

Université de Strasbourg
Équipe d'accueil 1341 "Mémoires et frontières"

THÈSE

soutenue le 22 juin 2009 pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Strasbourg
Discipline : Études germaniques

Céline Da Silva

**La poétique de Sarah Kirsch :
une esthétique du kaléidoscope
(Vol. 1)**

Mme Maryse Staiber
M Colombat Rémi
M Maurice Godé
Mme Maillard Christine

Directeur de thèse
Rapporteur externe
Rapporteur externe
Examineur

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Madame Maryse Staiber, pour ses conseils avisés, sa disponibilité et surtout la gentillesse dont elle a fait preuve au cours des cinq dernières années. Les séances de séminaire doctoral organisées au sein de l'Équipe d'accueil « Mémoires et frontières » de l'Université de Strasbourg furent l'occasion pour moi de présenter régulièrement l'avancement de mes recherches et de les confronter aux critiques et remarques bienveillantes des autres participants. Que Madame Christine Maillard soit remerciée pour l'organisation de ces séances, ainsi que pour ses suggestions et son écoute.

Mes pensées vont aussi à Anne-Laure Briatte-Peters, Marguerite Gagneur, Djéhanne Gani, Sonia Goldblum et Agathe Kremer pour leurs relectures attentives, ainsi qu'à tous ceux qui m'ont permis de terminer ce travail de façon relativement sereine.

J'adresse un remerciement tout particulier à mon mari qui m'a constamment soutenue et encouragée au cours de ces années de thèse. Sans son aide technique, ses conseils et ses relectures minutieuses, ce travail n'aurait pu aboutir dans les délais que je m'étais impartis.

Sommaire

Abréviations	1
Introduction	3
Remarques introductives et données biographiques	3
État de la recherche	5
Méthodes et perspectives générales	9
I Méthodologie et notions	13
1 Kaléidoscope, intertextualité et collages	17
1.1 Le principe du kaléidoscope	17
1.2 Les collages	19
1.2.1 Histoire et définitions du collage	19
1.2.2 Montage/collage et jeu avec la citation	21
1.3 Montage/collage dans <i>Allerlei-Rauh</i>	24
1.3.1 « Wo wir sind »	25
1.3.2 Souvenirs d'enfance	26
1.3.3 « Wo wir einst lebten »	26
1.3.4 <i>Die Mecklenburgstory</i>	27
1.3.5 La réécriture du conte de Grimm <i>Allerlei-Rauh</i>	27
1.3.6 Récits de rêve et « divers »	28
1.4 L'intertextualité	29
1.4.1 Histoire et définitions	29
1.4.2 L'intertextualité et le rôle du lecteur	32
1.4.3 Intertextualité et intratextualité	36
2 Approches interdisciplinaires	43
2.1 L'œuvre de Sarah Kirsch et l'esthétique postmoderne	43

2.1.1	La postmodernité : introduction et problèmes de périodisation	44
2.1.2	Modernité et postmodernité	45
2.1.3	Sarah Kirsch et la postmodernité	47
2.2	L'esthétique de l'ouverture	51
2.2.1	Une écriture fragmentaire	51
2.2.2	« L'envol des vers »	55
2.2.3	« Le vol du cerf-volant »	56
2.3	Kaléidoscope et approches interdisciplinaires	58
2.3.1	Pertinence de la démarche interdisciplinaire	58
2.3.2	Le regard scientifique de Sarah Kirsch	60
2.3.3	L'observation au microscope et la théorie des objets fractals	62
2.3.4	Effets « microscopiques » et « macroscopiques »	65
2.4	Figures explicatives et représentations graphiques	67
2.4.1	<i>Allerlei-Rauh</i> ou le <i>niveau zéro</i> de l'analyse	68
2.4.2	Le niveau d'analyse <i>macroscopique</i>	71
2.4.3	L'exemple d'Alice ou l'analyse <i>microscopique</i>	73

II *Allerlei-Rauh* ou l'autobiographie en question 77

3 Enjeux du projet autobiographique de Sarah Kirsch 79

3.1	« L'héroïne lyrique » des poèmes	80
3.1.1	Prépondérance du « je »	80
3.1.2	Masques et costumes	81
3.2	La « spirale autobiographique »	84
3.2.1	L'esthétique de la répétition	84
3.2.2	La prose autobiographique	87
3.2.3	Le recopiage : <i>Das simple Leben</i>	89
3.2.4	L'atelier d'écriture	91
3.2.5	<i>Irrstern</i> : un recueil de transition	93
3.2.6	La mystification du lecteur	95
3.3	<i>Kuckuckslichtnelken</i> et le pacte autobiographique	99
3.3.1	Le livre miniature	99
3.3.2	Couleurs et illustrations	101
3.3.3	Le pacte autobiographique	103

