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Beda Allemann, Rolf Bücher, Axel Gellhausen et Stefan Reichert, 1. Abteilung, Lyrik und Prosa (vol. 5), Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2002.

René CHAR, *Oeuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1983.

Jacques DUPIN, *L'embrasure*, Gallimard, collection « poésie », Paris 1971.

Günter EICH, *Gesammelte Werke*, Bd. 1 (die Gedichte). Die Maulwürfe. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1991.

Hans Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, vol. 8, *Ästhetik und Poetik I*, J. C. B. Mohr, Paul Siebeck, Tübingen 1993.

Hans Georg GADAMER, *Philosophie und Poesie*. Dans : Hans Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, vol. 8, *Ästhetik und Poetik I*, J. C. B. Mohr, Paul Siebeck, Tübingen 1993, p. 232-239.

Hans Georg GADAMER, *Von der Wahrheit des Wortes*. Dans : Hans Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, vol. 8, *Ästhetik und Poetik I*, J. C. B. Mohr, Paul Siebeck, Tübingen 1993, p. 37-57.

Gérard GENETTE, *Figures II*. Seuil, Paris 1969.

Johann Wolfgang GOETHE, *Merkwürdige Menschen, Sieben literarische Porträts*, Vorwort von Christoph Michel (éd.), Aufbau Verlag, Berlin 1999, p. 7-17

Martin HEIDEGGER, *Bauen, Wohnen, Denken*. Dans : Martin HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung : veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann. Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 2000, p. 147-164.

Martin HEIDEGGER, *Das Ding*. Dans : Martin HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung : veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann. Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 2000, p. 167-187.

Martin HEIDEGGER, « ... *dichterisch wohnt der Mensch* ... ». Dans : Martin HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*, I. Abteilung : veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7, Vorträge und Aufsätze, hrsg. von Friedrich Wilhelm von Herrmann. Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 2000, p. 191-208.

Martin HEIDEGGER, *Essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret, Gallimard, Paris 1958.

Hans-Jürgen HEISE, *Gedichte und Prosagedichte, 1949-2001*, Wallstein Verlag, Kiel 2002.

Friedrich HÖLDERLIN, *Gesammelte Werke*, Band II,1 (Gedichte nach 1800). Im Auftrag des württembergischen Kultusministeriums, hrsg. von Friedrich Beissner, W. Kohlhammer Verlag/J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart 1951.

Walter HÖLLERER, *Thesen zum langen Gedicht*. Dans: Hans Bender, Michael Krüger, *Was hat alles Platz in einem Gedicht?* Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965. Carl Hanser, München/Wien 1977, p. 7-9.

Philippe JACCOTTET, *Airs, poèmes 1961-1964*, Gallimard, Paris 1967.

Philippe JACCOTTET, *A la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*. Gallimard, Paris 1994.

Philippe JACCOTTET, *A travers un verger*, suivi de *Les Cormorans* et de *Beauregard*, proses, Gallimard, Paris 1987.

Philippe JACCOTTET, *Chants d'en bas*, poèmes, Payot, Lausanne 1974.

Philippe JACCOTTET, *Entretien avec Michel Bory pour le film Plan-fixe*, juin 1978. Dans : Philippe JACCOTTET, *Pages retrouvées, Inédits, Entretiens, Dossier critique, Bibliographie*. Réunion des textes et présentation par Jean Pierre Vidal. Editions Payot, Lausanne 1989, p. 99-115.

Philippe JACCOTTET, *Gedichte, französisch und deutsch*, Übertragung und Nachwort von Friedhelm Kemp, Klett-Cotta, Stuttgart 1985.

Philippe JACCOTTET, *Remerciements pour le prix Rambert*. Dans : Philippe JACCOTTET, *Une transaction secrète*, Lectures de poésie, Gallimard 1987, p. 287-296.

Marie Luise KASCHNITZ, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Christian Büttrich, Norbert Miller (éds.), Insel Verlag, Frankfurt/Main 1985.

Sarah KIRSCH, *Erlkönigs Tochter*, Gedichte, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1993.

Karl KROLOW, *Das andere Leben*, Eine Erzählung (1979). Dans: Karl KROLOW, *Etwas brennt*, Gesammelte Prosa, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994, p. 7-129.

Karl KROLOW, *Etwas brennt* (1984). Dans: Karl KROLOW, *Etwas brennt*, Gesammelte Prosa, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994, p. 289-391.

Karl KROLOW, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 1-4, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975-1997.

Karl KROLOW, *Im Diesseits verschwinden*, Gedichte aus dem Nachlaß, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2002.

Karl KROLOW, *Im Gehen* (1981). Dans: Karl KROLOW, *Etwas brennt*, Gesammelte Prosa, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994, p. 130-182

Karl KROLOW, *In Kupfer gestochen*, Observationen (1987). Dans: Karl KROLOW, *Etwas brennt*, Gesammelte Prosa, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994, p. 393-479.

Karl KROLOW, *Melanie, Geschichte eines Namens* (1983). Dans: Karl KROLOW, *Etwas brennt*, Gesammelte Prosa, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1994, p. 183-287.

Karl KROLOW, *Nichts weiter als Gedichte*, Überlegungen zu einer Beschäftigung. Dans: Karl KROLOW, *Gedichte und poetologische Texte*, Phillip Reclam, Stuttgart 1985, p. 36-42.

Karl KROLOW, Uta FRANCK, *Sätze in die Nacht*, Gedichte, Edition Roter Stein im Karin Fischer Verlag, Aachen 1990.

Günter KUNERT, *Gedichte*, Auswahl von Franz Josef Görtz, Nachwort von Uwe Wittstock, Philipp Reclam, Stuttgart 1999.

Günter KUNERT, *Schatten entziffern*, Lyrik, Prosa, 1950-1994 hrsg. von Jochen Richter, Reclam Verlag, Leipzig 1995.

Jacques LACAN, *Écrits*, tome II, Seuil, Paris 1999.

Rainer Malkowski, *Gedichte*, Eine Auswahl. Suhrkamp, Frankfurt 1989.

Stéphane MALLARMÉ, *Un coup de dés*. Paris 1897.

Hans Erich NOSSACK, *Unmögliche Beweisaufnahme*, Suhrkamp, Frankfurt 1959.

Cesare PAVESE, *Hunger nach Einsamkeit*, sämtliche Gedichte übersetzt von Dagmar Leupold, Michael Krüger, Lars Oberlin, Lea Ritter-Santini und Christoph Merckel, Fischer, Frankfurt/Main 1991.

Octavio PAZ, *Essays 2*. Aus dem Spanischen von Carl Heupel und Rudolf Wittkopf, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1980.

Octavio PAZ, *Gedichte*, [übertragen von Fritz Vogelsang], Suhrkamp, Frankfurt 1977.

Octavio PAZ, *Libertad bajo palabra, liberté sur parole*, traduction et préface de Jean-Claude Lambert, Gallimard, Paris 1966.

Heinz PIONTEK, *Früh im September*, Die Gedichte, Gedichte aus fremden Sprachen, Schneekluth, München 1982.

Francis PONGE, *Le grand recueil*. Gallimard, Paris 1961.

Francis PONGE, *Le parti pris des choses*. Paris, 1942.

Les présocratiques, édition établie par Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et de Jean-Louis Poirier, Gallimard, Paris 1988.

Rainer Maria RILKE, *Briefe*, Insel Verlag, Wiesbaden 1950.

Rainer Maria RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995.

Rainer Maria RILKE, *Les lettres sur Cézanne*, traduction de M. Betz, Corrêa, Paris, 1944.

Rainer Maria RILKE, *Sämtliche Werke I*, Gedichte, erster Teil, herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Insel-Verlag, Frankfurt/Main 1987.

Rainer Maria RILKE, *Über Dichtung und Kunst*. Edition und Nachwort von Hartmut Engelhardt. Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1974.

Arthur RIMBAUD, *Lettres du voyant, 13 et 15 mai 1871*, éditées et commentées par Gérard Schaeffer, Minard, Paris 1975.

Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1963.

Maryse STAIBER, *Wir wollen Traumrad fahren*, Gedichte mit Zeichnungen von Camille Claus, APEPLA, Strasbourg, 1989.

Maryse STAIBER, *Migration*, bf, Strasbourg, 2001.

Maryse STAIBER, *Poésie*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature* (94), 2006, p. 14-17.

Ludwig STEINHERR, *Buchstäbliches Blau*. Gedichte. Edition Attila Maria, München 1994.

Ludwig STEINHERR, *Erste Blicke, letzte Blicke*, Heiderhoff Verlag, Eisingen 1996.

Ludwig STEINHERR, *Fluganweisung*, Schneekluth, München 1985.

Ludwig STEINHERR, *Unsre Gespräche bis in den Morgen*, Gedichte, Heiderhoff Verlag, Eisingen 1991.

Guisepppe UNGARETTI, *Gedichte*, übertragen von Ingeborg Bachmann, Serie Piper, Suhrkamp, Frankfurt 1995.

Claude VIGÉE, *Danser vers l'abîme ou la spirale de l'extase*, Choix de poèmes et d'essais 1995-2004, Parole et Silence, Paris 2004.

Claude VIGÉE, *La Corne du Grand Pardon*, Pierre Sheghers, Paris 1954.

Claude VIGÉE, *Soufflenheim*, traduit par Adrien Finck, Maryse Staiber et Lutz Stehl, Wunderhorn, Heidelberg 1996.

Claude VIGÉE, *Vision et silence dans la poésie juive. Demain la seule demeure*, L'Harmattan, Paris 1999.

Annemarie ZORNACK, *strömungsgefahr, Gedichte 1961-1998*, eremiten-Verlag, Düsseldorf 1999.

A.3.2 Anthologies

Heinz Ludwig ARNOLD (éd.), *Die deutsche Literatur seit 1945. Flatterzungen 1996-1999*, Deutscher Taschenbuchverlag, München 2000.

Hans BENDER (éd.), *Widerspiel, Deutsche Lyrik seit 1945*, Moderner Buch-Club, Darmstadt, 1961.

Horst BINGEL (éd.), *Deutsche Lyrik, Gedichte seit 1945*, Dtv, München 1970.

Rainer BRAMBACH (éd.), *Moderne deutsche Liebesgedichte, von Stefan George bis zur Gegenwart*. Diogenes, Zürich 1980.

Michael BRAUN/Hans THILL (éds.), *Das verlorene Alphabeth*, Deutschsprachige Lyrik der neunziger Jahre, Wunderhorn, Heidelberg 1998.

Teresa DELGADO (éd.), *Zas: Schnitte durch die spanische Lyrik: 1945-1990*. P. Kirchheim, München 1994.

Hans Magnus ENZENBERGER (éd.), *Luftfracht. Internationale Poesie 1940-1990*, ausgewählt von Harald Hartung, Eichborn, Frankfurt/Main 1991.

Ulrich FÜLLEBORN, in Zusammenarbeit mit Klaus Peter DENCKER (éd.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts. Eine Textsammlung*, Wilhelm Fink, München 1976.

Hans Magnus ENZENSBERGER, *Museum der modernen Poesie*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1960.

Hiltrud GNÜG (éd.), *Nichts ist versprochen*, Liebesgedichte der Gegenwart, Reclam, Stuttgart 1989.

Volker HAGE (éd.), *Lyrik für Leser. Deutsche Gedichte der siebziger Jahre*. Stuttgart 1980.

Peter HAIDA, *Moderne Lyrik in Lesebüchern*. Dans: Lothar JORDAN, Axel MARQUARDT, Winfried WOESLER, *Zeitgenössische Lyrik in der Schule*, Aschendorff, Münster 1984, p. 173-176.

Jan HANS, Uwe HERMS, Ralf THENIOR (éds.), *Lyrik-Katalog Bundesrepublik, Gedichte, Biographien, Statements*. Goldmann, München 1978.

Harald HARTUNG (éd.), *Jahrhundertgedächtnis. Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert*, Reclam, Stuttgart, 1998

Marlies HEIDE-KOCH, *Sie brachten ihren Zauber mit*. Literarische Porträts, Carl Bösch-Verlag, Siegen 1997.

Lothar JORDAN, *Zeitgenössische Lyrik in Anthologien und Sekundärliteratur*. Dreizehn Literaturhinweise. Dans: Lothar JORDAN, Axel MARQUARDT, Winfried WOESLER, *Zeitgenössische Lyrik in der Schule*, Aschendorff, Münster 1984, p. 177-183.

Jane LAHR/Lena TABORI, *L'amour dans l'art et la littérature*, Philippsen, Paris 1986.

Jean-Pierre LEFEBVRE, *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, Gallimard 1993.

Otto KNÖRRICH, *Die Vermittlung zeitgenössischer Lyrik in der Schule*. Dans: Lothar JORDAN, Axel MARQUARDT, Winfried WOESLER, *Zeitgenössische Lyrik in der Schule*, Aschendorff, Münster 1984, p. 90-106.

Gerhard C. KRISCHKER (éd.), „*Der Augenblick des Fensters*“, 55 Fenster-Gedichte, gesammelt von Karl Holz, mit einem Rückblick von Wulf Segebrecht, Kleebaum Verlag, Bamberg 1994.

Hans KUHN, *Was ist anthologiewürdig? Beobachtungen am Beispiel J.C. Günthers*. Dans: Leonard FORSTER, Hans-Gert ROLOFF (éds.), *Akten des V. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Cambridge 1975, Heft 2, Lang, Frankfurt 1976, p. 276-286.

Dagmar LEUPOLD, *Drei Selbstauser*. Dans: Heinz Ludwig ARNOLD (éd.), *Da schwimmen manchmal ein paar gute Sätze vorbei*. Aus der poetischen Werkstatt. S. Fischer, Frankfurt/Main 2001, p. 227-234.

Charlotte MELIN (éd.), *German Poetry in transition 1945-1990*, University Press of New England, Hannover und London, 1999.

Heinz PIONTEK (éd.), *Deutsche Gedichte seit 1960*. Reclam, Stuttgart 1972.

Rudolf Helmut RESCHKE (éd.), *Deutsche Lyrik unseres Jahrhunderts, Eine Anthologie*. Bertelsmann-Club GmbH, Gütersloh, 1992.

Cornelia STAUDACHER (éd.), *Die unbestimmte Entfernung*, Deutsche Liebesgedichte von 1945 bis heute, Piper, München 1990.

Dietrich STEINBACH (éd.), *Naturlyrik vom Barock bis zur Gegenwart*. Ausgewählt und eingeleitet von Günter Schütz, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1985.

Jürgen THEOBALDY (éd.), *Und ich bewege mich doch. Gedichte vor und nach 1968*, C.H. Beck, München 1978.

A.3.3 Poésie allemande après 1945

Theodor W. ADORNO, *Der kritische Leser der Landschaft*. Dans: Friedmar APEL (ed.), *Deutscher Geist und deutsche Landschaft*, Eine Topographie, Albrecht Kraus, München 1998.

Helmut ARNTZEN, *Alles geht? Beliebigkeit und Form in der Lyrik der achtziger Jahre*. Dans : Ludwig VÖLKER, *Von Celan bis Grünbein. Zur Situation der deutschen Lyrik im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert*. Germanica 21/1997, p. 13-31.

Gerhard BAUER, *Zerstörung, Verödung und Reduktion der Natur, im Menschen wie um ihn*. Gedichte von Enzensberger und Sarah Kirsch. Dans: Gerhard BAUER et al., *Wahrheit in Übertreibungen*. Schriftsteller über die moderne Welt, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1989, p. 254-277.

Peter BEICKEN, *Liebe? – Das alte Thema in neuen Gedichten*. Dans: *Die Horen* 23 (1978), p. 11-22.

Hans BENDER, *Mein Gedicht ist mein Messer*, Suhrkamp, Frankfurt 1955.

Hans BENDER, Michael KRÜGER, *Was hat alles Platz in einem Gedicht? Aufsätze zur deutschen Lyrik seit 1965*. Carl Hanser, München/Wien 1977.

Renate BEYER, *Untersuchungen zum Zitatgebrauch in der deutschen Lyrik nach 1945*, Göttingen 1975 (Diss.).

Inka BOHL, *Es liest: Annemarie Zornack*. Dans: Guiseppe DE SIATI/Thies ZIEMKE (éds.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, l&f, Kiel 1996, p. 65-67.

Sieghild BOGUMIL, *Zur Dialoggestalt in Paul Celans Dichtung*. Dargestellt am Gedicht « Stimmen » und seiner Spiegelung in « Landschaft » und « Wutpilger. Streifzüge ». Dans : *Celan-Jahrbuch* 5 (1993), p. 23-52.

Arlette CAMION, *Image et écriture dans l'œuvre de Peter Handke (1964-1983)*, Peter Lang, Berne 1992.

August CLOSS, *The Poet's Tool, Love and Nature in Contemporary German Poetry*. Dans : *Zeitschrift für Kulturaustausch* 20 (1970), p. 296-299.

Peter DEMETZ, *Fette Jahre, magere Jahre*. Deutschsprachige Litaratur von 1965-1985. Piper, München 1988.