4	La « chronique de Tielenhemme »	111
4.1	Tielenhemme – La poésie de la nature en question	112
4.1.1	Une poésie de l’apocalypse : l’influence d’Andreas Gryphius	115
4.1.2	Une efficacité seconde	119
4.2	Une opposition clandestine	120
4.2.1	Le motif du chroniqueur	121
4.2.2	L’esthétique du témoignage	124
4.2.3	Une résistance intérieure	125
4.3	L’exemple de <i>Regenkatze</i>	129
4.3.1	Conscience du temps qui passe	129
4.3.2	Recherche de l’intériorité	134
4.3.3	Le motif de l’île déserte	136
4.3.4	Le personnage de la sorcière	143
5	Sarah Kirsch et la RDA : une spirale du souvenir	147
5.1	La RDA dans <i>Allerlei-Rauh</i>	147
5.1.1	L’immeuble de la <i>Fischer-Insel</i>	147
5.1.2	Des années noires	149
5.2	Les mécanismes de la mémoire	150
5.2.1	« La roue du moulin »	151
5.2.2	Le motif du raz-de-marée	152
5.3	La spirale du souvenir	154
5.3.1	Loyauté critique envers le régime	154
5.3.2	L’affaire Biermann – le départ de RDA	164
5.3.3	Une attitude de réserve	168
5.3.4	Sursauts de la mémoire	172
6	<i>Allerlei-Rauh</i> et l’écriture au féminin	177
6.1	<i>Sommerstück</i> de Christa Wolf et <i>die Mecklenburgstory</i> dans <i>Allerlei-Rauh</i>	177
6.1.1	Refus de l’autobiographie et mystification du lecteur	179
6.1.2	Procédés intertextuels dans <i>Sommerstück</i>	183
6.1.3	La fin d’une idylle	186
6.1.4	Exemple de comparaison : l’épisode de la taupe	189
6.1.5	Le motif de la sororité	191
6.1.6	Le motif du miroir	196
6.2	Sarah Kirsch et l’écriture au féminin	199
6.2.1	Le refus de l’embrigadement	199

6.2.2	Brefs rappels théoriques	200
6.2.3	Une écriture féminine ?	201
6.3	Les affinités féminines de Sarah Kirsch	203
6.3.1	Annette von Droste-Hülshoff	203
6.3.2	Bettina von Arnim	204
6.3.3	Else Lasker-Schüler	209

III *Allerlei-Rauh* ou le jeu avec la tradition littéraire 217

7	Sarah Kirsch, auteur de livres pour enfants	221
7.1	Les livres pour enfants écrits en RDA	223
7.1.1	<i>Zwischen Herbst und Winter</i>	223
7.1.2	<i>Caroline im Wassertropfen</i>	227
7.2	Les contes de Grimm	235
7.2.1	Introduction	235
7.2.2	<i>Hans mein Igel</i>	237
7.3	Kota Taniuchi et la tradition japonaise des livres pour enfants . .	240
8	<i>Allerlei-Rauh</i> et le monde des contes	245
8.1	Magie, incantations et sorcière amoureuse	245
8.1.1	Introduction	245
8.1.2	Contes miniatures	247
8.1.3	« Aynn Wintrstück »	251
8.2	La réécriture du conte <i>Allerlei-Rauh</i>	254
8.2.1	La trivialisation du conte de Grimm	256
8.2.2	Une réécriture autobiographique	260
8.2.3	<i>Allerlei-Rauh</i> ou l'art de séduire	264
9	Réécriture et traduction	269
9.1	Sarah Kirsch et la traduction en RDA	270
9.1.1	L'adaptation libre ou <i>Nachdichtung</i>	271
9.1.2	Traduction et interculturalité	273
9.1.3	Traduction et translation d'un texte	274
9.2	Anna Akhmatova	276
9.2.1	Une traduction « intéressée »	276
9.2.2	La stylisation du poète	278
9.2.3	Une « héroïne lyrique »	281
9.3	<i>Tatarenhochzeit</i>	286

9.3.1	La traduction de <i>La Geste du Prince Igor</i>	286
9.3.2	Une guerre psychologique	288
9.3.3	Montée de la tension dramatique	292
IV	« Fahren und sehen und schreiben »	297
10	Les voyages de Sarah Kirsch	299
10.1	Le cycle slave de <i>Zaubersprüche</i>	300
10.2	Le cycle scandinave de <i>Erlkönigstochter</i>	303
10.3	<i>Islandhoch</i>	308
10.3.1	Textes et aquarelles	308
10.3.2	La composante interculturelle	310
10.3.3	Références intertextuelles	315
10.4	<i>Spreu</i>	319
10.4.1	La symbolique du train	321
10.4.2	La symbolique du bateau	323
11	Sarah Kirsch et la tradition de la poésie brève japonaise	329
11.1	Les aquarelles japonisantes de Sarah Kirsch	330
11.1.1	Influence du <i>zen</i>	330
11.1.2	Peinture et poésie	332
11.2	Le cycle des saisons	333
11.2.1	Le <i>kigo</i>	333
11.2.2	« Aus dem Haiku-Gebiet »	335
11.2.3	Le poète-vagabond	337
11.3	Une poétique de l'instantané	338
11.3.1	Les « instants-poèmes »	338
11.3.2	Le souci du détail	339
11.3.3	L'esthétique du resserrement	341
11.3.4	La forme du <i>haibun</i>	346
12	Le rapport texte-image dans l'œuvre de Sarah Kirsch	351
12.1	Le livre illustré	352
12.1.1	Les livres pour enfants	353
12.1.2	<i>Gespräch mit dem Saurier</i>	354
12.1.3	Le livre de photographies	355
12.2	Le livre de dialogue	358
12.2.1	Définitions	359

12.2.2	<i>Luft und Wasser</i>	360
12.2.3	<i>Meraner Rabe</i>	361
12.2.4	<i>Tiger im Regen</i>	363
12.2.5	Les albums	365
12.3	Le livre enrichi : <i>Spreu</i>	369
12.4	Sarah Kirsch illustratrice	371
12.4.1	<i>Ein niedagewesener Herbst</i>	372
12.4.2	<i>Die Geschichte vom teuren Brot</i>	373
12.5	Les livres d'artiste	373
12.5.1	<i>Islandhoch</i>	374
12.5.2	<i>Beim Malen bin ich weggetreten</i>	374
12.5.3	Aspect éditorial des livres d'artistes	379
13	La réception de l'œuvre de Sarah Kirsch	385
13.1	Introduction	385
13.1.1	Le rôle du lecteur	387
13.1.2	Les théories de la lecture de Wolfgang Iser	388
13.2	Réception universitaire	392
13.2.1	Une réception féminine	392
13.2.2	Des spécificités géographiques	393
13.3	Réception journalistique	395
13.3.1	Le personnage de Sarah Kirsch	395
13.3.2	Réception du texte dans les articles de presse	400
13.3.3	L'intérêt pour des recueils spécifiques	406
	Conclusion	415

Abréviations

KIRSCH, Sarah : littérature primaire

Pour les ouvrages parus avant 1999 et regroupés dans les œuvres complètes en cinq volumes parues aux éditions de la Deutsche Verlags-Anstalt, nous utiliserons l'abréviation choisie, suivie du numéro de page de cette édition¹. Pour les autres ouvrages fréquemment cités, l'abréviation sera suivie du numéro de page dans l'édition originale.

A-R	<i>Allerlei-Rauh</i>
B	<i>Bodenlos</i>
BM	<i>Beim Malen bin ich weggetreten</i>
DsL	<i>Das simple Leben</i>
DS	<i>Drachensteigen</i>
EeD	<i>Erklärung einiger Dinge</i>
ET	<i>Erkönigstochter</i>
ER	<i>Erdreich</i>
GS	<i>Gespräch mit dem Saurier</i>
I	<i>Irrstern</i>
KK	<i>Kuckuckslichtnelken</i>
KL	<i>Katzenleben</i>
KSSg	<i>Kommt der Schnee im Sturm geflogen</i>
L	<i>Landaufenthalt</i>
LP	<i>La Pagerie</i>
RK	<i>Regenkatze</i>
RW	<i>Rückenwind</i>

¹Nous donnons la composition de cette édition de référence : KIRSCH, Sarah, *Werke in fünf Bänden*, Stuttgart, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 1999. Werke 1, Gedichte 1 : *Landaufenthalt, Zaubersprüche, Rückenwind*. Werke 2, Gedichte 2 : *Drachensteigen, Erdreich, Katzenleben*. Werke 3, Gedichte 3 : *Schneewärme, Erkönigstochter, Bodenlos*. Werke 4, Prosa 1 : *Die ungeheuren bergeshohen Wellen auf See, La Pagerie, Irrstern*. Werke 5, Prosa 2 : *Allerlei-Rauh, Schwingrasen, Spreu, Das simple Leben*.

SW	<i>Schneewärme</i>
SR	<i>Schwingrasen</i>
SL	<i>Schwanenliebe</i>
Sp	<i>Spreu</i>
TH	<i>Tatarenhochzeit</i>
Z	<i>Zaubersprüche</i>

Autre littérature primaire

Som WOLF, Christa, *Sommerstück*

Littérature secondaire

Sur l'œuvre de Sarah Kirsch

Cos	COSENTINO, Christine, <i>« Ein Spiegel mit mir darin ». Sarah Kirschs Lyrik</i>
Ga	GAGNEUR, Marguerite, <i>Écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA</i>
Ma	MABEE, Barbara, <i>Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein</i>
Proe	PROESMANS, Goedele, <i>Viel Spreu wenig Weizen. Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosabänden</i>

Autres ouvrages fréquemment cités

Ahai	<i>Anthologie du haïku</i>
M/C	<i>Montages / Collages</i>
Pal	GENETTE, Gérard, <i>Palimpsestes</i>
PHP	<i>Peter Huchel Preis. Sarah Kirsch</i>
T+K	<i>Text und Kritik. Sarah Kirsch</i>

Introduction

Remarques introductives et données biographiques

Nebel zieht auf, das Wetter schlägt um. Der Mond versammelt Wolken im Kreis. Das Eis auf dem See hat Risse und reibt sich. Komm über den See.

Ce court poème, intitulé « Anziehung », est extrait de l'un des tout premiers recueils de Sarah Kirsch, *Zaubersprüche*². Dans ce texte liminaire, la poétesse instaure un climat très particulier, trouble mais séduisant, et revisite la légende de Héro et Léandre, donnant par là sa tonalité au recueil tout entier³. En effet, on peut voir dans ce premier poème l'un des meilleurs exemples de la poésie amoureuse de Sarah Kirsch. L'ambiance angoissante, avec l'évocation de la tempête qui s'annonce, de même que les risques encourus dans cette entreprise par l'amant, sont mis en scène dès les premiers mots du texte : « Nebel zieht auf, das Wetter schlägt um ». Et cependant, malgré le danger, le sujet lyrique engage son partenaire à traverser le lac, quoiqu'il en coûte, pour venir la rejoindre⁴.

²KIRSCH, Sarah, *Zaubersprüche*, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1973 ; Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt KG, 1974, p. 83.