Andreas DONATH, *Form-Elemente der modernen Lyrik*. Dans: *Texte und Zeichen*, 1957, Drittes Jahr, H. 15, p. 545-550.

Manfred DURZAK (éd), *Deutsche Gegenwartsliteratur*. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Reclam, Stuttgart 1981.

Manfred ENGEL (éd.), *Rilke-Handbuch*, Leben, Werk, Wirkung, J.B. Metzler, Stuttgart 2004.

Ulrich EISENBEISS, *Zeitgenössische Liebeslyrik*. Dans: Gerhard KÖPF (éd.), *Neun Kapitel Lyrik*, Schönigh, München 1984, p. 83-104.

Hans-Heino EWERS, *Alltagslyrik und Neue Subjektivität*, Klett, Stuttgart 1982.

Ulrich FÜLLEBORN, *Das deutsche Prosagedicht*, Zu Theorie und Geschichte einer Gattung. Fink, München 1970.

Ulrich FÜLLEBORN, *Einleitung*. Dans : Ulrich FÜLLEBORN, in Zusammenarbeit mit Klaus Peter DENCKER (éds.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts. Eine Textsammlung*, Wilhelm Fink, München 1976, p.15-43.

Walter GEBHARDT, *Naturlyrik*. Dans : Gerhard KÖPF (éd.), *Neun Kapitel Lyrik*, Ferdinand Schöningh, München, Wien, Zürich 1984, p. 35-82.

Hiltrud GNÜG, *Die Aufhebung des Naturgedichts in der Lyrik der Gegenwart*. Dans: Lothar JORDAN, Axel MARQUARDT, Winfried WOESLER (éd.), *Lyrik – von allen Seiten, Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster*. S. Fischer, Frankfurt 1981, p. 264-283.

Hiltrud GNÜG, *Schlechte Zeiten für Liebe - Zeit für bessere Liebe?*, Das Thema Partnerbeziehung in der gegenwärtigen Lyrik. Dans: Michael ZELLER, *Aufbrüche, Abschiede*. Studien zur deutschen Literatur seit 1968, Klett, Stuttgart 1979, p. 26-39.

Dietmar GOLTSCHNIGG, *Das Zitat in Gelans Dichtergedichten*. Dans : Josef P. STRELKA (éd.), *Psalm und Hawdallah*. Zum Werk Paul Celans. Lang, Bern 1987, p. 50-63.

Axel GOODBODY, *Deutsche Ökolyrik: Comparative Observation on the Emergence and Expression of Environmental Consciousness in West and East German Poetry*. Dans: Arthur WILLIAM et al. (éds.), *German Literature at a Time of Change (1889-1990)*, Peter Lang, Bern 1991, p. 373-400.

Axel GOODBODY, *Natursprache*. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik. Karl Wachholtz Verlag, Neumünster 1984.

Reinhold GRIMM, *Theorie und Praxis des Prosagedichts bei Walter Helmut Fritz*. Dans : *Studi germanici*, 28/1, 2000, p. 103-128.

Geno HARTLAUB, *Der zerschnittene Himmel*. Dans: *Eckartjahrbuch 1964/65*, p. 165-174.

Harald HARTUNG, *Masken und Stimmen*, Figuren der modernen Lyrik, Carl Hanser, München, Wien, 1996.

Harald HARTUNG, *Wiederkehr der Formen*. Zum Formproblem in der aktuellen Lyrik. Dans: Lothar JORDAN, Axel MARQUARDT, Winfried WOESLER, *Lyrik – Blick über die Grenzen*. Gedichte und Aufsätze des zweiten Lyrikertreffens in Münster, S. Fischer, Frankfurt/Main 1984, p. 122-135.

Rudolf HARTUNG, *An der Grenze zum Schweigen*. Dans: Dietlind MEINECKE (éd.), *Über Paul Celan*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1973, p. 252-257.

Jürgen HAUPT, *Natur und Lyrik, Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*. J.B.Metzler Verlag, Stuttgart 1983.

Hans-Jürgen HEISE, *Das Halkyonische, das Heitere*, Der Süden als Utopie des Nordländers. Dans: Hans-Jürgen HEISE, *Einen Galgen für den Dichter*, Stichworte zur Lyrik, Neuer Malik Verlag, Kiel 1990, p. 89-114.

Hans-Jürgen HEISE, *Lyrik zwischen Selbst- und Fremdbestimmung*, Die deutsche Dichtung nach 1945. Dans: Hans-Jürgen HEISE, *Einen Galgen für den Dichter*, Stichworte zur Lyrik, Neuer Malik Verlag, Kiel 1990, p. 149- 162.

Hans-Jürgen HEISE, *Mangel an sinnlicher Vorstellungskraft*, Im Würgegriff der Technik. Dans: Hans-Jürgen HEISE, *Einen Galgen für den Dichter*, Stichworte zur Lyrik, Neuer Malik Verlag, Kiel 1990, p. 13-32

Hans-Jürgen HEISE, *Natur als Erlebnisraum der Dichtung*, Essays, Erb-Verlag, Düsseldorf 1981.

Wolfgang HERLES, *Der Beziehungswandel zwischen Mensch und Natur im Spiegel der deutschen Literatur seit 1945*. Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, Stuttgart 1982.

Hans HINTERHÄUSER, *Zwischen Poesie und Prosa*. Dans: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, 1973*, Lambert, Schneider, Heidelberg 1974, p. 44-50.

Walter HÖLLERER, *Thesen zum langen Gedicht*. Dans : *Akzente 2* (1965), p. 128-130.

Dieter HOFFMANN, *Arbeitsbuch deutschsprachige Lyrik seit 1945*, Francke Verlag, Tübingen und Basel 1998.

Dieter HOFFMANN (éd.), *Personen*, Lyrische Porträts von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart, Societäts-Verlag, Frankfurt 1966.

Friedrich G. HOFFMANN, Herbert RÖSCH, *Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur*. Eine geschichtliche Darstellung. Cornelsen, Frankfurt/Main 1984.

Paul HOFFMANN, *Lyrischer Regionalismus in Deutschen Dichterporträts*. Dans: FIETZ/LUDWIG/HOFFMANN, *Regionalität, Nationalität und Internationalität in der zeitgenössischen Lyrik*, Attempo, Tübingen 1992, p. 431-465.

Paul HOFFMANN, ‚Regionalismus‘ und ‚Weltsprache der Poesie‘ in der deutschen Gegenwartslyrik. Dans : FIETZ/LUDWIG/HOFFMANN, *Regionalität, Nationalität und Internationalität in der zeitgenössischen Lyrik*, Attempo, Tübingen 1992, p. 94-113.

Eberhard HORST, *Gegenwelt der Phantasie*, Hans-Jürgen Heise. Dans: Eberhard HORST, *Geh ein Wort weiter*, Claasen Verlag, Düsseldorf 1983, p. 75-79

Eberhard HORST, *Geh ein Wort weiter*. Aufsätze zu Literatur. Claasen, Düsseldorf 1983.

Lothar JORDAN, *Variationen über moderne Lyrik*. Dans : Lothar JORDAN, Axel MARQUARDT, Winfried WOESLER (éd.), *Lyrik – von allen Seiten, Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster*. S. Fischer, Frankfurt 1981, p. 117-126.

Gottfried JUST, *Reflexionen zur deutschen Literatur der sechziger Jahre*. Neske, Pfullingen 1972.

Volker KAISER, *Das Echo jeder Verschattung. Figur und Reflexion bei Rilke, Benn und Celan*. Passagen-Verlag, Wien 1993.

Marie-Luise KASCHNITZ, *Liebeslyrik heute*. Dans: *Universitas 18* (1963), p. 1271-1282.

Friedhelm KEMP, *Die Wege der Freiheit. Das Gedicht in Prosa*. Dans: Friedhelm KEMP, *Dichtung als Sprache*, Wandlungen der modernen deutschen Poesie, Kösel-Verlag, München 1965, p. 35-68.

Friedhelm KEMP, *Dichtung als Sprache*, Wandlungen der modernen deutschen Poesie, Kösel-Verlag, München 1965

Friedhelm KEMP, *Poesie und Prosa*. Dans: Friedhelm KEMP, *Dichtung als Sprache*, Wandlungen der modernen deutschen Poesie, Kösel-Verlag, München 1965, p. 11-33.

Jadwiga KITA, „Schreiben am Schnittpunkt sehr vieler Stimmen“. Zu einer Tendenz in der deutschen Lyrik der neunziger Jahre. Dans : Matthias HARDER (éd.), *Bestandsaufnahmen, Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2000, p. 63-83.

Albrecht KLOEPFER, *Poetik der Distanz. Ostasien und ostasiatische Gestus im lyrischen Werk Bertolt Brechts*. Iudicium-Verlag, München 1997.

Otto KNÖRRICH, *Bundesrepublik Deutschland*. Dans : Walter HINDERER (éd.), *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zweite, erweiterte Auflage. Königshausen&Neumann, Würzburg 2001, p. 551-575.

Otto KNÖRRICH, *Die Vermittlung zeitgenössischer Lyrik in der Schule*. Dans : Lothar JORDAN, Axel MARQUARDT, Winfried WOESLER, *Zeitgenössische Lyrik in der Schule*, Aschendorff, Münster 1984, p. 90-106.

Gerhard KÖPF (éd.), *Neun Kapitel Lyrik*, Ferdinand Schöning, München, Wien, Zürich 1984.

Christian KOHLROSS, *Theorie des modernen Naturgedichts, Oskar Loerke, Günter Eich, Rolf Dieter Brinkmann*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2000.

Hermann KORTE, *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*, J.B. Metzler, Stuttgart 1989.

Irène Elisabeth KUMMER, *Unlesbarkeit dieser Welt. Spannungsfelder moderner Lyrik und ihr Ausdruck im Werk von Paul Celan*. Athenäum, Frankfurt/Main 1987.

Paul Konrad KURZ, *Über moderne Literatur*. Frankfurt/Main 1979.

Dieter LAMPING, *Literatur und Theorie*, Poetologische Probleme der Moderne, V&R, Göttingen 1996.

Dagmar LEUPOLD, *Drei Selbstaflöser*. Dans: Heinz Ludwig ARNOLD (éd.), *Da schwimmen manchmal ein paar gute Sätze vorbei*. Aus der poetischen Werkstatt. S. Fischer, Frankfurt/Main 2001, p. 227-234.

Otto LORENZ, *Notate-Skizzen-Fragmente*. Zu neuen Formintentionen in der deutschsprachigen Nachkriegslyrik. Dans : *Etudes Germaniques*, 49, avril-juin 1994, p. 129-144 .

Rainer MALKOWSKI, *Lyrik – Bemerkungen über eine exotische Gattung*. Dans: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaft und der Literatur Mainz*, 47, 1996, p. 148-149.

Peter Cornelius MAYER-TASCH, *Der Lebens- und Weltbaum (Hagel)*. Dans: Peter Cornelius MAYER-TASCH (ed.), *Die Zeichen der Natur – Sieben Ursymbole der Menschheit*, Insel Verlag, Frankfurt/Main 1989, p. 119-162.

Inge METHFESSEL, « *Kaiserkrone und Päonien rot* », *Der Wandel der Naturlyrik in unserer Zeit*. Dans: *Der Literat, Zeitschrift für Literatur und Kunst* 29 (1987), p. 237-238.

Adelheid PETRUSCHKE, *Lektürehilfen, Lyrik nach 1945*, 5. Auflage, Klett, Stuttgart 1999.

Heinz PIONTEK, *Männer die Gedichte machen: zu Lyrik heute*. Hoffmann und Campe, Hamburg 1970.

Heinz PIONTEK, *Neue Naturlyrik*. Dans : *Welt und Wort* 10 (1955), p. 80.

Gunter REUS, „*Gegen uns geht es, gegen den Seestein und das Getreide*“. Natur, Umwelt und Gesellschaft in der deutschen Lyrik nach 1945 – ein Überblick. Dans: *Diskussion Deutsch. Zeitschrift für Deutschlehrer aller Schulformen in Ausbildung und Praxis*, Heft 63, Februar 1982, p. 403-434.

Werner RIEMERSCHMID, *Formprobleme der modernen Lyrik*, Vortrag, gehalten auf dem Schriftstellerkongreß 1955 in Innsbruck. Dans: *Wort in der Zeit*, 1, 1955, H. 4, p. 232-236.

Peter RÜHMKORF, *Der Raum und seine Wirkung*. Dans: *Akzente* 27 (1980), p. 385-404.

Judith RYAN, *Das Motiv der « inneren Landschaft » in der Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*. Dans: Roland JOST, Hansgeorg SCHMIDT-BERGMANN (éd.), *Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart*. Athenäum Verlag, p. 131-141.

Hans Dieter SCHÄFER, *Zusammenhänge der deutsche Gegenwartslyrik*. Dans: Manfred DURZAK (éd.), *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Reclam. Stuttgart 1981, p. 166-203.

Helmut SCHEUER, *Die entzauberte Natur – Vom Naturgedicht zur Ökolyrik*. Dans: *Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkennntnis* (1989, Heft 1), p. 48-73.

Sigrid SCHMID-BORTENSCHLÄGER, *Konstruktive Literatur*. Dans: *Sprachkunst* 10 (1979), p. 138-155.

Karl Ludwig SCHNEIDER, *Zerbrochene Formen, Wort und Bild im Expressionismus*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1967.

Cornelia STAUDACHER (éd.), Nachwort zu *Die unbestimmte Entfernung, Deutsche Liebesgedichte von 1945 bis heute*, Piper, München 1990.

Günther STEPHAN, *Naturlyrik, Gattungs- und epochenspezifische Aspekte*, Klett, Stuttgart, 1994₃.

Jürgen THEOBALDY, *Veränderungen der Lyrik. Über westdeutsche Gedichte seit 1965*, Edition Text und Kritik, München 1976.

Claude VIGÉE, *Metamorphosen der modernen Lyrik (1955/62)*. Dans: Reinhold GRIMM (éd.), *Zur Lyrikdiskussion*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974, p. 128-172.

Silvia VOLCKMANN, *Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartslyrik*: Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, Hans Magnus Enzensberger. Scriptor, Hanstein 1982.

Klaus WAGENBACH, Winfried STEPHAN, Michael KRÜGER (éds.), *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat seit 1945*. Klaus Wagenbach, Berlin 1979.

Babara WIEDEMANN, *Von Fischen und von Vögeln*. Dans: *Poetica*, 27, 1995, p. 396-432.

N.M. WILLARD, *A poetry of things*. Dans: *Comparative Literature* 17 (1965), p. 311-324.

Winfried WOESLER, *Literarische Bezugsfiguren in der Lyrik der Gegenwart* (1960-1979). Dans: Lothar JORDAN, Axel MARQUARDT, Winfried WOESLER (éds.), *Lyrik von allen Seiten*. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster, S. Fischer Frankfurt/Main 1981, p. 284-303.

Michael ZELLER, *Aufbrüche, Abschiede*. Studien zur deutschen Literatur seit 1968, Klett, Stuttgart 1979.

Annemarie ZORNACK, *Die Form kommt mit dem Inhalt*, NDR, 01/03/1979. Dans: Guiseppa DE SIATI/Thies ZIEMKE (éds.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, l&f, Kiel 1996, p. 267.

Annemarie ZORNACK, Nachwort zu *stolperherz*. Ausgewählte Gedichte, Eremiten-Presse, Düsseldorf 1988. Dans: Guiseppa DE SIATI/Thies ZIEMKE (éd.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, l&f, Kiel 1996, p. 282-284.

Annemarie ZORNACK, *Schreiben als Schwebezustand*, Nachwort zu *das meer unter meinem kopfkissen*, Gedichte, Neuer Malik Verlag, Kiel 1995. Dans : Guiseppa DE SIATI/Thies ZIEMKE (éd.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, l&f, Kiel 1996, p. 287-288.

A.3.4 Littérature, art et fonction poétique

Stéfano AGOSTI, *Yves Bonnefoy et les arts plastiques : quelques remarques à partir de la notion de « présence »*. Dans : *Yves Bonnefoy et L'Europe du XXe siècle*. Textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber. Presses universitaires des Strasbourg, Strasbourg 2003, p. 321-330.

Madeleine AMBRIÈRE, *Préface*. Dans : Joseph-Marc BAILBE, *Le Portrait*, Publications de l'Université de Rouen, Mont-Saint-Aignan 1988, p. 5-8.

Michèle AQUIEN, *Philippe Jaccottet et le Haïku*. Dans : Patrick NÉE/Jérôme THÉLOT (éd.), *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Le temps qu'il fait, Paris 2001, p. 243-262.

Paul-Laurent ASSOUN et alii, *Analyses et réflexions sur la nature*, Ellipses, Paris 1990.

Catherine BENSARD, *Histoires d'amours, histoire d'aimer. De l'amour rêvé au bonheur partagé*, Robert Laffont, Paris 1996.

Suzanne BERNARD. *Le poème en prose*. De Baudelaire jusqu'à nos jours. A.-G. Nizet, Paris 1959.