³Rappelons en quelques mots cette légende issue de la mythologie grecque : Héro est prêtresse d'Aphrodite à Sestos (sur la rive européenne de l'Hellespont), tandis que Léandre vit à Abydos, sur la rive asiatique. Toutes les nuits, Léandre traverse le détroit à la nage, guidé par une lampe qu'Héro allume en haut de la tour où elle vit. Mais lors d'un orage, la lampe s'éteint et Léandre s'égare dans les ténèbres. Lorsque la mer rejette son corps le lendemain, Héro se suicide en se jetant du haut de sa tour.

⁴Marguerite Gagneur, dans son étude sur Sarah Kirsch, propose l'interprétation suivante :

Le lac (...) est un élément récurrent dans le monde poétique de Sarah Kirsch. Il évoque une double séparation, horizontale et verticale : horizontale car il établit une distance entre les deux rives, il constitue un espace non franchissable ; verticale car il est un axe de symétrie, une surface réfléchissante. (...) La traversée du lac, représentant une prise de risque, un engagement, est interprétée par Christine Cosentino comme l'expression d'une exigence d'amour absolu par le JE poétique, en particulier dans « Anziehung ».

GAGNEUR, Marguerite, *Écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA*, Lille, Presses universitaires, 2007, p. 271.

Si « Anziehung » peut être considéré à bien des égards comme un modèle de la poésie amoureuse, une autre lecture est néanmoins possible. Cette autre lecture prend appui sur l'importance du lecteur dans les textes de Sarah Kirsch et sur les mécanismes de réception de cette œuvre complexe et protéiforme. On verra donc se dessiner dans ce poème une invite au lecteur à abandonner les sentiers battus et à se laisser guider dans les méandres d'une œuvre comparée à un lac gelé et fissuré. C'est en gardant à l'esprit cette image du lac gelé, fissuré, que nous nous proposons d'aborder ce travail consacré à Sarah Kirsch.

Sarah Kirsch est née sous le nom d'Ingrid Bernstein à Limlingerode dans le Harz le 16 avril 1935, d'une mère fille de maître serrurier, et d'un père mécanicien dans les télécommunications, fils de pasteur⁵. À l'âge de trois ans, elle déménage en Saxe, à Halberstadt, avec sa famille.

Dans les années 1950, à l'adolescence, elle prend le prénom de Sarah, en signe d'opposition contre un père antisémite et contre l'antisémitisme ambiant et tabou en RDA ; c'est sous ce pseudonyme qu'elle publiera ses premiers textes. Après l'*Abitur* et quelques attermoissements concernant son avenir professionnel, elle entreprend des études de biologie à Halle. C'est dans cette ville qu'elle rencontre le poète Rainer Kirsch et qu'elle commence à écrire ses premiers textes. On lui offre alors la chance, avec une bourse d'études, de fréquenter deux ans durant (de 1963 à 1965) le *Literaturinstitut* Johannes R. Becher à Leipzig, où elle suivra notamment les cours de Georg Maurer. C'est au contact de Georg Maurer que Sarah Kirsch développe véritablement sa conscience d'auteur ainsi que les méthodes qui l'accompagneront tout au long de sa carrière littéraire. En effet, Georg Maurer incitait ses étudiants à se consacrer aux objets qu'ils connaissaient le mieux, à leur environnement proche, pour exercer leurs techniques d'écriture. Dans le même temps, il leur permettait de découvrir la littérature mondiale, les Kafka, les Camus, qui ne faisaient en aucune façon partie du canon littéraire officiellement admis par les autorités culturelles de RDA.

Après ces deux années passées au *Literaturinstitut*, Sarah Kirsch commence à se consacrer pleinement à l'écriture et à travailler en tant que traductrice et auteur indépendant (« *freie Schriftstellerin* »). Dans le même temps, elle divorce d'avec Rainer Kirsch, met au monde le fils de Karl Mickel et s'installe à Berlin-Est,

⁵Nous ne donnerons ici que de brèves données biographiques. L'enfance et l'adolescence de l'auteur sont le sujet du recueil *Kuckuckslichtnelken*, auquel nous consacrons une étude détaillée dans notre travail. Pour une biographie plus complète de Sarah Kirsch, nous renvoyons à PASCHKE, Carl, *Sarah Kirsch, Begleitheft zur Ausstellung*, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, 1996/97 et WAGENER, Hans (Hrsg.), *Köpfe des 20. Jahrhunderts, Sarah Kirsch*, Band 113, Berlin, Colloquium Verlag, 1989. Ce dernier ouvrage constitue également, pour les lecteurs novices, une bonne introduction à l'œuvre de Sarah Kirsch.

où elle entame une liaison tumultueuse avec l'écrivain ouest-allemand Christoph Meckel. En 1976, suite à l'affaire Wolf Biermann, la vie de Sarah Kirsch aborde un nouveau tournant. En effet, après avoir signé la lettre demandant aux autorités est-allemandes de réviser leur décision, sa vie en RDA devient insupportable et elle décide de partir. Après une période de transition constituée par un séjour de six mois à Rome, elle s'installe à la campagne avec le compositeur autrichien Wolfgang von Schweinitz et vit depuis 1983 dans le village de Tielenhemme, dans le Schleswig-Holstein.

Sarah Kirsch est considérée aujourd'hui comme l'une des grandes voix poétiques allemandes après 1945 et son travail a remporté les prix littéraires les plus prestigieux⁶. Chaque automne ou presque, elle publie un nouvel ouvrage, dont le dernier en date, intitulé *Regenkatze*⁷, a paru en octobre 2007.

En nous engageant dans une analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch, nous sommes donc confrontée à une production abondante, qui s'étend du milieu des années 1960 jusqu'en 2007, et dont le point final n'a pas encore été posé. Avant d'explicitier la démarche qui sera la nôtre au cours de cette analyse, nous nous proposons d'exposer brièvement l'état de la recherche sur Sarah Kirsch. Cet exposé sera volontairement succinct car il sera approfondi dans le dernier chapitre de notre travail, consacré aux mécanismes de réception de l'œuvre.

Nous nous bornerons donc ici à esquisser à grands traits les grandes thématiques de la recherche universitaire sur l'œuvre de Sarah Kirsch et à proposer une brève description des principaux ouvrages de littérature secondaire dont nous ferons largement usage au cours de notre étude. C'est au fil de notre travail que nous nous confronterons plus précisément et que nous engagerons le débat avec ces différentes lectures.

État de la recherche

Nous distinguerons deux moments dans la recherche scientifique consacrée à Sarah Kirsch. Le premier est constitué par la parution, en 1989 et 1990, des deux premières thèses, américaines, de Barbara Mabee, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*⁸, et de Christine Cosentino,

⁶Il s'agit entre autres du prix Georg Büchner en 1996, du prix Annette von Droste-Hülshoff en 1997, du prix Johann-Heinrich-Voß en 2006.

⁷KIRSCH, Sarah, *Regenkatze*, Stuttgart, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2007.

⁸MABEE, Barbara, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi Verlag, 1989. Nous nous référerons dorénavant à cet ouvrage à l'aide de l'abréviation (Ma), suivie du numéro de la page.

« *Ein Spiegel mit mir darin* ». Sarah Kirschs Lyrik⁹, deux études thématiques proposant un premier bilan de la production poétique de Sarah Kirsch.

Ces deux thèses apparaissent comme une véritable transition dans la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch : elles sont le point de départ d'une recherche scientifique de qualité, mais clôturent la première période de la réception de cette œuvre. Jusqu'alors, Sarah Kirsch avait en effet essentiellement attiré l'attention de la critique d'auteurs, comme en témoigne le volume de la série *Text und Kritik* (1989), qui rassemble les principaux articles de presse consacrés à la poétesse¹⁰. Ces articles sont signés par de grandes personnalités littéraires, souvent des proches de Sarah Kirsch (Günter Kunert, Gerhard Wolf, Adolf Endler, par exemple), et ayant par conséquent une connaissance précise des textes. Il va sans dire que nous nous référerons fréquemment à cet ouvrage au cours de notre étude.

Le travail de Barbara Mabee, premier bilan de la carrière de Sarah Kirsch, se propose d'analyser l'œuvre de cette dernière sous l'angle de la confrontation au passé. Il s'inscrit dans une perspective historique et explicite les rapports qu'entretient la poétesse avec un passé proche, celui de la Seconde Guerre mondiale, et de la Shoah en particulier. Barbara Mabee axe donc son étude sur le travail de mémoire (*Erinnerungsarbeit*) et sur la dimension politique des poèmes de Sarah Kirsch. Cette démarche l'amène à se concentrer sur les premiers recueils de Sarah Kirsch, ceux parus avant son installation à Tielenhemme, où ce travail de mémoire personnel semble davantage présent :

Kirschs Erinnerungsprinzip setzt dem staatlich verordneten Anti-Faschismus die individuelle Wahrnehmung und subjektive Aufarbeitung gesellschaftlichen Machtverhältnisse entgegen. (Ma,21)

L'analyse de Barbara Mabee a l'avantage de donner une dimension *politique* à la poésie de Sarah Kirsch, longtemps confinée par la critique dans un registre, au mieux féminin ou enfantin, au pire naïf et inintéressant. Elle intègre Sarah Kirsch dans un réseau poétique rassemblant Paul Celan, Ingeborg Bachmann ou Nelly Sachs et lui confère ainsi une perspective intertextuelle indispensable pour appréhender l'œuvre de façon globale. Cependant, Barbara Mabee, explicitant ce réseau d'influences, semble inclure la poétesse dans la génération des Paul Celan et Nelly Sachs. Cette approche occulte le fait que Sarah Kirsch n'avait que dix

⁹COSENTINO, Christine, « *Ein Spiegel mit mir darin* ». Sarah Kirschs Lyrik, Tübingen, Francke Verlag, 1990. Cette référence sera indiquée par l'abréviation (Cos), suivie du numéro de la page.

¹⁰ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Sarah Kirsch, Sonderband Text + Kritik*, Heft 101, München, Januar 1989. Nous abrègerons dorénavant (T+K).

ans à la fin de la guerre, qu'elle ne fut pas le témoin direct de ces événements et qu'elle n'est *pas* juive, même si le destin juif l'a profondément marquée – jusqu'au changement de prénom. On pourra également regretter le fait que Barbara Mabee, se focalisant sur les premiers recueils de Sarah Kirsch et sur le travail de mémoire associé à la Shoah, n'ait pas été attentive au changement qui se profilait dans les orientations politiques de la poétesse. Dès le début des années 1980, les allusions aux événements liés à l'existence en RDA et à la Seconde Guerre mondiale se font plus discrètes, en même temps que les préoccupations écologiques deviennent plus pressantes. Ce n'est plus vers le passé que se tourne Sarah Kirsch, mais vers l'avenir : celui de la planète.