Martin BODMER, *Wirklichkeit und Sprache*. Dans: Martin BODMER, *Variationen zum Thema Weltliteratur*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1956, p. 40-43.

- Yves BONNEFOY, *Dessin, couleur et lumière*, Mercure de France, Paris 1995.
- Yves BONNEFOY, *Du haïku*. Dans : Yves BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, Paris 1990, p. 134-149.
- Yves BONNEFOY, *Entretien avec Jacques Ravaud*. Dans : Yves BONNEFOY, *Le Temps qu'il fait*, Cahier Onze, 1998, p. 75-88.
- Yves BONNEFOY, *Il reste à faire le négatif*. Dans : Yves BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Mercure de France, Paris, 1990, 240-252.
- Yves BONNEFOY, *La vérité de parole et autres essais*. Mercure de France, Paris 1992.
- Yves BONNEFOY, *Leurre et vérité des images*, Entretien avec Françoise Ragot, Alain Irlandes et Daniel Lançon. Dans : Yves BONNEFOY, *Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*, Flammarion, Paris 1993, p. 35-78.
- Yves BONNEFOY, *Poésie, peinture, musique*. Dans : *Trois conférences*. Arbet Lettres, Vevey 1997, p. 11-38.
- Yves BONNEFOY, *Remarques sur le regard*, Picasso, Giacometti, Morandi, l'Art en France entre les deux guerres, Calmann-Lévy, Paris 2002.
- Yves BONNEFOY, *Sur la fonction du poème*. Dans : Yves BONNEFOY, *Le nuage rouge*, Mercure de France, Paris 1992, p. 285-302.
- Jean-Pierre BOBILLOT, *La poésie n'est pas encore ce qu'elle sera*. Dans: *Action poétique*, n° 144 (1998), p. 52-57.
- Michel-Robert BOUS, *Apprendre à aimer: l'art de vivre à deux*, Editions du Cerf, Paris 1991.
- Liliane BRION-GUÉRRY. *Cézanne et l'expression de l'espace*. Albin Michel, Paris 1966.
- Martine BRODA, *Celan et la question de l'Autre*. Dans : Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU (éds.), *Poésie et altérité*, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 53-59.
- Martine BRODA, *L'amour du nom*, essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse, en lisant et en écrivant, José Corti, Paris 1997.
- Martin BRODA, *La leçon de Mandelstam*. Dans : Martin BRODA, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Les éditions du cerf, Paris 1986.
- Pierre BRUNEL, Claude PICHOIS, André-Michel ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Armand Colin/Masson, Paris 1996.
- Pierre BURNEY, *L'amour*, PUF, Paris 1973.

Dominique BUISSET, *Faut-il fuir le détroit d'Euripe ?* Dans : Henri DELUY (éd.), *Prose/Poésie, circulations ?* Collection Biennale Internationale des Poète en Val-de-Marne. Fourbis, Paris 1998, p. 23-30.

Laurence CAMPA, « *Une ressemblance si frappante et si nouvelle qu'elle a ébloui* ». Dans : Michel DÉCAUDIN (éd.), *Guillaume Apollinaire 21*, Apollinaire et le portrait, lettres modernes minard, Paris, Caen 2001, p. 219-234.

Anne CAUQUELIN, *L'invention du paysage*, Quadrige, Paris 2000.

Francis CLAUDON, Karen HADDAD-WOTLING, *Précis de littérature comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Nathan, Paris 2001.

Jean COHEN, *La poésie comme langage autre*. Dans : Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU (éds.), *Poésie et altérité, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne*, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 117-126.

Michel COLLOT, *L'Autre dans le Même*. Dans : Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU (éd.), *Poésie et altérité, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne*, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 25-32.

Michel COLLOT, *L'horizon fabuleux. La poésie moderne et la structure de l'horizon*. Thèse de doctorat, 1987.

Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU (éds.), *Poésie et altérité, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne*, juin 1988, PENS, Paris 1990.

Claude DEBON, *Apollinaire, portrait stroboscopique*. Dans : Michel DÉCAUDIN (éd.), *Guillaume Apollinaire 21*, Apollinaire et le portrait, lettres modernes minard, Paris, Caen 2001, p. 117-143.

Daniel DELBREIL, *Portrait du portraitiste dans les récits de fiction d'Apollinaire*. Dans : Michel DÉCAUDIN (éd.), *Guillaume Apollinaire 21*, Apollinaire et le portrait, lettres modernes minard, Paris, Caen 2001, p. 249-268.

Françoise DELORME, *Le cercle de l'univers. Référents et lexique naturels dans la poésie contemporaine*. Thèse de doctorat, Université Lumière, Lyon II, 1996.

Franz DE VOGHEL (éd.), *Le portrait dans la littérature*, A. de Rache, Bruxelles 1978.

Bernhard DIECKMANN, *Das Schweigen: Moment des Sprechens und Grenze der Sprache*. Dans: Dietmar KAMPER/Christoph WULF (éds.), *Schweigen, Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992.

Jean-Pierre DUBOST, *Das Schweigen der Texte*. Dans: Dietmar KAMPER/Christoph WULF (éds.), *Schweigen, Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1992, p. 190-196.

Jean-Michel ESPITALIER, *Circulez !* Dans : Henri DELUY (éd.), *Prose/Poésie, circulations ?* Collection Biennale Internationale des Poète en Val-de-Marne. Fourbis, Paris 1998, p. 43-47.

Bernard FASSBIND, *Poetik des Dialogs. Dialogische Poesie bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas*. Fink, München 1995.

Serge FAUCHEREAU, *Les avant-gardes/les totalitarismes*. Dans: *Action poétique*, n° 144 (1998), p. 26-27.

Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Rowohlt, Hamburg 1956 (*Structure de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Denoël Gauthier, Paris 1976).

Marc FUMAROLI, *Ut pictura poesis*. Dans : Yves BONNEFOY, *Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*, Flammarion, Paris 1993, p. 7-14.

Alfred J. GAHLMANN, *Der eigene Tod – ein Tabu?*. Dans: Hans Helmut JANSEN (éd.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Zweite, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Steinkopff, Darmstadt 1989, p. 571-575.

Matthew GALE, *Bouteille blanche, terre rouge*. Dans : Donna DE SALVO, Matthew GALE, *Morandi dans l'écart du réel*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 5 octobre 2001-6 janvier 2002, Paris-Musées, Paris 2001, p. 21-40.

Eric GANS, *L'Autre originaire de la poésie*. Dans : Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU (éds.), *Poésie et altérité*, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 45-51.

Didier GARCIA. *Prose – poésie*. Dans : Henri DELUY (éd.), *Prose/Poésie, circulations ?* Collection Biennale Internationale des Poète en Val-de-Marne. Fourbis, Paris 1998, p. 49-57.

Dominique GAUTHIER, *Avant-propos*. Dans : *Les lieux de passage*. Actes du colloque des 4 et 5 nov. 1988 à la Faculté de Lettres à Pau, *Convergences* n° 6, Cahiers de l'université de Pau et des pays de l'Adour n° 19, 1989, p. 9 s..

Yves GENDRE, *Jean Genet au(x) miroir(s)*. Dans : Joseph-Marc BAILBE, *Le Portrait*, Publications de l'Université de Rouen, Mont-Saint-Aignan 1988, p. 215-252.

Manfred GEIER, *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität*. Fink, München 1985.

Hiltrud GNÜG, *Erfahrungswirklichkeit im Gedicht*. Metzler, Stuttgart 1983.

Rolf GOMRINGER et alii, *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. et 20. Jahrhundert*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1995.

Reinhold GRIMM, *Expressionism Reconsidered*. Dans: Reinhold GRIMM, *Foreign Influences on German Expressionist Poetry*, Twayne, Boston 1979.

Michael HAMBURGER, *Wahrheit und Poesie*, Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart, Folio-Verlag, Wien 1995.

Hans-Jürgen HEISE, *Formprobleme und Substanzfragen der Dichtung*. „Philosophie als Beziehungswissenschaft“. Dans : *Festschrift für Julius Schaaf*. Vierzehnter Beitrag, Horst Heiderhoff Verlag, Frankfurt/Main 1972, p. XIV 3-XIV 16.

Elisabeth HESS, *The symbolist movement in Belgium*. Dans: Anna BALAKIAN (éd.), *The symbolist movement in the literature of European languages*, Akad. Kiadó, Budapest 1984, p. 565-576.

Norbert HINSKE, *Glück und Enttäuschung*. Dans: Herbert KUNDLER (éd.), *Anatomie des Glücks*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1971, p. 216-229.

Wilhelm HOECK, *Lyrik-Illustration*. Dans: *Illustration* 63 (1963/64), p. 1-2.

Hans HOLLÄNDER, *Augenblick und Zeitpunkt*. Dans: Christan W. THOMSEN, Hans HOLLÄNDER, *Augenblick und Zeitpunkt*. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1984, p. 7-21.

Gerhard KAISER, *Das Ich im Gedicht*. Dans: *Seminar* 24 (1988), p. 97-131.

Marie Hed KAULHAUSEN, *Vom Weltverhältnis der modernen Lyriker*, Bläschke, St. Michael 1982.

Peter B. KRAFT, *Das anfängliche Wesen der Kunst, Zur Bedeutung von Kunstwerk, Dichtung und Sprache im Denken Martin Heideggers*, Peter Lang, Frankfurt/Main 1984.

Gisela Ruth KÖHLER, *Das literarische Porträt, eine Untersuchung zur geschlossenen Personendarstellung in der französischen Erzählliteratur vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, Romanistischer Verlag, Bonn 1991.

Kazimierz KUPISZ, Gabriel-André PÉROUSE, Jean-Yves DEBREUILLE (éds.), *Le portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1988.

Bernhard KYTZLER, *Lieder aus Liebe und Leid, Catullus*. Dans: Bernhard KYTZLER (éd.), *Klassische Autoren der Antike. Literarische Porträts von Homer bis Boethius*. Insel, Frankfurt/Main et Leipzig 1992, p. 258-269.

Mireille LABOURET-GRARE, *Le portrait balzacien*. Dans : Joseph-Marc BAILBE, *Le Portrait*, Publications de l'Université de Rouen, Mont-Saint-Aignan 1988, p. 85-106.

Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *La poésie comme expérience*. Bourgeois, Paris 1986.

Dieter LAMPING, *Das lyrische Gedicht*, Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1993.

Joachim LATACZ, *Zärtlicher Spötter in der Kriegerrüstung: Archilochos*. Dans: Bernhard KYTZLER (éd.), *Klassische Autoren der Antike. Literarische Porträts von Homer bis Boethius*. Insel, Frankfurt/Main et Leipzig 1992, p. 35-47.

Rousselaer W. LEE, *Ut pictura poesis*. Macula, Paris 1991.

Claire LEFORESTIER, *Poétique de l'amour dans la poésie du vingtième siècle*, Université Paris III, Thèse de troisième cycle, 1997.

Christian LEROY, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*, Histoire d'un genre, Honoré Champion, Paris 2001.

Hermann LÜBBE, *Zeit-Verhältnisse. Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit*. Dans: *Universitas* 43, 1988, p. 1239- 1245.

Ossip MANDELSTAM, *De l'interlocuteur*. Dans : Ossip MANDELSTAM, *De la poésie*, Gallimard, Paris 1990, p. 58-68.

Béatrice MARCHAL-VINCENT, *La poésie française depuis Baudelaire*, Dunod, Paris 1999.

Jean-Michel MAULPOIX, *La poésie comme l'amour*, Essai sur la relation lyrique, Mercure de France, Paris 1998.

Henri MESCHONNIC, *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris 1970.

Jean MOLINO, Françoise SOUBLIN et Joëlle TAMINE, *Présentation : problèmes de la métaphore*. Dans : *Langages*, n° 54, juin 1979, p. 35.

Edgar MORIN, *Amour, poésie, sagesse*, Seuil, Paris 1999.

Magda MOTTÉ, *Der Mensch vor dem Tod in ausgewählten Werken der Gegenwartsliteratur*. Dans: Hans Helmut JANSEN (éd.), *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Zweite, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Steinkopff, Darmstadt 1989, p. 487-502.

Wolfgang G. MÜLLER, *Der Weg vom Symbolismus zum deutschen und anglo-amerikanischen Dinggedicht des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts*. Dans : *Neophilologus* 58 (1974), p. 157-179.

Paul NIZON, *Augenmensch, Versuch über das Sehen*. Dans: *Akzente* 27, n° 3, juin 1980, p. 130-140.

Cornelia ORTLIEB, *Poetische Prosa*. Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl. Metzler, Stuttgart, 2001.

Marilena PASQUALI, *Giorgio Morandi, artiste d'Europe*. Dans : Marilena PASQUALI, *Giorgio Morandi, artista d'Europa*, Catalogue d'exposition, Bruxelles, 12/06/1992-09/08/1992, Electra, Milano, p. 13-17.

- Marc PETIT, *Miettes rétrospectives*. Dans: *Action poétique*, n° 144 (1998) p. 32-24.
- Yves PEYRÉ, *Le livre en conséquence*, Dans : Yves BONNEFOY, *Ecrits sur l'art et livres avec les artistes*, Flammarion, Paris 1993, p. 23-33.
- Liviane PINET-THÉLOT, *Bonnefoy et Jaccottet devant Morandi*. Dans : Michèle FINCK, Daniel LANÇON et Maryse STAIBER (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*. Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003, p. 331-342.
- Manfred PFISTER, *Konzepte der Intertextualität*. Dans : U. BROICH und M. PFISTER (éd.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Niemeyer, Tübingen 1985, S. 1-30.
- Paule PLOUVIER, *Poétique de l'amour chez André Breton*, José Corti, Paris, 1983.
- Elisabeth RAVOUX RALLO, *Méthodes de critique littéraire*, Armand Colin, Paris 1999.
- Antoine RAYBAUD, *Le tu de Douve*. Dans : Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU (éds.), *poésie et altérité, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne*, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 61-70.
- Ernest RAYNAUD, *L'expression de l'amour chez les poètes symbolistes*, Editions du Rewidiage, Lompert, 1999.
- Philipp REHAGE, *Portraits allemands d'Apollinaire*. Dans : Michel DÉCAUDIN (éd.), *Guillaume Apollinaire 21, Apollinaire et le portrait*, lettres modernes minard, Paris, Caen 2001, p. 95-115.
- Jean-Pierre RICHARD, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris 1961.
- Jean-Pierre RICHARD, *Microlectures*, Editions du Seuil, Paris 1979.
- Jean-Pierre RICHARD, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris, 1964.
- Jean ROUDAUT, *Comme la peinture la poésie*. Dans: *Yves Bonnefoy*, Arts et Lettres, Vevey 1997, p. 41-67.
- Anne-Marie ROUX, *Désir de peindre chez Nodier*. Dans : Joseph-Marc BAILBE, *Le Portrait*, Publications de l'Université de Rouen, Mont-Saint-Aignan 1988, p. 107-128.
- Robert SABATIER, *Histoire de la poésie française. La poésie du vingtième siècle, III, Métamorphoses et Modernité*, Albin Michel, Paris 1988.
- Karl Ludwig SCHNEIDER, *Zerbrochene Formen. Wort und Bild im Expressionismus*. Hoffmann und Campe, Hamburg 1967.

Clive SCOTT, *The prose poem and free verse*. Dans: Malcolm Bradbury/James McFarlane, *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth/New York 1976, p. 349-368.

Ryszard SIWEK, *Le portrait mythique*. Dans : Kazimierz Kupisz, Gabriel-André Pérouse, Jean-Yves Debreuille (éd.), *Le portrait littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1988, p. 263-268.

John William SMEED, *The Theophrastan « character »*, the history of a literary genre, Calrendon press, Oxford, New York 1985.

Maryse STAIBER, « *Plusieurs feux dans un âtre unique* » : remarques sur Yves Bonnefoy et Bram van Velde. Dans : Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle. Textes réunis par Michèle Finck, Daniel Lançon et Maryse Staiber. Presses universitaires des Strasbourg, Strasbourg 2003, p. 343-361.

Jan-Luc STEINMETZ, *Entre proche et lointain : l'« autre chose » de Philippe Jaccottet*. Dans : Michel COLLOT, Jean-Claude MATHIEU (éds.), *Poésie et altérité*, actes du colloque rencontres sur la poésie moderne, juin 1988, PENS, Paris 1990, p. 13-24.

Rolf TAROT, *Mimesis und Imitatio. Grundlagen einer neuen Gattungspoetik*. Dans: *Euphorion* 64 (1970), p. 125-142.

Jérôme THÉLOT, *Poétique d'Yves Bonnefoy*, Droz, Genève 1983.

Yves VADÉ, *Le poème en prose*, Belin, Paris 1996.

Silvio VIETTA, Hans Georg KEMPER, *Expressionismus*. Wilhelm Fink, München 1994₅.

A.3.5 Ecrivains et poètes allemands

Martin ANDERLE, *Die Entwicklung der Lyrik Karl Krolows unter französischen und spanischem Einfluß*. Dans: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 13, n° 3, 1977, p. 172-188.