L'étude de Christine Cosentino, parue une année après celle de Barbara Mabee, s'inscrit dans la même mouvance, dans le sens où les deux ouvrages soulignent la dimension *féminine* de la poésie de Sarah Kirsch. Elles vont même plus loin et ancrent cette poésie dans une perspective *féministe* – et ce même si Sarah Kirsch souligne à plusieurs reprises sa désolidarisation et sa totale indépendance vis-à-vis d'un quelconque mouvement féministe.

Christine Cosentino s'intéresse plus précisément au motif du miroir dans l'œuvre de Sarah Kirsch et met l'accent sur l'une des caractéristiques essentielles de l'écriture kirschienne, qui est le rapport à soi et aux autres. Le miroir, renvoyant à nombre de modèles féminins, permet à Christine Cosentino de développer son approche de l'identité féminine, tout en respectant scrupuleusement la chronologie des recueils. Elle met ainsi en évidence certains mécanismes récurrents dans la poésie de Sarah Kirsch, notamment ceux touchant au destinataire des poèmes, à l'Autre, qui peut être, au choix, un double de soi-même, un ami, la nature, voire l'État.

La deuxième période de la recherche scientifique sur Sarah Kirsch débute en 2000 avec la parution de la thèse de Goedele Proesmans, *Viel Spreu wenig Weizen. Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosabänden*¹¹, à laquelle feront suite les travaux de Cora Schenberg¹² et de Marguerite Gagneur¹³. Elle marque un renouveau de l'intérêt pour l'œuvre de Sarah Kirsch, délaissée

¹¹PROESMANS, Goedele, *Viel Spreu wenig Weizen. Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosabänden*, Europäische Hochschulschriften, Amsterdam, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2000. Nous abrègerons dorénavant par (Proe), suivi du numéro de la page.

¹²SCHENBERG, Cora, *“Mitten durch die Leute”: Sarah Kirsch and the play of boundaries*, Diss., Charlottesville, 2003.

¹³GAGNEUR, Marguerite, *Écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA*, Lille, Presses universitaires, 2007. L'abréviation utilisée sera (Ga), suivie du numéro de la page.

au cours des années 1990. La raison de ce relatif désintérêt nous semble être l'image négative collant au *personnage* de Sarah Kirsch, qui semble se désengager de la vie publique et vivre retranchée dans sa tour d'ivoire de Tielenheim. Cette image est corroborée par le fait que Sarah Kirsch, en comparaison avec la décennie précédente, publie relativement peu de textes, se tournant davantage vers la production d'aquarelles.

Le travail de Goedele Proesmans, en s'intéressant de façon sérieuse aux recueils de prose autobiographique (longtemps relégués au second plan), comble une lacune importante dans la recherche sur Sarah Kirsch, qui n'apparaît plus seulement comme une poétesse, mais également comme un auteur de prose de qualité. Goedele Proesmans délaisse également la perspective thématique adoptée par Barbara Mabee et Christine Cosentino pour s'engager dans une démarche poétologique, analysant précisément les techniques d'écriture de Sarah Kirsch. Pour la première fois, l'œuvre de Sarah Kirsch n'est plus perçue de façon linéaire : en intégrant les recueils de prose, Goedele Proesmans entame une réflexion sur le caractère autobiographique de l'œuvre dans son ensemble et sur les mécanismes d'échos et de renvois entre prose et poésie. C'est ainsi que l'on voit se profiler les premières remarques touchant à l'écriture-patchwork et au kaléidoscope : deux éléments à la base de notre analyse et qui se développeront au fil des cinq recueils de prose parus après l'achèvement du travail de Goedele Proesmans¹⁴.

La dernière étude d'importance consacrée à Sarah Kirsch est celle de Marguerite Gagneur, datant de 2007. Contrairement à Goedele Proesmans, qui se limite aux recueils de prose, Marguerite Gagneur choisit de restreindre son corpus aux seuls recueils de poèmes et d'ancrer sa réflexion dans le contexte de la RDA. Cependant, elle s'inscrit d'emblée dans une démarche poétologique, et non pas thématique, puisqu'elle analyse l'écriture poétique de Sarah Kirsch à l'intérieur du triangle nature-subjectivité-société. La mise en perspective évolutive de la méthode conduit Marguerite Gagneur à constater chez Sarah Kirsch, après une phase très politisée en RDA, un retour à une poésie de la nature plus traditionnelle dans les derniers recueils. Cette poésie de la nature se distinguerait par un ressassement élégiaque des mêmes thèmes fondateurs et une esthétique que Marguerite Gagneur qualifie d'« esthétique de la répétition » (Ga,326).

¹⁴*Islandhoch. Tagebruchstücke*, Göttingen, Steidl Verlag, 2002 ; *Tatarenhochzeit*, Stuttgart, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2003 ; *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, Stuttgart, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2005 ; *Kuckuckslichtnelken*, Göttingen, Steidl Verlag, 2006 ; *Regenkatze*, Stuttgart, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2007.

Méthodes et perspectives générales

Notre travail de recherche s'efforcera de profiter des apports de ces travaux scientifiques sur l'œuvre de Sarah Kirsch d'une part, d'en souligner certaines limites d'autre part. Sarah Kirsch est une artiste prolifique, et cette prolifération contribue à la spécificité d'un travail sur un auteur contemporain, dont l'œuvre n'est pas achevée et qui, recueil après recueil, offre au lecteur de nouvelles surprises et de nouvelles perspectives d'analyse.

C'est pourquoi nous avons décidé de ne pas nous limiter à la prose ou à la poésie, mais d'intégrer à notre corpus la production littéraire et artistique de Sarah Kirsch *dans son ensemble*, depuis le début de sa carrière jusqu'au dernier recueil paru en 2007, *Regenkatze*. Ce travail donnera donc un aperçu aussi complet que possible de toutes les facettes de la création artistique de Sarah Kirsch et permettra de (re)découvrir ses activités d'auteur d'ouvrages pour enfants ou de traductrice.

En parallèle, la productivité de Sarah Kirsch nous a invitée, chaque année, à intégrer dans notre corpus un nouveau recueil ainsi que son appareil critique, dont notre travail constitue bien souvent l'un des premiers échos. En effet, certains recueils, tels que *Islandhoch*¹⁵ (2002), semblent être mis en marge de l'œuvre de l'auteur. Nous nous efforcerons de démontrer – avec toute la prudence que requiert une œuvre pour laquelle nous manquons encore de recul – que de tels recueils constituent au contraire ce que l'on pourrait appeler le « nouveau souffle » poétique de Sarah Kirsch et que l'on y retrouve en réalité tout ce qui fait la spécificité de cette œuvre complexe. Nous avons donc porté une attention toute particulière à ces recueils nouvellement parus en leur offrant, au fil des chapitres de notre analyse, une place privilégiée. Par la force des choses, Sarah Kirsch n'ayant publié ces dernières années que des ouvrages de prose, notre travail, comme celui de Goedele Proesmans, sera plus nettement orienté vers la prose de Sarah Kirsch, même s'il ne négligera pas les recueils de poésie, bien au contraire.

C'est dans la perspective d'offrir un panorama complet de l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble que nous ajoutons à notre étude un deuxième volume, comprenant une bibliographie détaillée d'une part, et une seconde partie constituée d'annexes d'autre part. Nous insisterons sur la valeur documentaire de ces annexes, composées de poèmes dans leur intégralité, d'aquarelles, d'extraits d'ouvrages datant du début de la carrière de Sarah Kirsch et qui se proposent d'illustrer et de concrétiser les analyses faites dans les différents chapitres de notre

¹⁵ *Islandhoch. Tagebruchstücke*, Göttingen, Steidl Verlag, 2002.

travail¹⁶. Un certain nombre des reproductions intégrées dans les annexes sont extraites d'ouvrages relativement rares (c'est le cas des tirages limités) ou épuisés (il s'agit par exemple des ouvrages pour enfants publiés en ex-Allemagne de l'Est) et sont le fruit de nos recherches au Deutsches Literaturarchiv de Marbach am Neckar.

Cette ouverture du corpus kirschien à des domaines aussi variés que la littérature enfantine ou les livres d'artistes correspond à la démarche que nous avons choisie pour notre analyse. Elle s'appuiera sur les travaux antérieurs réalisés sur Sarah Kirsch et combinera les deux approches, thématiques et poétologiques, évoquées précédemment.

Nous ne parcourrons donc pas la production de Sarah Kirsch de manière linéaire et chronologique, mais nous regrouperons à l'intérieur de grandes rubriques thématiques ce qui nous semble relever d'une même perspective, d'un même processus créateur : un même recueil pourra donc être analysé sous divers aspects au cours de chapitres différents. Ces éléments textuels, ces motifs épars mais pourtant semblables, séparés parfois par plusieurs décennies, nous amènent à réajuster notre vision de l'œuvre de Sarah Kirsch pour adopter une approche poétologique, fondée sur ce que nous appelons « l'esthétique du kaléidoscope ».

Cette esthétique du kaléidoscope, à la base de notre démarche, sera largement développée dans la première partie de notre travail ; c'est pourquoi nous ne nous attarderons pas sur sa définition. Nous insistons seulement sur la double fonction que nous attribuons au kaléidoscope, qui nous servira à la fois comme principe de composition de l'œuvre kirschienne, et comme hypothèse et méthode d'analyse au fil de notre étude.

Pour ce faire, nous procéderons en quatre temps, en privilégiant les aspects intertextuels, interdisciplinaires et interculturels de l'œuvre de Sarah Kirsch.

La première partie de notre travail introduira notre vision personnelle de la poétique de Sarah Kirsch, c'est-à-dire notre théorie de sa création littéraire. Elle introduira donc les notions et les concepts dont nous ferons largement usage par la suite. Elle s'intéressera au versant technique de l'écriture kirschienne en soulignant les principaux procédés : il s'agira de mettre en lumière les mécanismes du collage littéraire ou ceux des jeux intertextuels à l'œuvre dans les textes de Sarah Kirsch.

¹⁶Par souci de clarté, la plupart des longs poèmes analysés ne sont pas toujours présents dans le corps du texte, mais sont reproduits en annexe. Nous y faisons figurer également un certain nombre de documents (extraits de contes des Frères Grimm ou autres, schémas explicatifs), destinés à faciliter ou expliciter la lecture.