Matthias BISCHOFF, *Erinnere an Eichen dich und Bergeshöhn*. Munter den lyrischen Fundus geplündert: Der Leonce-und-Lena-Wettbewerb in Darmstadt. Dans: *FAZ*, n° 76, 31/03/1993, p. 36

Cornelia BLASBERG, *Das Medium ist nicht die Botschaft*. Zu Rainer Malkowskis Gedicht „Das Fenster“. Dans: Walter HINCK (éd.), *Gedichte und Interpretationen*, vol. 7, RUB, Stuttgart 1997, p. 294 s..

Bernhard BLUME, *Rainer Maria Rilke: Existenz und Dichtung*. Dans: Joachim Wolfgang STORCK (éd.), *Rilke heute, Beziehungen und Wirkungen*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1976, p. 7-28.

Thomas BLUME, *Tagesnahrung, Erbaulich, anrührend und von bemerkenswerter Gedankenschärfe: Der Lyriker Ludwig Steinherr erhält den Evangelischen Buchpreis*. Dans: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, n° 20, 14/05/1999, p. 31.

Tobias BURGHARDT, *Mythen des Alltags*, Die Dichtung von Annemarie Zornack. Dans: *Die Horen* 37, 1992, Heft 168, p. 36-41.

Matthias BUTH, *Verstummter Morgen*, Ludwig Steinherr, *Gedichte*. Dans: *Rheinischer Merkur*, n° 48, 29/11/1996, p. 23.

Rémy COLOMBAT, *De la confession lyrique au chant d'Orphée. Remarques sur l'itinéraire poétique de Rainer Maria Rilke*. Dans : *Œuvre poétique, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval, Editions du temps, Nantes 2004, p. 15-29.

Horst S. DAEMMRICH, *Messer und Himmelsleiter*. Eine Einführung in das Werk von Karl Krolow. Julius Groos, Heidelberg 1980.

Guiseppe DE SIATI/Thies ZIEMKE (éds.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, l&f, Kiel 1996.

Guiseppe DE SIATI/Thies ZIEMKE (éds.), Hans-Jürgen Heises Werk im Spiegel der Kritik : innehalten ohne zu verweilen, Neuer Malik Verlag, Kiel 1995.

Johann Peter ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, F. A. Brockhaus, Wiesbaden 1959.

Manfred ENGEL, *Rainer Maria Rilke Duineser Elegien und die moderne deutsche Lyrik*. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde, Metzler, Stuttgart 1986.

Petra ERNST, *Annemarie Zornack*. Dans: Dietz-Rüdiger MOSER (éd), *Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945*, Nymphenburger Verlag, München 1990, p. 14-16.

Rüdiger GÖRNER, *Rainer Maria Rilke, im Herzwerk der Sprache*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987.

Martin GREGOR-DELLIN, *Interview mit Heinz Piontek*. Dans: Heinz PIONTEK. *Leben mit Wörtern*. R. S. Schulz, Percha am Starnberger See, 1975, p. 164-178.

Dietrich GROSSMANN, *Rainer Maria Rilke und der französische Symbolismus*. Diss., Jena 1938.

Hans-Jürgen HEISE, *Mit lachenden Halstuchzipfeln*, Zur Person und zum Werk Annemarie Zornacks, Nachwort zu *Eingeholte Jahreszeit*; Gesammelte Gedichte und Prosa, Neuer Malik Verlag, Kiel 1991. Dans: Guiseppe DE SIATI/Thies ZIEMKE (éds.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, p. 17-28.

Bruno HILLEBRAND, *Vernunft ist etwas Sinnliches*, Karl Krolow, Poesie und Person. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH, Stuttgart 1985.

Dagmar HINZE, *Günter Kunert: Sinnstiftung durch Literatur, Literaturtheorie und dichterische Praxis*, Lang, Frankfurt/Main 1996.

Martin HOLLENDER, *Bibliographie Heinz Piontek*, Aisthesis-Verlag, Bielefeld 2000.

Eberhard HORST, *Ein diskreter Revolutionär, Karl Krolow*. Dans: Eberhard HORST, *Geh ein Wort weiter*. Aufsätze zur Literatur, Claassen, Düsseldorf 1983, p. 30-35.

Heribert HOVEN, *Vermeers Musik*, Lyrik von Ludwig Steinherr. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 110, 15/05/1999, p. IV.

Charitas JENNY-EBELING, *Lichtsekunden*, Neue Gedichte von Ludwig Steinherr. Dans: *Neue Zürcher Zeitung*, n° 199, 28/08/1996, p. 34.

Elke KASPAR, *Untergangs- oder Überlebenskunst? Eine Lyrikdebatte und ihre Folgen*. Dans : Helmut STEINECKE (éd.), *Günter Kunert, Beiträge zu seinem Werk*, Hanser, München 1992, p. 102-118.

Gerhard KOLTER, *Die Rezeption westdeutscher Nachkriegslyrik am Beispiel Karl Krolows*. Zu Theorie und Praxis literarischer Kommunikation, Bouvier Verlag, Bonn 1977.

Karl KROLOW, *Die Rolle des Autors im experimentellen Gedicht*. Dans: Karl KROLOW, *Schattengefecht*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1964, p. 39- 64.

Karl KROLOW, *Intellektuelle Heiterkeit*. Dans : Hans BENDER, *Mein Gedicht ist mein Messer*, Rothe, Heidelberg 1955, p. 58-62.

Karl KROLOW, *Lyrik und Landschaft*. Dans: Karl KROLOW, *Schattengefecht*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1964, (s. Kopie), p. 7-38.

Karl KROLOW, *Schattengefecht*. Dans: Karl KROLOW, *Schattengefecht*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1964, p. 114-125.

Karl KROLOW, *Über das Lakonische in der modernen Lyrik*. Dans: Karl KROLOW, *Schattengefecht*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1964, p. 85-113.

Otto LORENZ, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin-Rilke-Celan*. Göttingen 1988. Vandenhoeck & Ruprecht, Berlin 1989.

Fatma MASSOUD, *Epochengeschichtliche Aspekte in der Lyrik Karl Krolows*, Lang, Frankfurt/Bern 1981.

Herman MEYER, *Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenen Kunst für Rilkes späte Dichtung*. Dans : Rüdiger GÖRNER (éd.), *Rainer Maria Rilke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987, p. 131-184.

Walter NEUMANN, *In der Tiefe*, Gedichte von Ludwig Steinherr. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 29, 05/02/1999, p. 32.

Kurt OPPERT, *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer, Rilke*. Dans: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4, H. 4 (1926), p. 745-783.

Rolf PAULUS, Gerhard KOLTER, *Der Lyriker Karl Krolow*, Biographie, Werkentwicklung, Gedichtinterpretation, Bibliographie, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1983.

Rolf PAULUS, *Lyrik und Poetik Karl Krolows 1940-1970*, Produktionsästhetische, poetologische und interpretatorische Hauptaspekte seines « offenen Gedichts », Bouvier, Bonn 1980.

Heinz PIONTEK, *Denken und Güte*, [zu] Rainer Malkowski, *Einladung ins Freie*. Dans: *Zeitwende* 48 (1977), p. 183-184.

Heinz PIONTEK. *Leben mit Wörtern*. R. S. Schulz, Percha am Starnberger See, 1975.

Jong Ho PE, *Karl Krolow und die lyrische Tradition*. Ironie und Selbstreflexion. Müller Botermann, Köln 1991.

Vera PROFIT, *Menschlich, Gespräche mit Karl Krolow*, Peter Lang, Frankfurt/Main, Berlin, Bern 1996.

Marie Helène QUÉVAL (éd.), *Günter Kunert*, ouvrage collectif, Editions du Temps, Paris 2000.

Artur RÜMMLER, *Die Entwicklung der Metaphorik in der Lyrik Karl Krolows (1942-1962)*. Die Beziehung zu deutschen, französischen und spanischen Lyrikern. Lang, Frankfurt/Bern 1972.

Erich W. SKWARA, *Lyrik kurz und kritisch*. Dans: *Die Welt*, 06/11/1993, p. G 5.

August STAHL, *Rilke-Kommentar zum lyrischen Werk*, Winkler, München 1978.

Helmut STEINECKE (éd.), *Günter Kunert, Beiträge zu seinem Werk*, Hanser, München 1992.

Joachim Wolfgang STORCK (éd.), *Rilke heute, Beziehungen und Wirkungen*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1976.

W.A. STRAUSS, *Rilke and Ponge*. Dans: Frank BASON, *Rilke. The Alchemy of Alienation*, Regents Press of Kansas, Lawrence 1980, p. 63-93.

Peter VON MATT, *Denkender Dichter*. Dans : Manfred DURZAK, Helmut STEINECKE (eds.), *Günter Kunert, Beiträge zu seinem Werk*. Carl Hanser Verlag, München 1992, p. 14-21.

Albert VON SCHIRNDING, *Sie fliegen wieder, Gedichtbände von Ulla Hahn, Doris Runge, Ludwig Steinherr*. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 41, 19/02/1986, p. 14.

Annemarie ZORNACK, *Gegen die Vergänglichkeit anschreiben*. Dans : Guiseppe DE SIATI/Thies ZIEMKE (éds.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, p. 277-278.

Annemarie ZORNACK, *Heimat als Utopie*, Doppelinterview der Zeitschrift *Türk Edebiyatı*, Istanbul, Februar 1987 (mit Hans-Jürgen Heise). Dans: Guiseppe DE SIATI/Thies ZIEMKE (éds.), *Die Form kommt mit dem Inhalt*, Annemarie Zornacks Werk im Spiegel der Kritik, p. 279-281.

Annemarie ZORNACK, Nachwort zu *stolperherz*. *Ausgewählte Gedichte*, Eremiten-Presse Düsseldorf 1988, p. 282-284.

A.3.6 Ecrivains et poètes français, contexte international

Daniel ACKE, *Yves Bonnefoy essayiste. Modernité est présence*. Editions Rodopi B.V., Amsterdam 1999.

Roger CAILLOIS, *Alain Bosquet*. Dans : R.M. ALBÉRÈS et al., *Alain Bosquet*, Belfort/Paris, 1979.

Geneviève DEWULF, *Entretiens sur l'autre et l'ailleurs avec Philippe Jaccottet et Jacqueline Romilly, suivi de Réflexions avec Claude Lévi-Strauss*. Presses universitaires de Nancy, Nancy 1993.

Mario DOMENICHELLI, *William Carlos Williams : Triumphs of love*. Dans : Cristina GIORCELLI/Maria Anita STEFANELLI (éds.), *The rhetoric of love in the collected poems of William Carlos Williams*, Edizione Associate Rome 1993, p. 153-168.

Adrien FINCK, *Claude Vigée, Un témoignage alsacien*, La Nuée Bleue, Strasbourg 2001.

Adrien FINCK, Maryse STAIBER, *Histoire de la littérature européenne d'Alsace*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2004.

Adrien FINCK, *Poesie et médiation : Maryse Staiber*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature* (94), 2006, p. 5-7.

Reinhold GRIMM, *Vigée, Claude: Metamorphosen*. Dans: Reinhold GRIMM, *Zur Lyrik-Diskussion*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1974, p. 128-172.

Harald HARTUNG, *Poesie im Prozeß*. *Internationale Lyrik seit den sechziger Jahren*. Dans : Harald HARTUNG, *Masken und Stimmen*, Figuren der modernen Lyrik, p. 30-51.

Frédéric HARTWEG, Maryse STAIBER (éds.), *Frontières – Mémoires. Hommage à Adrien Finck*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2001.

Hans-Jürgen HEISE, *Fragile Figürlichkeit – Lorcás „Canciones“*. Zum 100. Geburtstag des Dichters am 05. Juni 1998. Dans : *Die Horen*, 43, Bd. 2, 1998, p. 53-60.

Marion HÖFS-KAHL, *Zur Rezeption der lateinamerikanischen Literatur in der Bundesrepublik Deutschland*. Das Beispiel Octavio Paz. Haag und Herrchen, Frankfurt/Main 1990.

Lothar JORDAN, *Eine Dichtung unter Einfluß*. Zur amerikanischen Wirkung auf westdeutsche Lyrik seit 1945. Dans : Lothar JORDAN, Axel MARQUARDT, Winfried WOESLER. *Lyrik – Blick über die Grenzen*. Gedichte und Aufsätze des zweiten Lyrikertreffens in Münster, S. Fischer, Frankfurt/Main 1984, p. 139-158.

Lothar JORDAN, Bernd KORTLÄNDER, Fritz NIES (éds.), *Interferenzen. Deutschland und Frankreich*. Literatur - Wissenschaft – Sprache, Droste Verlag, Düsseldorf 1983.

Sébastien LABRUSSE, *L'épreuve de la joie*. Dans : Patrick NÉE/Jérôme THÉLOT (éds.), *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Le temps qu'il fait, Paris 2001, p. 109-125.

Dieter LAMPING, *Über Grenzen – Eine literarische Topographie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2001.

Wolf-Dieter LANGE, *Alain Bosquet*. Dans : *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteratur*. Gunter Narr, Tübingen.

Charles LE QUINTREC, *Alain Bosquet*, Pierre Seghers, Paris 1964.

Michael MAKROPOULOS, *Über das Fremde und das Andere*. Dans : *L 80, Zeitschrift für Literatur und Politik*, Heft 43, 1987, p. 5-10.

Jean-Michel MAULPOIX, « *Philippe Jaccottet, poète tardif* ». Dans : Patrick NÉE/Jérôme THÉLOT (éds.), *Philippe Jaccottet*, Cahier quatorze, Le temps qu'il fait, Paris 2001, p. 159-168.

Manfred SCHMELING (éd.), *Weltliteratur heute, Konzepte und Perspektiven*. Königshausen & Neumann, Würzburg 1995.

Ingeborg SCHNACK, *Anfänge der Rilke-Rezeption in Frankreich*, St. Hubert: Rainer Maria Rilke et son dernier livre *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, juillet 1911. Dans: Ingeborg SCHNACK, *Über Rainer Maria Rilke: Aufsätze*, Insel, Frankfurt 1996, p. 183-225.

Maryse STAIBER, *Claude Vigée et Rainer Maria Rilke*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature*, n° 30, 2^e trimestre 1990, p. 34-50.

Maryse STAIBER, *Poétique et spiritualité chez Claude Vigée*. Dans : Claude VIGÉE, *L'œil témoin de la parole*. Rencontre autour de Claude Vigée, sous la direction de David Mendelson et Colette Leimann, Parole et Silence, Paris 2001, p. 111-113.

Johano STRASSER, *Editorial*. Dans: *Das Eigene und das Fremde*, L 80, *Zeitschrift für Literatur und Politik*, Heft 43, 1987, p. 2-3.

Dominique VIART, *La parole effacée de Philippe Jaccottet*. Dans : Bruno BLANCHEMAN (éd.), *Lectures de Philippe Jaccottet*, « *Qui chante là quand toute voix se tait ?* », Presses universitaires de Rennes, Rennes 2003, p. 23-38.

Claude VIGÉE, *Antrittsrede*. Dans: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1997* (1998), p. 106-108.

Claude VIGÉE, *Wohnen ist nirgend als in der Zukunft*. Dans : Claude VIGÉE, *Dritter Würth-Preis für europäische Literatur, Netz des Windes*, Swiridoff Verlag und Museum Würth, Künzelsau, 2002, p. 37-40.

Adam WODNICKI, *La rencontre*. Dans : Michèle FINCK, Daniel LANÇON et Maryse STAIBER (éds.), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XXe siècle*. Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2003, p. 295-298.

Paul WÜHR, *Jeder europäische Dichter ist unter vielen anderen europäischen Dichtern der einzige*. Dans : *Das Gedicht*, n° 5, octobre 1997, p. 85-86.

A.3.7 Traduction et traductologie

Klaus BARTENSCHLAGER, *Ein kundigster Übersetzer, Laudatio auf Hans-Horst Henschen*. Dans : *Jahrbuch 1997 der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, Darmstadt, Wallstein 1998, p. 83-87.

Timothy BAHTI, „*Das Unvergeßliche geht auf ...*“. Das Umschreiben des Übersetzens. Dans : Christiaan L. Hart NIBBRIG, *Übersetzen: Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2001, p. 353-366.

Antoine BERMAN, *Critique, commentaire et traduction*. Dans : *Po&sie*, n° 37 (juin 1986), p. 88-106.

Antoine BERMAN, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Editions du Seuil, Paris 1999.

Antoine BERMAN, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995.

Antoine BERMAN, *Tradition – translation – traduction*. Dans : *Po&sie*, n° 47 (1988), p. 85-98.

Yves BONNEFOY, *La communauté des traducteurs*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2000.

Yves BONNEFOY, *La traduction de la poésie* (1976). Dans : Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie* (1972-1990), Mercure de France, Paris, 1990, p. 150-156.

- Tullio DE MAURO, *Capire le parole*, Laterza, Bari-Rome 1999.
- Pierre DESHUSSES, *Atelier d'allemand*. Dans : *Douzièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1995), Actes Sud, Arles 1996, p. 191-193.
- Richard EXNER, *Heinz Piontek : « Im Wasser » und andere Gedichte/Submerged and other poems*. Dans : *Dimension 4* (1971), p. 144.
- Richard EXNER, *On translating late Rilke : remarks on some recent examples*. Dans : *Reviews 29* (1978), p. 153-162.
- Paul FOURNEL, *De ce qu'écrire est traduire*. Dans : *Douzièmes assises de la traduction littéraire* (Arles 1995), Actes Sud, Arles 1996, p. 23-30.
- Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, *Tour(s ?) à tour*. Dans : *Les Ambassades 1998*, le colloque de Tours (3 et 4 avril), Centre Régional du livre, Tours 1998, p. 14-16.
- Stephanie GRILLO, *Frankreich literarisch, Übersetzungen französischsprachiger Literatur ins Deutsche von 1983-1994*, Gunter Narr, Tübingen 1999.
- Reinhold GRIMM, *Aus der Übersetzerwerkstatt, Funde und Erfahrungen eines Dilettanten*. Dans: *Neue Rundschau* 105, 1994, H. 2, p. 95-105.
- Reinhold GRIMM, *Vom Übersetzen deutscher Gedichte : Betrachtungen aus vier Gesichtspunkten für eine Übersetzerwerkstatt*. Dans : Reinhold GRIMM, *Versuche zur europäischen Literatur*, Peter Lang, Bern 1994, p. 310-326.
- Ulla HAHN, „*Glücklich, wer in mehreren Häusern zu Hause ist*“. Dans : *Das Gedicht*, n° 5, octobre 1997, p. 70.
- Fortunato ISRAËL, *Traduction littéraire : l'appropriation du texte*. Dans : Marianne LEDERER, Fortunato ISRAËL (éds.), *La liberté en traduction*. Actes du colloque international tenu à l'E.S.I.T. les 7, 8 et 9 juin 1990, p. 17-41.
- Philippe JACCOTTET, *Für die Unsichtbarkeit des Übersetzers*. Dans : *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt*, Jahrbuch 1966, Lambert Schneider, Heidelberg et Darmstadt 1967, p. 82-90.
- Karl KROLOW, *Der Lyriker als Übersetzer der zeitgenössischen Lyrik*. Dans : Karl KROLOW, *Schattengefächte*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1964, p. 65-84.
- Friedhelm KEMP, *Die Übersetzung als Erfindung und Aneignung*. Dans: *Metaphorà. Zeitschrift für Literatur und Übersetzung*, Heft 5 (1999), p. 18-40.
- Friedhelm KEMP, *Kunst und Vergnügen des Übersetzens*, Verlag Günther Neska, Pfullingen 1964.

Friedhelm KEMP, *Nachwort zu Philippe Jaccottet, Gedichte, französisch und deutsch, Übertragung und Nachwort von Friedhelm Kemp*, Klett-Cotta, Stuttgart 1985, p. 177-182.

Jean Pierre LEFEBVRE, *Laudatio*. Dans : *Tübinger Friedrich-Hölderlin-Preis 1997*, Reden zur Preis-Verleihung, p.11-17.

Jean-Pierre LEFEBVRE, *Préface: la vie en ce jardin*. Dans : Jean- Pierre LEFEBVRE, *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Gallimard, Paris 1993, p. IX-XL.

Christine LOMBEZ, *Transactions secrètes*. Philippe Jaccottet poète et traducteur de Rilke et Hölderlin. Artois Presses Universitaires, Arras 2003.

Christiaan L. Hart NIBBRIG, *An der Stelle, statt anstatt eines Vorwortes*. Dans : Christiaan L. Hart NIBBRIG, *Übersetzen: Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2001, p. 7-16.

Fritz PAEPCKE, *Wie verändert Übersetzen ein Gedicht?*. Dans : *Celan-Jahrbuch 1* (1987), p. 183-215.

Octavio PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*. Dans: Octavio PAZ, *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets Editor, Barcelona 1971, p. 7-19.

Octavio PAZ, *Übersetzung : Wortkunst und Wörtlichkeit*. Dans : Octavio PAZ, *Essays 2*. Aus dem Spanischen von Carl Heupel und Rudolf Wittkopf, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1980, p. 80-95.

Marcel PÉRENNEC, *Eléments de traduction comparée français-allemand*. Editions Nathan, Paris 1993.

Gerhard POPPENBERG, *Die Sprache in der Fremde. Was heißt eigentliche übersetzen?*. Dans: Ludwig SCHRADER (éd.), *Von Góngora bis Nicolás Guillén. Spanische und lateinamerikanische Literatur in deutscher Übersetzung – Erfahrungen und Perspektiven*, p. 137-149.

Ludwig SCHRADER (éd.), *Von Góngora bis Nicolás Guillén. Spanische und lateinamerikanische Literatur in deutscher Übersetzung – Erfahrungen und Perspektiven*. Gunter Narr, Tübingen, 1993.

Maryse STAIBER, *Traduire la voix : Yves Bonnefoy en langue allemande*. Dans : *Nu(e)*, Nice, 2000.

Claude VIGÉE, *La danse devant le temple*. Dans : Rainer Maria Rilke, *Le vent du retour*, Poèmes traduits de l'allemand et présentés par Claude Vigée, Arfuyen, Orbey 2005, p. 7-17.

Irving WOHLFAHRT, *Das Medium der Übersetzung*. Dans : Christiaan L. Hart NIBBRIG, *Übersetzen: Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2001, p. 80-97.

A. 4 Autres références

Götz ADRIANI, Werner SCHMALENBACH, *Giorgio Morandi : Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Du Mont Verlag, Köln 1989.

Götz ADRIANI, Walter TEILCHENFELDT, *Cézanne Gemälde*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, 16/01/1993 – 02/05/1993, Du Mont Verlag, Köln, 1993.

Enrico ANNOSCIA et alii, *L'encyclopédie de l'art*, Editions du Club France Loisirs, Paris 1999.

Heinz Ludwig ARNOLD, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik.

Beverly Louise BROWN, Paola MARINI, *Bassano del Grappa*, Katalog, Museo Civico 05/07/1992 – 06/12/1992, Nuova Alfa Editoriale, 1993.

Else BUDBEBERG, *Hölderlins Begriff der „Receptivität des Stoffes“*. Dans: *Germanisch-Romanistische Monatsschrift* 43 (1962), p. 170-193.

Françoise CACHIN, Joseph J. RISHEL, *Cézanne*. Paris. Galeries nationales du Grand Palais. 25 septembre 1995 - 07 janvier 1996. Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris 1995.

Sophie CADALEN, *L'autre et moi : mieux se connaître pour mieux s'aimer*, M. Lafon, Neuilly-sur-Seine 2001.

Paul CÉZANNE, *Vollendet – unvollendet*, Katalogbuch anlässlich der Ausstellung im Kunstforum Wien, 20/01/2000 – 25/04/2000 und im Kunsthaus Zürich, 05/05/2000 – 30/07/2000, Hatje Cautz-Verlag, Wien 2000.

Donna DE SALVO, Matthew GALE, *Morandi dans l'écart du réel*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 5 octobre 2001-6 janvier 2002, Paris-Musées, Paris 2001.

Gérard GUEST, *Heidegger ou la question de l'être*. Dans : Léon-Louis GRATELOUP, *Les philosophes de Platon à Sartre*, Introduction à la lecture des auteurs du programme de philosophie, Hachette, Paris 1985, p. 495-510.

Jürgen GRIMM (éd.), *Französische Literaturgeschichte*. Metzler, Stuttgart 1991.

Walter HINDERER (éd.), *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zweite, erweiterte Auflage. Königshausen&Neumann, Würzburg 2001.

Erwin HUFNAGEL, *Universalität und Zirkelhaftigkeit*. Reflexionen zur Hermeneutik Marin Heideggers und Hans-Georg Gadammers. Dans: Ulrich NASSEN (éd.), *Studien zur Entwicklung einer materialen Hermeneutik*, Wilhelm Fink Verlag, München 1979, p. 132-164.

- Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris 1986.
- Abel JEANNIÈRE, *Les présocratiques*. Editions du Seuil, Paris 1996.
- Richard KENDALL, *Paul Cézanne*, Delphin-Verlag 1988/89.
- Petra KIEDAISCH (éd.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Philipp Reclam, Stuttgart 1995.
- Michel LARROQUE, *Esquisse d'une psychophilosophie de l'amour*. L'Harmattan, Paris 1998.
- Robert MAILLARD, *Dictionnaire universelle de la peinture*, Dictionnaires Robert, Paris 1975.
- Frédérique MALAVAL, *Les figures d'Eros et de Thanatos*. L'Harmattan, Paris 2003.
- Stefan MATUSCHEK, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1991.
- Ludwig MUNZINGER, *Munzinger Archiv. Internationales biographisches Archiv. Persona*, 1995.
- Manfred NAUMANN, *Lexikon der französischen Literatur*. VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1987.
- Lorenza SELLERI (éd.), *Museo Morandi, Catalogo Generale*, a cura di Marilena Pasquali, Bologna, Grafis 1996.
- Johannes VERMEER, *National Gallery of Art, Washington, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis*, The Hague, Yale University Press, New Haven and London, 1995/1996.
- Gero VON WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1979.
- Stefano ZUFFI, Francesca CASTRIA, *Italienische Malerei. Die Meisterwerke vom 14. Bis zum 20. Jahrhundert*, Electra-Verlag, Mailand; Könnemann Verlagsgesellschaft, Köln 1998.

B. Annexe

Liste des documents

B.1 Poèmes119

Poèmes de la nature119

(1) Bertolt BRECHT, *Das Gewächshaus*. Dans : Bertolt BRECHT, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Gedichte 5, Suhrkamp Frankfurt 1993, p. 284.

(2) Bertolt BRECHT, *Herbst*. Dans : Bertolt BRECHT, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Gedichte 3, Suhrkamp Frankfurt 1993, p. 33.

(3) Bertolt BRECHT, *An der Saale hellem Strande*. *Ibid.*, p. 220 et 221.

(4) Günter EICH, *Der Kürbis*. Dans : Günter EICH, *Gesammelte Werke*, Band I, Die Gedichte, Die Maulwürfe, hrsg. von Axel Viereg, Suhrkamp, Frankfurt 1991, p. 254.

(5) Günter EICH, *Landschaft*. *Ibid*, p. 268.

(6) Karl KROLOW, *Das tödliche Blau*. Dans : Karl KROLOW, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 4, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997, p. 109.

(7) Karl KROLOW, *Naturgeschichte*. Dans : Karl KROLOW, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975, p. 55.

(8) Günter KUNERT, *Sonnenblume*. Dans : Günter KUNERT, *Schatten entziffern, Lyrik, Prosa, 1950-1994* hrsg. von Jochen Richter, Reclam Verlag, Leipzig 1995, p. 216.

Poèmes sur le thème la neige 122

(9) Günter EICH, *Winterlicher Wald*. Dans : Günter EICH, *Gesammelte Werke*, Band I, Die Gedichte, Die Maulwürfe, hrsg. von Axel Viereg, Suhrkamp, Frankfurt 1991, p. 255.

(10) Sarah KIRSCH, *Die Luft riecht schon nach Schnee*. Dans : Sarah KIRSCH, *Rückenwind*, Gedichte, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1977, p. 12.

(11) Karl KROLOW, *Winterliches Leben II*. Dans : Karl KROLOW, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1965, p. 246.

(12) Karl KROLOW, *Ebene im Winter*. Dans : Karl KROLOW, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975, p. 119-120.

(13) Karl KROLOW, *Schneevorhang*. *Ibid.*, p. 121.

(14) Karl KROLOW, *Wie der Schnee*. Dans : Karl KROLOW, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1985, p. 141.

(15) Yves BONNEFOY, *Le miroir*. Dans : Yves BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière suivi de Début et fin de la neige et de La où retombe la flèche*, Gallimard, Paris 2002, p. 112.

(16) Yves BONNEFOY, *Flocons*. *Ibid.*, p. 121.

(17) Yves BONNEFOY, *J'avance alors, jusque sous l'arche d'une porte*. *Ibid.*, p. 147.

(18) Philippe JACCOTTET, *Sur tout cela maintenant je voudrais*. Dans : Philippe JACCOTTET, *A la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*, Gallimard, Paris 1994, p. 96 s..

(19) Philippe JACCOTTET, *Songe à ce que serait pour ton ouïe*. *Ibid.*, p. 162.

Poèmes d'amour127

(20) Ingeborg BACHMANN, *Lieder auf der Flucht VII*. Dans : Ingeborg BACHMANN, *Die Anrufung des Großen Bären*, Gedichte. 8. Auflage, Piper, München 1996, p. 74-75.

(21) Hans BENDER, *Gemeinsam*. Dans: Horst BINGEL (éd.), *Deutsche Lyrik*, Gedichte seit 1945, Dtv, München 1970₄, p. 97.

(22) Günter EICH, *Mirjam*. Dans : Günter EICH, *Gesammelte Werke*, Bd. 1 (die Gedichte). Die Maulwürfe. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1991, p. 87.

(23) Karl KROLOW, *Nicht wiederholbar*. Dans : Karl KROLOW, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975, p. 185 s.

(24) Karl KROLOW, *Sprachlos*. Dans : Karl KROLOW, Uta FRANCK, *Sätze in die Nacht*, Gedichte, Edition Roter Stein im Karin Fischer Verlag, Aachen 1990, p. 20.

(25) Yves BONNEFOY, *Tu ne me toucheras*. Dans : Yves BONNEFOY, *Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, Paris 1975, p. 92 s.

(26) Philippe JACCOTTET, *Elle s'approche du miroir rond*. Dans : Philippe JACCOTTET, *A la lumière d'hiver*, précédé de *Leçons* et de *Chants d'en bas* et suivi de *Pensées sous les nuages*. Gallimard, Paris 1994, p. 108.

(27) Claude VIGÉE, *L'Art de la fugue*. Dans : Claude VIGÉE, *Danser vers l'abîme ou la spirale de, l'extase*, Choix de poèmes et d'essais 1995-2004, Parole et Silence, Paris 2004, p. 69.

(28) Claude VIGÉE, *Fons Amoris*. Dans : Claude VIGÉE, *La Corne du Grand Pardon*, Pierre Seghers, Paris 1954, p. 153.

Poèmes sur le thème de la fenêtre 131

(29) Günter EICH, *Wo ich wohne*. Dans : Günter EICH, *Gesammelte Werke*, Bd. 1 (die Gedichte). Die Maulwürfe. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1991, p. 94.

(30) Karl KROLOW, *Der Augenblick des Fensters*. Dans : Karl KROLOW, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1965, p. 144-145.

(31) Rainer MALKOWSKI, *Das Fenster*. Dans : Gerhard C. KRISCHKER (éd.), „*Der Augenblick des Fensters*“ 55 *Fenster-Gedichte*, gesammelt von Karl Hotz, Kleebaum Verlag, Bamberg 1994, p. 5.

(32) Heinz PIONTEK, *Diese Sekunde*. Dans : Heinz PIONTEK, *Früh im September*, Werke in sechs Bänden, vol. 1 (1952-1953), Die Gedichte, Gedichte aus fremden Sprachen, Schneekluth, München 1982, p. 35.

Poèmes français traduits par Walter Helmut Fritz 133

(33) Alain BOSQUET, *Les journaux*. Dans : Alain BOSQUET, *J'écrirai ce poème*. Gedichte. Französisch und deutsch. Bläschke Verlag. Darmstadt 1965.

(34) Claude VIGÉE, *Aux ruches du levant*. Dans : Claude VIGÉE, *Netz des Windes*. Gedichte. Französisch und deutsch. Nachwort von Dominique Fernandez. Horst Heiderhoff Verlag. Frankfurt/Main 1968, p. 16 et 17.

(35) Claude VIGÉE, *Vers l'aride colline*. *Ibid.*, p. 26 et 27.

(36) Claude VIGÉE, *Mémoire*, traduction de Walter Helmut FRITZ, *ibid.*, p. 19.

Les poèmes Migration et Provence de Maryse Staiber 136

(37) Maryse STAIBER, *Migration*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature* (94), 2006, p. 14-17.

(38) Maryse STAIBER, *Provence*. Dans : *Revue Alsacienne de Littérature* (94), 2006, p. 19.

Poèmes en prose 138

(39) Karl KROLOW, *Minuten-Katalog. Verschiedene Einfärbungen. Grüne Minuten*. Dans : Ulrich FÜLLEBORN (éd.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*. Eine Textsammlung, Wilhelm Fink, München 1976. p. 151.

(40) Günter KUNERT, *Hinausschauen*. Dans : Ulrich FÜLLEBORN (éd.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*. *Op. cit.*, p. 198.

(41) Rolf Dieter BRINKMANN, *Nachmittags*. Dans : Ulrich FÜLLEBORN (éd.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*. *Op. cit.*, p. 201.

(42) Wolf WONDRAUSCHEK, *Aspirin*. Dans : Ulrich FÜLLEBORN (éd.), *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*. *Op. cit.*, p. 267.

Doublets autour de la figure de la danseuse140

(43) Walter Helmut FRITZ, *Die Eiskunstläuferin*, poème, GG II, 209.

(44) Walter Helmut FRITZ, *Tänzerin*, poème en prose, CT, 13.

(45) Walter Helmut FRITZ, *Tanzen*, extrait d'une narration, ZdS, 9, 10, 12, 15 et 16.

B.2 Archives personnelles 143

(46) Lettre de Walter Helmut FRITZ à Marion BOLZER du 08/03/2000

(47) Ludwig STEINHERR. Auskünfte über Walter Helmut FRITZ [courrier électronique]. Destinataire : Marion BOLZER, date 18/05/2005. Communication personnelle.

(48) Manuscrit du poème *Mein Lesezeichen* (Walter Helmut FRITZ)

B.3 Documents iconographiques 146

(49) Jürgen BAUER, Photographie de Walter Helmut FRITZ, Archives de l'édition Hoffmann&Campe.

(50) Giorgio MORANDI, *Natura morta*, 1941, Öl auf Leinwand, 37x50 cm, Bologna, Privatsammlung. Dans : Götz ADRIANI, Werner SCHMALENBACH, *Giorgio Morandi : Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Du Mont Verlag, Köln 1989, p. 49.

(51) Giorgio MORANDI, *Natura morta*, 1926, Öl auf Leinwand, 60x60 cm, Florenz, Privatsammlung. Dans : Götz ADRIANI, Werner SCHMALENBACH, *Giorgio Morandi : Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, op. cit.*, p. 29.

(52) Giorgio MORANDI, *Natura morta*, 1944-1945, Öl auf Leinwand, 27x32 cm, Mestre-Venedig, Sammlung G. M. Bergamo. Dans : Götz ADRIANI, Werner SCHMALENBACH, *Giorgio Morandi : Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, op. cit.*, p. 72.

(53) Giorgio MORANDI, *Natura morta con compostiera, bottiglia scannelarta*, 1928, Radierung auf Zinkplatte, 23,4x18,2 cm, Bologna, Privatsammlung. Dans : Götz ADRIANI, Werner SCHMALENBACH, *Giorgio Morandi : Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, op. cit.*, p. 191.

(54) Giorgio MORANDI, *Cortile di via Fondazza*, 1956, Öl auf Leinwand, 47x43,2 cm, Bologna, Privatsammlung. Dans : Götz ADRIANI, Werner SCHMALENBACH, *Giorgio Morandi : Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, op. cit.*, p. 115.

- (55) Paul CÉZANNE, *Stilleben mit Flasche, Karaffe, Krug und Zitronen*, um 1902/1903, Aquarell über Bleistift, 44x58 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Schweiz. Dans : Richard KENDALL, *Paul Cézanne*, Delphin-Verlag 1988/89, p. 252.
- (56) Paul CÉZANNE, *Stilleben mit Flasche, Krug, Spirituskocher und Äpfeln*, um 1903, Aquarell, 47x56 cm, Privatsammlung. Dans : Richard KENDALL, *Paul Cézanne, op. cit.*, p. 253.
- (57) Paul CÉZANNE, *Nature morte, pot de gingembre, sucrier et pommes*, Venturi Nr. 598 (1890-1894), Ölfarben auf Leinwand, 65,5x81,5 cm, Privatbesitz, als Leihgabe im Kunsthaus Zürich. Dans : Götz ADRIANI, Walter TEILCHENFELDT, *Cezanne Gemälde*, Ausstellungskatalog Kunsthalle Tübingen, 16/01/1993 – 02/05/1993, Du Mont Verlag, Köln, 1993, p. 185.
- (58) Paul CÉZANNE, *Die Montagne Sainte Victoire*, 1900-1906, Öl auf Leinwand, 63,5x83 cm, Kunsthaus Zürich. Dans : Richard KENDALL, *Paul Cézanne, op. cit.*, p. 279.
- (59) Paul CÉZANNE, *Die Montagne Sainte Victoire, gesehen vom Steinbruch bei Bibémus*, um 1897, Öl auf Leinwand, 65,1x80 cm, Museum of Art, Baltimore, Cone Collection. Dans : Richard KENDALL, *Paul Cézanne, op. cit.*, p. 275.
- (60) Paul CÉZANNE, *Sous bois – Fontainebleau (?)*, um 1892, Öl auf Leinwand, 66x81 cm, Privatbesitz. Dans : Paul CÉZANNE, *Vollendet – unvollendet*, Katalogbuch anlässlich der Ausstellung im Kunstforum Wien, 20/01/2000 – 25/04/2000 und im Kunsthaus Zürich, 05/05/2000 – 30/07/2000, Hatje Cautz-Verlag, Wien 2000, p. 120.
- (61) Paul CÉZANNE, *Häuser in der Provence*, um 1880, Öl auf Leinwand, 65x81 cm, National Galery of Art, Washington D.C., Sammlung Mr and Mrs Paul Mellon. Dans: Richard KENDALL, *Paul Cézanne, op. cit.*, p. 137.
- (62) Paul CÉZANNE, *Maison au toit rouge. Le Jas de Bouffon*, Venturi Nr. 468 (1885-1887), Ölfarben auf Leinwand, 73,5x92,5 cm, Privatbesitz. Dans : Götz ADRIANI, Walter TEILCHENFELDT, *Cezanne Gemälde, op. cit.*, p. 163.
- (63) Paul CÉZANNE, *Portrait de l'artiste, coiffé d'un chapeau mou*, Venturi Nr. 579 (1890-1894), Ölfarben auf Leinwand, 60,5x50,1 cm, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foudation Tokyo. Dans : Götz ADRIANI, Walter TEILCHENFELDT, *Cezanne Gemälde, op. cit.*, p. 207.
- (64) Johannes VERMEER, *The Geographer*, 1668-1669, oil on canevas, 52x45,5 cm, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt/Main. Dans : Johannes VERMEER, *National Gallery of Art, Washington, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis*, The Hague, Yale University Press, New Haven and London, 1995/1996, p. 171.
- (65) Johannes VERMEER, *Woman in Blue Reading a Letter*, 1663-1664, oil on canevas, 46,6x39,1 cm, Riksmuseum, Amsterdam. Dans : Johannes VERMEER, *National Gallery of Art, Washington, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, op. cit.*, p. 135.

(66) Jacopo BASSANO, *Der Hl. Valentin tauft die Hl. Lucilla*, um 1575, Öl auf Leinwand, Museo civico. Dans : Stefano ZUFFI, Francesca CASTRIA, *Italienische Malerei. Die Meisterwerke vom 14. Bis zum 20. Jahrhundert*, Electra-Verlag, Mailand; Könemann Verlagsgesellschaft, Köln 1998, p. 231.

(67) Jacopo BASSANO, *Lazzaro al Bauchetto del Picco Epulone*, um 1554, Olio su tela, 146x221 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, fondi Delia E. and L. E. Holden. Dans : Beverly Louise BROWN, Paola MARINI, *Bassano del Grappa*, Katalog, Museo Civico 05/07/1992 – 06/12/1992, Nuova Alfa Editoriale, 1993, p. 63.

(68) Caspar David FRIEDRICH, *Das Eismeer*, um 1823-1824, Öl auf Leinwand, 96,7x126,9 cm, Kunsthalle, Hamburg. Dans : Helmut BORSCH-SUPAN, *Caspar David Friedrich*, Prestel-Verlag, 1987, p. 145.

B.4 Articles et extraits 166

(69) Luigi GABRIELI, *Prosa e poesia di Walter Helmut Fritz*, mémoire de maîtrise, Bari 1976. Typoscript non publié, p. 43.

(70) Winfried HÖNES. *Walter Helmut Fritz*. Dans: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Text und Kritik, 1991.

(71) Uwe PÖRKSEN, *Zauber des Entdeckens*, „Maskenzug“: *Neue Gedichte von Walter Helmut Fritz nähern sich dem Fremden*. Dans: *Badische Zeitung*, 22/07/2003.

(72) Albert VON SCHIRNDING, *Der Heldenschauer*. Wunschtraum und Alptraumschreck: Zum 70. Geburtstag des Lyrikers Walter Helmut Fritz. Dans: *Süddeutsche Zeitung*, n° 196, 26/08/1999, p. 16.

(73) Karl KROLOW, *Ein Meister der Lautlosigkeit*, Die kontinuierliche Entwicklung des Lyrikers Walter Helmut Fritz. Dans: *Der Tagesspiegel*, n° 9283, 28/03/1976, p. 53.

(74) Dieter HOFFMANN, *Ein Mann in den mittleren Jahren*. Dans: *Christ und Welt*, 14/03/1963.

(75) Walter Helmut FRITZ, *Fassungslosigkeit in vielen Nuancen*. Das Leben als Flucht und Zuflucht – Zum Tod des Dichters Karl Krolow. Dans: *Stuttgarter Zeitung*, n° 141, 23/06/1999, p. 25.

(76) Walter Helmut FRITZ, *Unzuverlässige Worte* (zu: Karl Krolow, *Als es soweit war*). Dans: *Die Rheinpfalz*, n° 269, 19/11/1988.

B.1 Poèmes

Poèmes de la nature

(1)

Das Gewächshaus

Erschöpft vom Wässern der Obstbäume
Betrat ich neulich das kleine aufgelassene Gewächshaus
Wo im Schatten der brüchigen Leinwand
Die Überreste der seltenen Blumen liegen.
Noch steht aus Holz, Tuch und Blechgitter
Die Apparatur, noch hält der Bindfaden
Die bleichen verdursteten Stengel hoch
Vergangener Tage Sorgfalt
Ist noch sichtbar, mancher Handgriff. Am Zeltdach
Schwankt der Schatten der billigen Immergrünen
Die, vom Regen lebend, nicht der Kunst bedürfen.
Wie immer, die schönen Empfindlichen
Sind nicht mehr.

(Bertolt Brecht)

(2)

Herbst

Kahle Bäume starren trauernd
Hochgereckt ins braune Land
Ihre Blätter liegen schauernd
In der weißen Straße Rand.

Über Wipfel fliegt ein Klingen
Durch den purpurbraunen Wald
Ab und zu, nur heiser schon, das Singen
Eines müden Vogels schallt.

(Bertolt Brecht)

(3)

An der Saale hellem Strande
Stehen Burgen hoch und hehr
Doch kein Ritter stößt ins Horne
Keine Ader schwillt vom Zorne
Und die Kerker stehen leer.

Doch in manchem Abendwinde
Bleibt ein Wanderer stehn am Fuß
Und aus altbemoosten Steinen
Hört er die Gespenster weinen

Wie zu altgewohntem Gruß.

An der Saale hellem Strande
Stehen Burgen stolz und kühn
Und kein Arsch hängt aus dem Fenster
Zwischen Nägelein und Ginster
Und der Wind zieht drüber hin.

(Bertolt Brecht)

(4)

Der Kürbis

Sieh, des Sommer stolze Farben
wurden grau im Blätterfall,
Heckenwand und Beet verdarben,
Neben spinnen überall.

Aber eitel dort am Zaune,
prunkend gelb und sonnenprall,
schuf des Herbstes trübe Laune
eine Frucht zum Sonnenball.

Aus den Wolken, aus dem Regen
löst sich rein die Farbe los,
als des Jahres letzter Segen
schwebt die Kugel riesengroß.

(Günter Eich)

(5)

Landschaft

Wem gehört des Berges Angedenken,
das des Herbstes, der in Wäldern brennt,
die mit Nebeln und mit Fahnenschwenken
jemand grüßen, der sie nicht erkennt?

Dies ist Rinde, dies Gestein, dies Regen,
ganz entfernt und schnell bist du vorbei,
und zu dir hin kann sich nichts bewegen,
selbst der Wind ist träge, Wer von allen glaubt noch, das er sei?

Fremd sind dir des Waldes Nebelfahren.
O daß das Herz der Erde schlägt,
noch einmal verwandelt zu Vulkanen.
Nicht de Erde ist es, was dich trägt.

Und die Landschaft lügt. Die Erde ist vergeben.
Manchmal träumt man sich nur Stein und Gras,

und sieht fremd in dieses andre Leben,
ganz von Weitem und durch Glas.

(Günter Eich)

(6)

Das tödliche Blau

Eisenhut, blaue Blume
des Spätjahrs, Sturmhaube,
die nicht vor November schützt,
tödliches Aconit, Pfeilgift –
es reicht eine kleine Menge.
Gift für das Nessushemd:
Herakles ging an ihm
elend zugrunde. Im Garten
das letzte romantische Verderben.
Leonotis und Dahlie
gingen voraus in den Gartentod,
wußten nichts vom Aconitin –
fünf Milligramm die tödliche Dosis.
November will nichts davon wissen,
bringt es um mit anderen Farben:
das strenge Blau, das der Nacht erliegt,
den unwiderruflichen Frösten.

(Karl Krolow)

(7)

Naturgeschichte

Die Naturgeschichte
blüht in verschiedenen Sträuchern.

Leute gehen vorüber
sagen grün oder gelb.

Abgewendet
duftet eine Rose
für ihren Dichter.

Goethes Veilchen
dauert im Papierbukett.

Der Somme stellt mit Nelken
Frauen nach.

Geschnittene A stern
hält man der schwächer werdenen Sonne
vor die Augen.

Das pflanzenkundliche Jahr
erholt sich in immer anderen
Farben.

(Karl Krolow)

(8)

Sonnenblume

Der Neigungswinkel zur Erde
entspricht ihrer Demut
Schwankend und um sich greifend
mit schlaffen grünen Händen
hält sie sich aufrecht
Ihr Kopf ist schwer
von Hoffnung
Sie blickt zu Boden
mit vielen Augen und ahnt
nichts von künftiger Blindheit
die ihr schwarmweise zugefügt wird
in der Zeit ihrer Reife.

(Günter Kunert)

Poèmes sur le thème la neige

(9)

Winterlicher Wald

Die Fichten stehen weiß beschneit
im Walde zur Dezemberzeit.
In ihren Ästen stockt der Saft
hart des Frostes strenger Haft.

Kein Morgenwind, kein Mittagslicht
verrückt ihr Nadelangesicht.
Vom Hauch der Ewigkeit umhegt,
so stehn sie horchend unbewegt.

Ein Axtruf durch das Dickicht klingt,
ein Echo in die Stille schwingt,
die Äste mildern ihr Gewicht,
es tropft der Schnee wie Kerzenlicht.

(Günter Eich)

(10)

Die Luft riecht schon nach Schnee

Die Luft riecht schon nach Schnee, mein Geliebter
Trägt langes Haar, ach der Winter, der Winter der uns
Eng zusammenwirft steht vor der Tür, kommt
Mit dem Windhundgespann. Eisblumen
Streut er ans Fenster, die Kohlen glühen im Herd, und
Du Schönster Schneeweißer legst mir deinen Kopf in den Schoß
Ich sage das ist
Der Schlitten der nicht mehr hält, Schnee fällt uns
Mitten ins Herz, er glüht
Auf den Aschekübeln im Hof Darling flüstert die Amsel

(Sarah Kirsch)

(11)

Winterliches Leben II

Sprich Blumen ans Fensterglas:
es ist draußen Winter.
Die Gefühle der Landschaft
heißen Landmut
mit erfrorenen Flüssen.

Das wahre Leben
nennt sich weiß.

Das Kinderspiel mit Farben
ging zu Ende.

Merke dir unterwegs alles:
zwischen Hinweg und Rückweg
wird Schnee fallen.

(Karl Krolow)

(12)

Ebene im Winter

Waagrecht,
soweit das Auge reicht,
das entlang geht
an der sich an ihrem Ende
leicht rundenen Kimmung.
Davor die plane Landschaft
der im Schnee zurückgebliebenen
Schritte, die sich
geradeaus verlieren.
Gelände der wenigen Namen,
die man unaufhörlich wiederholt

im waagrecht verlaufenden
Niveau unterwegs:
Winter, Winter, bis zu
der unmerklichen Biegung
des Gesichtskreises
schließlich, ehe
alles aufhört.

(Karl Krolow)

(13)

Schneevorhang

Manches gibt es nur jetzt:
mangelnde Orientierung
im Schneevorhang Luft,
erfroren über der Fläche.
Überall ist Norden im Winter,
wenn man geradeaus geht,
ohne anzukommen.
Die Horizontale erstickt
Schritt und Umkehr.
Gedächtnis verliert sich
wie ein Blickachse.
Seine altertümliche Spur
erlischt in der Längsrichtung,
die immer weiter führt.

(Karl Krolow)

(14)

Wie der Schnee

Sie ist leicht, wie der Schnee, der fällt.
Sie gleicht diesem ruhigen Schneien,
das den Himmel zusammenhält
und die Schwierigkeit, zu sein,
was man nicht für möglich hält
in der täglich tödlichen Welt
und dem Leben mit sich allein
bis zum endlichen Totenschein.

Sie ist wie der Schnee, so leicht.
Du hoffst auf das Weiterschneien,
das vom Himmel zur Erde reicht.
Es hüllt die Landschaft ein,
die dem ruhigen Schneien gleicht,

das bis an die Augen reicht
mit weißem Widerschein.
Du bist wie der Schnee, so leicht.

(Karl Krolow)

(15)

Le miroir

Hier encore
Les nuages passaient
Au fond noir de la chambre.
Mais à présent le miroir est vide.

Neiger
Se désenchevêtre du ciel.

(Yves Bonnefoy)

(16)

Flocons,
Bévues sans conséquences de la lumière.
L'une suit l'autre et d'autres encore, comme si
Comprendre ne comptait plus, rire davantage.

Et Aristote le disait bien,
Quelque part dans sa *Poétique* qu'on lit si mal,
C'est la transparence qui vaut,
Dans des phrases qui soient comme une rumeur d'abeilles,
comme une eau claire.

(Yves Bonnefoy)

(17)

J'avance alors, jusque sous l'arche d'une porte.
Les flocons tourbillons, effaçant
La limite entre le dehors et cette salle
Où les lampes sont allumées : mais elles-mêmes
Une sorte de neige, qui hésite
Entre le haut et le bas, dans cette nuit.
C'est comme se j'étais sur un second seuil.

Et au-delà ce même bruit d'abeilles
Dans le bruit de la neige. Ce que disaient
Les abeilles sans nombre l'été,
Semble le refléter l'infini des lampes.

Et je voudrais
Courir, comme du temps de l'abeille, cherchant
Du pied la balle souple, car peut-être
Je dors, et rêve, et vais par les chemins d'enfance.

(Yves Bonnefoy)

(18)

Sur tout cela maintenant je voudrais
que descende la neige, lentement,
qu'elle se pose sur les choses tout au long du jour
– elle qui parle toujours à voix basse –
et qu'elle fasse le sommeil des graines,
d'être ainsi protégé, plus patient.

Et nous saurions que le soleil encore,
cependant, passe au-delà,
que, si elle se lasse, il redeviendra même un moment
visible, comme la bougie derrière son écran jauni.

Alors, je me ressouviendrais de ce visage
qui demeure, lui aussi, derrière
la lente chute des cristaux humides,
qui change, avec ses yeux limpides ou en larmes,
impatiemment fidèles ...

Et, caché par la neige,
de nouveau j'oserais louer leur clarté bleue.

Fidèles yeux de plus en plus faibles jusqu'à
ce que les miens se ferment, et après eux, l'espace
comme un éventail peint dont il ne resterait plus
qu'un frêle manche d'os, une trace glacée
pour les seuls yeux sans paupières d'autres astres.

(Philippe Jaccottet)

(19)

Songe à ce que serait pour ton ouïe,
toi qui es à l'écoute de la nuit,
une très lente neige
de cristal.

(Philippe Jaccottet)

Poèmes d'amour

(20)

Lieder auf der Flucht VII

Innen sind deine Augen Fenster
auf ein Land, in dem ich in Klarheit sehe.

Innen ist deine Brust ein Meer,
das mich auf den Grund zieht.
Innen ist deins Hüfte ein Landungssteg
für meine Schiffe, die heimkommen
von zu großen Fahrten.

Das Glück wirkt ein Silbertau,
an dem ich befestigt liege.

Innen ist dein Mund ein flaumiges Nest
für meine flügge werdende Zunge.
Innen ist dein Fleisch melonenlicht,
süß und genießbar ohne Ende.

Innen sind deine Adern ruhig
und ganz mit Gold gefüllt,
das ich mit meinen Tränen wasche
und das mich einmal aufwiegen wird.

Du empfängst Titel, deine Arme umfassen Güter,
die an dich zuerst vergeben werden.

Innen sind deine Füße nie unterwegs,
sondern schon angekommen in meinen Samtlanden.
Innen sind deine Knochen helle Flöten,
aus denen ich Töne zaubern kann,
die auch den Tod bestricken werden...

(Ingeborg Bachmann)

(21)

Gemeinsam

Das Messer teilt unser Brot
in gleiche Stücke.
Wo deine Lippen am Glas lagen,
trink ich den zweiten Schluck.
Geh in meinen Schuhen!
Wenn der Winter kommt,
wärmt mich dein Mantel.

Wir weinen aus einem Auge,
schliessen am Abend die Tür,
allein zu sein. Im Schlaf
greifen deine Träume in meine.

(Hans Bender)

(22)

Mirjam

Im Pavillon, wo Mirjam war,
vermorscht das Fensterkreuz.
Die Spinne webt ihr graues Haar
und wessen Hand verstreuts?

Gib acht, das Rohr vergilbt wie Stroh.
Heut ist, was gestern war.
Ein Lachen hallt von irgendwo
und Mijam löst ihr Haar.

(Günter Eich)

(23)

Nicht wiederholbar

Ein Geheimnis im Haus
oder dieses Geräusch:
man küßt sich. Man hört,
was man hören will.
Ein sinnliches Rascheln.
Das Summen einer Singstimme,
die ein Lied abbricht –
„music for a while“.
Finger verschränken sich ineinander.
Sich dich nicht um.
Ein elektischer Funke knistert.
Was geschah, ist lange her.
Die es zuließen,
alterten, starben schließlich.
Das unterbrochene Lied von damals
ist nicht wiederholbar.

(Karl Krolow)

(24)

Sprachlos

Ich sage, daß ich dich brauche.
Sag ich es richtig?
Es gibt keine richtigen Worte
im Augenblick, in dem
meine Hand dein Gesicht erkundet,
die feinen Linien. Meine Hand
ist warm. Unsere Finger
verschränken sich sprachlos.

(Karl Krolow)

(25)

Tu ne me toucheras

« Tu ne me toucheras
Ni d'été ni d'hiver,
Ni quand la lune croît
Ou se dissipe.

Ni des mains du désir
Ni en image,
Ni de bouche qui aime
ou déchirée.

Dormiras-tu,
Je reviendrai pourtant
Contre tes lèvres

Te retourneras-tu
En Soupirant
Comme pour te pencher, mon voyageur,
Sur une source,

Je serai là,
Ta bouche frôlera mes paupières closes. »

(Yves Bonnefoy)

(26)

Elle s'approche du miroir rond
comme une bouche d'enfant
qui ne sait pas mentir,
vêtue d'une robe de chambre bleue
qui s'use elle aussi.
Cheveux bientôt couleur cendre
sous le très lent feu du temps.

Le soleil du petit matin
fortifie encore son ombre.

(Philippe Jaccottet)

(27)

L'Art de la fugue

Mourir, c'est retrouver la terre désirée,
S'endormir dans les eaux de l'origine,
Téter le sein nourricier de la nuit.
Mourir, c'est embrasser le monde bien-aimé.

Qui n'aime pas devient
La lande abandonnée.
Qui ne s'est pas ouvert
Sera pierre fermée.
Qui méprisa rejoint
La cendre secouée.

Mourir, c'est perdre pied sur le bord de l'écueil,
Puis chavirer dans la mer étrangère :
S'enliser dans le marais du silence.
Mourir, c'est passer dans le monde mal-aimé.

Chaque homme se destine
A la mort qui lui plaît.
Mourir, c'est s'accomplir,
Mourir, c'est s'engloutir.
La mort est ta patrie,
La mort est ton exil.

Mourir, c'est *devenir* le monde où tu vivais.

(Claude Vigée)

(28)

Fons Amoris

Pour la montagne obscure, étrange, sans chemins,
qui couve sur l'été comme un grand ours de pierre,
fleurit la solitaire et haute marguerite.

Le parc du nourrisson luit sous le pommier tors
du verger des hauteurs plein de roses sauvages,
près du chalet d'écorce et des feux d'herbes bleues
qui chassent vers les bois les moustiques du soir.

Dans ce massif de nuit que sculpte le silence,
où les moucherons noirs nous mordent jusqu'au sang,
sourdent vers nous les eaux de jubilation :
le jour sort rayonnant du ventre de la nuit.

Tu jaillis des rochers, triomphante fontaine
que mes mains font brûler dans leurs vasques solaires,
et tes seins caressés baignent mes lèvres claires
où ruisselle le lait de la tendresse humaine.

(Claude Vigée)

Poèmes sur le thème de la fenêtre

(29)

Wo ich wohne

Als ich das Fenster öffnete,
schwammen Fische ins Zimmer,
Heringe. Es schien
eben ein Schwarm vorüberzuziehen.
Auch zwischen den Birnbäumen spielten sie.
Die meisten aber
hielten sich noch im Wald,
über den Schonungen und in den Kiesgruben.

Sie sind lästig. Lästiger aber sind noch
die Matrosen
(auch höhere Ränge, Steuerleute, Kapitäne),
die vielfach ans offene Fenster kommen
und um Feuer bitten für ihren schlechen Tabak.

Ich will ausziehen.

(Günter Eich)

(30)

Der Augenblick des Fensters

Jemand schüttet Licht
Aus dem Fenster.
Die Rosen der Luft
Blühen auf,
Und in der Straße
Heben die Kinder beim Spiel
Die Augen.
Tauben naschen
von seiner Süße.
Die Mädchen werden schön
Und die Männer sanft
von diesem Licht.
Aber ehe es ihnen die anderen sagen,
Ist das Fenster von jemandem
Wieder geschlossen worden.

(Karl Krolow)

(31)

Das Fenster

An lichtstarken Tagen
bemerken wir manchmal
ein rechteckiges Muster
auf dem Fußboden.
Das Fenster,
ein diskreter Diener,
durch den wir gewöhnlich hindurchsehen,
ist seine Selbstlosigkeit leid
und fügt sich als geometrische
Stifterfigur
ins Bild.

(Rainer Malkowski)

(32)

Diese Sekunde

Diese Sekunde am Fenster,
wenn mich der Abend entlohnt:
in flämischen Farben erglänzt er
und spricht die Romanze vom Mond.

Gespiegeltes mischt sich im Glase:
Stadt, Vogelhaus und See –
o zarte, verletzliche Phase,
in der ich das Heute besteh!

(Heinz Piontek)

Poèmes français traduits par Walter Helmut Fritz

(33)

Les journaux

Demain je disparais. Terminées, les souffrances !
Le Titanic n'a pas sombré. Saint-Pétersbourg
Au mois de mars est resté calme. Il faut, je pense,
A ce monde peureux des nouvelles d'amour,

Des messages de paix. Je dis que Robespierre
A quatre-vingt-dix ans cueillait des mimosas.
San Francisco n'a pas brûlé. D'une main fière
Gandhi caresse un vieux zébu. Qui s'imposa

Aux portes de Berlin ? Je sais que la victoire
Etait des deux côtés. Le peuple des grands-ducs
Désormais pond ses œufs dans les fours crématoires.
Les enfants vont au carnaval à Ravensbruck.

Pas de journaux ! L'humanité sera plus sage
D'oublier tout. Messine tremble comme un jonc ?
Hiroshima s'est envolée dans les nuages
Pour devenir, pagode en bec, un grand pigeon.

(Alain Bosquet)

(34)

Aux ruches du levant
La lourde abeille éclôt dans le miel vert de l'aube
Le chœur des cyprès tourne entre pierre et clarté

Trêve aux lamentation nocturnes sous le Mur,
Clôture du bouquet dans le linceul du culte –
Mais aujourd'hui l'unique embasement du lieu,

Sous sur le Jourdain, palmes dans la montagne,
Pays tendre et sévère, ô proche insaisissable,
Innocence et terreur, lumière du lieu saint !

Dans port d'Ascalon
Les berges nus lessives
Leurs brebis dans la mer.

Les filles aux pieds bruns
Font claquer leur sandales
Sur chaque dalle blanche.

Dans la coupole d'air
L'œil du soleil élève
A hauteur d'univers

Jérusalem future
Qu'inaugure l'éclair
De la neige d'été.

(Claude Vigée)

(35)

Vers l'aride colline

Avec le feu tu n'as que des rapport lointains.

Mais parfois, en hiver, quand l'orage a rompu
Le silence des nuits sur les monts de Judée,
Un écho t'en parvient hors des rocs foudroyés,
Si ce n'est bruit du vent sous les bois d'oliviers
Où la pluie étincelle à l'instant de l'éclair.

Qu'entends-tu, lorsqu'ainsi tu guettes sans relâche,
Montant depuis toujours du fond de l'occident
Vers l'aride colline où luit l'être d'absence ?

Chaque fragment de pierre illumine l'espace,
Et même dans les lieux cachés, les sépulcres des pères

Monte un feu passager, et autre chose aussi,
Inexplicable, un bien connu de l'âme errante seule :
Un murmure oublié dans une langue ancienne,
Pareille au crissement du silex que l'on bat ;
Et la flamme scintille un instant dans la pierre
Sous le dôme des mains jointes comme en prière.

(Claude Vigée)

(36)

Erinnerung

In seinem Eisenkäfig
errichtet der Vogel aus Kälte
Die Treppe in der Luft :
Kristallener Schatten in der Schweben,
Stern ohne Raum !
In dem Zimmer ganz oben
Winken sanft unter den Büchern des Toten
Zehn Gebetshüte, die von den Schultern davonflogen.
Trauer über Jerusalem :
ein schlummernder Mann
Sitzt unter der Lampe im Haus gegenüber ;
Sein nächtliches Gewicht lastet
Im offenen Fenster zwischen den Fassadensteinen.
Eine Zypresse im Winter, aus engen Höfen ragend, streckt
Ihre schwarzen Federn bis zu den Dünen des Himmels.
Durch die Schuppen der Rinde und den Regen der Nadeln
Schwingt sich die Erde zum ersten Stern empor.
Im Netz des Windes brenne, Vogel der Finsternis !

(Traduction du poème *Mémoire* par Walter Helmut Fritz)

Les poèmes Migration et Provence de Maryse Staiber

(37)

Migration

Wenn ich die Stadt am Rhein
verlasse ungeduldig schon trägt mich
südlich im Arm die Rhône
hinunter bis zum Meer
doch vor der Plaine de la Crau noch
vor der Camargue halte ich an
Zeit und Geschichte vergessend
und mein Herz sieht
Felder und Rebland des Luberon
linker Hand der Felsen von Lioux und
rechter Hand die Ebene von Cavaillon
dahinter die zackigen Alpillen
engebettet in Härte und Weiche
schlafendes Wasser träumt säumend den Weg
alles ist Himmelsspiegelung und dort
erblickst du das Haus

Ein Zeichen steigt
zur Sonne auf dem Weg meines Traums
geöffnet weit die mandelgrüne
Eschentür des Mas
einlassend die südlichen Winde der Zeit
kommt der Winter so brennt rötlich schon der Kamin
erinnernd ans Richtfest schmückt den First
ein Zweig von Pinie und Lorbeer
und in irdenen Töpfen aus Anduze
tanzt die Zitrone alles ist Duft wenn Thymian
Rosmarin und Sarriette sich vermischen
mit Geranien Fuchsien Rosen und
dem hungrigen Miauen von streunenden Katzen
die wissen es gibt hier den besten Schmaus
Und abend vor unserem richtigen Mas wir sitzen zusammen
Sommer um Sommer schon Sommer um Sommer noch
Zeit und Geschichte vergessend
denn alles ist erfüllt
hier von Hauch und Brauch all jener
die geformt haben tastend tönerner Erde
bebaut das Land geknetet den Teig
behaut den Stein errichtet das Haus
und sind wir auch nur (also sprach der Dichter)
ein flüchtiger Lichtstrahl ein unscharf
entworfener Schatten
auf der Sonnenuhr des Mittags
und wenn du noch

zweifeln solltest am zweiten Paradies
komm schnell komm
in mein Haus wo es geschrieben steht
LOU PARADIS
ES OUNTE SIËU

(38)

Provence

I

*Chant de la pierre
chaude
écoute-le en toi*

Bist du ganz still und
stiller noch
hörst du ihn singen
den Stein der wärmer wächst
in der Wüste um dich

Denn Natur heißt hier Gestein
Geräusch und Grille
Wind des Mittags bringt dir
Sonne ohne Zeit
nichts mehr als der Blick
auf das Offene im
Innern

II

*Racines choisies
fleurs seront fidèles*

Hierher habe ich verpflanzt
nun die ausgewählten Wurzeln
aufbewahrt seit Jahrzehnten
im tönernen Gefäß
vergraben nur ganz locker
sie aufgehängt zwischen Licht und Luft

Denn hier wächst Liebe auch
auf kaltnacktem Stein

Poèmes en prose

(39)

Grüne Minuten : –

In ihnen sieht man dem Wachstum von Pflanzen zu, dem langsamen, feuchten Sieg der Vegetation in einer beliebigen Gegend. Das Chlorophyll hat Geduld, indem es sich ausbreitet. Es windet sich als grüne Schlange von Gebüsch zu Gebüsch. Es kriecht über Steine, über eine Wegkrümmung. Insekten tanzen als feine Striche auf der Lederhaut der Walnußblätter. Eine Platanenhand faßt durch die Luft nach oben, greift ins Blaue und Leichte. Das Laub bekommt einen grünen Atem, der ruhig, regelmäßig geht. Man bewegt sich in einem Aquarell mit Schotenbündeln wie gewichtlosen Fingern, mit wehenden Grasfahnen. Man geht durch dieses grüne Wasserfarben-Bild mit Stauden-Verstecken. Eine Idylle Theokrits entsteht noch einmal. Ein Botanikbuch schlägt sich selber auf. Es verstreut sein Latein über alle Pflanzen, die noch keinen Namen haben. Es regnet währenddessen Lauch, Gartenkräuter auf eine grünen Tisch mit grüner Staubschicht. Jemand vergaß hier sein Herbarium. Ein Gedanke wird auf einer Blätterwolke davongetragen, graziös wie das Daphnis-Ballett de Boismortiers : Air pour les Zéphires. – Paris. Man schreibt das Jahr 1747.

(Karl Krolow)

(40)

Hinausschauen

Wer sähe nicht gern aus dem Fenster auf die Passanten männlichen und weiblichen Geschlechts, welch letztere zur Sommerszeit äußerst bewegliches Fleisch zu Schau tragen, später in der Kälte geheimnisvolle Mäntel, darunter meist hitzig-heißes Leben vermutet wird, und meist irrtümlich. Man lehnt sich bequem über Autos, Pferde, die es noch gibt, über Polizisten und Panzer, die es auch noch gibt, Müllwagen, Elefanten (sehr selten) und Mörder, die gewöhnlich schwer erkennbar sind, Gemütlich die Ellbogen aufs Fensterbrett gestützt, ist man sich des Unheils nicht bewußt, das hinterrücks geschieht, indem da ungeahnte Hände schon die Treppen abreißen, die Öfen, Herde, Badewannen, das ganz Haus, so daß man, noch eben über

einen Spaziergänger gebeugt, plötzlich ohne Hintergrund ist, ohne festes Dach und ohne Boden unter den Füßen, eigentlich bereits in der Luft hängt, und nur für die draußen auf der Straße unverändert anheimelnd aus dem Fenster sieht: Wie das gefährlich ist, ahnt keiner, der vorbeigeht.

(Günter Kunert)

(41)

Nachmittags

Die Zeitungsausschnitte, die sie mit Unfällen und Selbstmorden umgeben, haben ihren Geruch verloren. Er wacht mitten unter ihnen auf und blickt auf die Uhr, die, während er schlief, umgefallen ist. Er öffnet das Fenster ... Draußen ist es inzwischen nicht heller geworden, und die Kopfschmerztabletten „warten“ in dem braunen Glas auf dem Bord vor dem Toilettenspiegel. Das ist der gemeinsame Traum von Haushalt, dem ein Mann und eine Frau verfallen sind. Beide werden sie eines Tages wissen, daß der Geruch verschwunden ist. Sie stehen am Fenster und sehen auf ihren Sohn herunter, der sein blutendes linkes Bein nach sich zieht.

(Rolf Dieter Brinkmann)

(42)

Aspirin

Sie hat ein schönes Gesicht. Sie hat schöne Haare. Sie hat schöne Hände. Sie möchte schönere Beine haben. Sie machen Spaziergänge. Sie treten auf Holz. Sie liegt auf dem Rücken. Sie hört Radio. Sie zeigen auf Flugzeuge. Sie schweigen. Sie lachen. Sie lacht gern. Sie wohnen nicht in der Stadt. Sie wissen, wie tief ein See sein kann. Sie ist mager. Sie schreiben sich Briefe und schreiben, daß sie sich lieben. Sie ändert manchmal ihre Firsur. Sie sprechen zwischen Vorfilm und Hauptfilm nicht miteinander. Sie streiten sich über Kleinigkeiten. Sie umarmen sich. Sie küssen sich. Sie leihen sich Schallplatten aus. Sie lassen sich fotografieren, Sie denkt an Rom. Sie muß im Freibad schwören, mehr zu essen. Sei schwitzen. Sie haben offene Münder. Sie gehen oft in Abenteuerfilme. Sie träumt oft davon. Sie stellt sich die Liebe wie ein großes Geräusch vor. Sie probiert ihre erste Zigarette. Sie erzählen sich alles.

Sie hat Mühe, vor der Haustür normal zu bleiben. Sie wäscht sich mit kaltem Wasser. Sie kaufen Seife. Sie haben Geburtstag. Sie riechen an Blumen.
Sie wollen keine Geheimnisse voneinander haben. Sie trägt keine Strümpfe. Sie leiht sich eine Höhensonne. Sie gehen tanzen. Sie übertreiben. Sie spüren, daß sie übertreiben. Sie lieben Fotos. Sie sieht auf Fotos etwas älter aus.
Sie sagt nicht, daß sie sich viele Kinder wünscht.
Sie warten den ganzen Tag auf den Abend. Sie antworten gemeinsam. Sie fühlen sich wohl. Sie geben nach. Sie streift den Pullover über den Kopf. Sie öffnet den Rock. Sie denken an Ewigkeit.
Sie kauft Tabletten. Der Apotheker sagt, zum Glück gibt es Tabletten.

(Wolf Wondratschek)

Doublets autour de la figure de la danseuse

(43)

Die Eiskunstläuferin

Nachdem sie zum wievielten Mal
mit ihren Schritten
Sprüngen
Pirouetten
Rotationen in der Luft
und Landungen
auf ihren Stahlkufen
die Eishalle
gleitend durchquert hat:
wenn ich lange genug übe,
werde ich das Nadelöhr finden.

(GG II, 209)

(44)

Tänzerin

Jetzt ist sie zwanzig Jahre bei diesem Ballett, hat nie eine besondere Chance gehabt, vergleicht ihren Weg mit dem von Kolleginnen, die mehr erreichten als sie. Doch man darf nicht vergleichen, sagt sie, sonst hat man überhaupt keine Kraft mehr. Zwanzig Jahre in dieser Stadt, an diesem Theater. Überall Enge. Aber das Leben ist ein Gang über Treibsand. Bleibt man einen Augenblick stehen, um Atem zu holen oder sich umzusehen, sinkt man ein und ist verloren.

(CT, 13)

(45)

TANZEN

Sie war unruhig. Auch dieser Tag würde ohne Training vergehen. Er war fast verloren. Es war immer so gewesen : ein Tag, an dem sie nicht üben konnte, machte sie nervös. Am schlimmsten war es in der Zeit, nachdem sie zum ersten Mal am Fuß operiert worden war. Damals war sie in Panik geraten, weil sie fürchtete, nie wieder tanzen zu können.

[...]

Auf dem Regal das Foto ihres Mannes. Wie hatte sie ihn geliebt. Sie dachte an einen Abend im Theater, als sie Bédards Sacre du Printemps sahen, und sie in der Pause, während sie mit ihm die Treppe hinunterging und ihn einen Augenblick im Profil wahrnahm, das schöne und erschreckende Gefühl hatte, kein Leben, und sei es noch so lang, würde ausreichen, mit ihm das Glück zu teilen, von dem sie beflügelt war. Nie hatte sie intensiver empfunden, was für ein Skandal das befristete Dasein, der Tod waren. [...]

[...] Sie dachte nahezu unaufhörlich an ihn, obwohl schon Jahre seit ihrer Trennung vergangen waren. Doch zugleich trainierte sie um so leidenschaftlicher weiter. Das Denken an ihn und das Training gehörten auf merkwürdige Weise zusammen.

[...]

[...] Sie hatte damals das Gefühl, körperlich zugerichtet zu werden, sich in einem Gefängnis von Regeln zu drehen, nur noch an die Wünsche des Ballettmeisters zu denken, seiner Gewalt zu unterliegen. Sie hatte plötzlich genug von Fasten, von ihrer Verbissenheit und Fügsamkeit, den Muskeln an ihren Beinen, den Spitzenschuhen, die ihr wie Folterinstrumente vorkamen, den Blasen, Entzündungen, blutenden Zehen, dem Warten auf Hornhaut, die schützen würde, den Fußbädern, durch welche die

Hornhaut wieder aufgeweicht wurde. Es waren gefährliche Augenblicke, weil sie merkte, daß sie davonlaufen wollte. [...]

[...]

Das Telefon klingelte. Als die den Hörer abnahm, hörte sie eine Stimme, die sie nicht gleich erkannte, die Stimme eines Mannes, den sie vor gut einem halben Jahr getroffen hatte, an einem Abend bei Freunden. Er sei nur wenige Wochen darauf beim Skifahren verunglückt und habe anschließend für längere Zeit im Krankenhaus und Sanatorium gelegen.

Sie blieb, nachdem sie gesprochen hatten, sitzen und dachte zurück.

[...]

In den folgenden Wochen war ihre Neugier auf den Mann zu ihrem eigenen Erstaunen fast völlig verschwunden. Sie hatte noch einige Male an ihn gedacht, auch ein- oder zweimal anzurufen versucht, ihn aber nicht erreicht.

Ähnlich war es ihr schon wiederholt ergangen seit der Trennung von ihrem Mann. Was für ein Durcheinander in ihrem Dasein. Immer neue Dissonanzen. Auch deshalb mußte sie das Leben und den Tod tanzen. Morgen würde alles wieder beginnen. Sie freute sich darauf, als hätte sie noch nie geübt. Ihr war, als würde ein Vorhang vor ihren Augen weggezogen.

(ZdS, 9, 10, 12, 15 et 16)

B.2 Archives personnelles

Lettre de Walter Helmut FRITZ à Marion BOLZER du 08/03/2000

(46)

8.3.2004

Liebe Frau Bolzer,

ich danke Ihnen herzlich für Ihren Brief und die ausgezeichneten Seiten Ihrer Arbeit!

Ein Typoskript mit Änderungen von einer Übersetzung fand ich leider nicht mehr. Aber ich kann Ihnen die Erfahrung andeuten, die ich beim Übersetzen machte: Ich merkte, wie man dabei in gewisser Weise selbst übersetzt wird, sich spiegelt, sich mitteilt, sich findet und mit der Zeit zwischen Frage und Antwort, in ihrem Widerschein Dinge entdeckt, die einem Überraschungen schenken. Es ist schön, beim Übersetzen zu spüren, wie man vieles mit neuen Augen zu sehen beginnt.

Mit jetzenter Post schicke ich Ihnen ein Buch ("Unterwegs"), das Ende vergangenen Jahres erschien und das ich Ihnen wohl noch nicht zukommen liess.

Ihnen und Ihrer Familie herzlichste Grüße und gute Wünsche!

Walter Helmut Fritz

(47)

Ludwig STEINHERR. Auskünfte über Walter Helmut FRITZ [courrier électronique].
Destinataire : Marion BOLZER, date 18/07/2005. Communication personnelle.

Liebe Marion Bolzer,

gerne will ich Ihnen ein paar Auskünfte zu Walter Helmut Fritz geben. Wie Sie schon ganz richtig vermuten: Ich schätze Fritz sehr – als Lyriker wie als Menschen –, wir stehen seit mittlerweile über 20 Jahren in Kontakt, schreiben uns gegenseitig zu unsren jeweils neuesten Büchern und treffen uns bei verschiedenen Anlässen, etwa bei Lesungen oder den Sitzungen der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der wir als Mitglieder beide angehören.

Zweifellos hatten die Gedichte von Walter Helmut Fritz einen bedeutenden Einfluß auf mich. Obwohl Fritz und ich ja verschiedenen Generationen angehören – er ist Jahrgang 29, ich bin Jahrgang 62, mein Vater ist drei Jahre jünger als Fritz –, könnte man doch sagen : Wir haben eine verwandte Weise, die Dinge zu sehen und über sie zu sprechen, vielleicht auch eine verwandte Lebenshaltung. Gemeinsam ist uns das Vertrauen auf das einfache, knappe, präzise Gedicht, ohne großen Stimmaufwand, ohne extreme formale Experimente und ohne Parolen. Gemeinsam ist uns auch – bei aller Verhaltenheit – eine grundsätzliche Lebensbejahung. Ein Kritiker schrieb einmal, Fritz sei etwas affirmativer als ich, ich etwas härter, aber das gilt bei weitem nicht für jedes Gedicht.

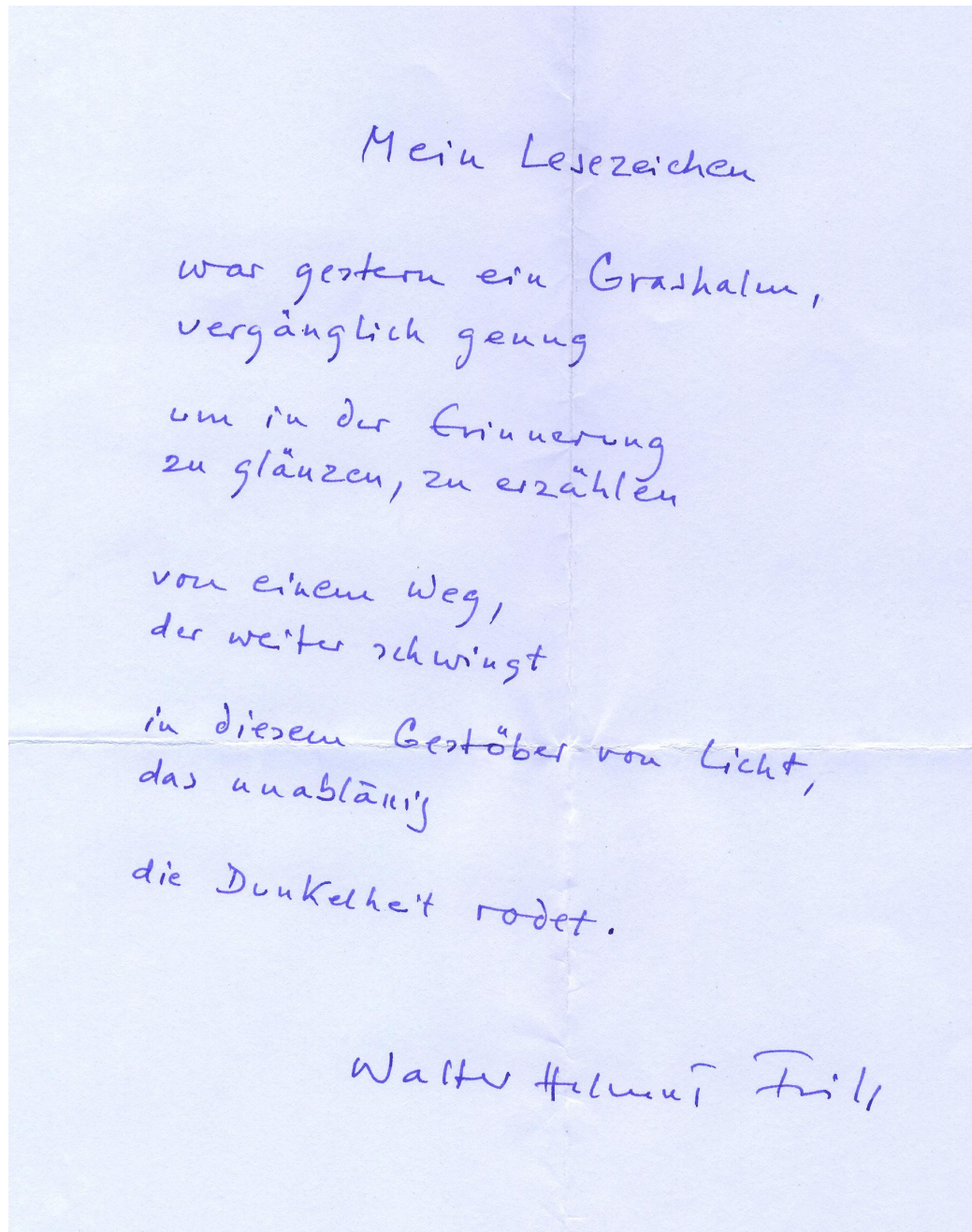
Sie erwähnen eine Laudatio, die Fritz auf mich gehalten hat – tatsächlich war er als Juror maßgeblich an der Vergabe mehrerer Preise an mich beteiligt. Als der Hesse-Förderpreis an mich ging, hielt er die Laudatio.

In meinen Augen ist Fritz ein bedeutender Gegenwartslyriker, der allerdings aufgrund seiner leisen, bescheidenen Art oft nicht genügend wahrgenommen wird. Ich mag ihn darum umso mehr.

Herzlichst !

Ihr Ludwig Steinherr

(48)



B.3 Documents iconographiques

(49)

(50)

(51)

(52)

(53)

(54)

(55)

(56)

(57)

(58)

(59)

(60)

(61)

(62)

(63)

(64)

(65)

(66)

(67)

(68)

B.4 Articles et extraits

(69) Commentaire de Luigi Gabrieli du recueil *Aus der Nähe*

E ci pare convincente, riferito anche a quest'ultima poesia, quanto ha scritto Wallmann di questa raccolta „ihre Sprache ist klar und durchsichtig, diese Poesie kommt ohne den Aufwand des Pathos und ohne schrillen Lärm daher. Aber der aufmerksame Leser wird rasch spüren, wieviel Ungesagtes und Mitgedachtes zwischen den Zeilen steht, wieviel Reflexion in den Versen zugleich verborgen und anwesend ist.“ (Jürgen P. Wallmann in *Mannheimer Morgen*).

(70) Article de Winfried Hönes (KLG, 1991)

(71)

(72)

(73)

(74)

(75)

(76)