C'est dans cette première partie également que nous introduirons le kaléidoscope en tant que méthode d'analyse. Nous nous efforcerons de porter un regard nouveau sur la production de Sarah Kirsch dans son ensemble et de l'aborder à l'aide de perspectives interdisciplinaires. C'est pourquoi, dans un souci d'objectivation, nous convoquerons un certain nombre d'approches interdisciplinaires, destinées à cerner au plus près notre méthode, qui s'attachera à une vision microscopique de l'œuvre de Sarah Kirsch, pour aboutir à une vision macroscopique. Même s'il convient de rester attentif aux phénomènes de mode et d'observer une certaine prudence vis-à-vis de ces approches novatrices – les concordances entre les sciences dites « dures » et les sciences humaines n'étant pas toujours exactes –, nous proposerons une vision globale de l'œuvre de Sarah Kirsch que nous formaliserons à l'aide de figures et de schémas réalisés selon des procédés numériques.

Les deuxième et troisième parties de notre étude explicitent cette vision globale et prennent pour point de départ le recueil de prose *Allerlei-Rauh*, paru en 1988, que nous plaçons au cœur de notre analyse. En effet, *Allerlei-Rauh* réunit les principales techniques d'écriture kirschiennes, tout en offrant le meilleur exemple de l'esthétique kaléidoscopique de l'ouverture qui nous semble fondamentale pour la mise en perspective de la production de Sarah Kirsch. En analysant le recueil-clé *Allerlei-Rauh*, archétype de l'écriture fragmentaire de Sarah Kirsch, on découvre une vision panoramique de l'œuvre : chaque fragment renvoie, comme dans un miroir, à un pan significatif de l'édifice. Nous articulerons donc ces deux parties centrales autour de la question de l'autobiographie et du jeu avec la tradition littéraire, deux aspects essentiels de l'écriture de Sarah Kirsch, mettant en scène les mécanismes de la mémoire et les relations que l'auteur entretient avec son lecteur.

Poursuivant la démarche, la quatrième et dernière partie de notre travail symbolise le principe d'ouverture inhérent à l'œuvre de Sarah Kirsch : il se décline selon le mot d'ordre, extrait du recueil *Spreu*¹⁷, « fahren und sehen und schreiben » (Sp,183). Cette dernière partie voudrait infliger un démenti à nombre d'accusations, faisant de Sarah Kirsch une sorte d'ermite, vivant retranchée dans la campagne du Schleswig-Holstein, sans contact avec le monde extérieur. Nous verrons au cours de cette dernière étape de notre argumentation comment l'auteur, par ses voyages et ses lectures, offre à son œuvre une envergure interculturelle dont nous dessinerons les contours.

¹⁷ *Spreu*, Göttingen, Steidl Verlag, 1991.

Première partie

Méthodologie et notions

Nous proposerons dans ces deux chapitres introductifs un bref aperçu des principales notions que nous utiliserons dans la suite de notre travail et que nous approfondirons dans l'analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch. Ces deux chapitres théoriques s'articuleront par conséquent selon le modèle choisi pour l'ensemble de notre étude. Ils se concentreront en premier lieu sur l'image du kaléidoscope et sur les techniques d'écriture gravitant autour du recueil-clef *Allerlei-Rauh*, techniques qui, nous le verrons, s'appliquent à l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble : collage-montage, écriture fragmentaire, importance de l'intertextualité, etc. C'est ainsi que, faisant de l'analyse du recueil *Allerlei-Rauh* une étude de cas telle que l'on peut en faire en mathématiques, on extrapolera le paradigme obtenu vers un corpus plus large. Une brève discussion autour du concept de postmodernité en guise de transition nous permettra d'ouvrir notre étude vers une perspective plus interdisciplinaire qui replacera l'œuvre de Sarah Kirsch dans une esthétique de l'ouverture, ouverture transdisciplinaire et ouverture interculturelle.

Chapitre 1

Kaléidoscope, intertextualité et collages

1.1 Le principe du kaléidoscope

Nous plaçons – nous l’avons dit dès le départ – le recueil *Allerlei-Rauh*, paru en 1988, au centre de notre analyse. *Allerlei-Rauh* nous semble représenter sur le mode *microscopique* ce que l’œuvre de Sarah Kirsch présente en mode *macroscopique* : un kaléidoscope. Nous y reviendrons plus en détail dans le second chapitre de cette étude.

C’est l’auteur elle-même qui emploie cette image du kaléidoscope pour évoquer cette chronique autobiographique ; elle l’introduit dès les premières pages du recueil :

bunt aber sehr langsam dreht sich im Norden das Kaleidoskop unser Leben
geheißn, und mitunter bleibt es auch eine Weile stehen, daß der Betrachter
sich ein Bild überaus deutlich einprägen kann, nichts Besonderes, nur un-
vergeßlich. (A-R,9)

Le kaléidoscope semble être ainsi non seulement un événement visuel, mais également personnel, car Sarah Kirsch conjugue, dans ce paragraphe introductif d’*Allerlei-Rauh*, vie et écriture de la vie.

Avant de poursuivre notre analyse, attardons-nous un instant sur le concept du kaléidoscope sur lequel repose notre étude de l’œuvre de Sarah Kirsch. Rappelons l’étymologie du mot kaléidoscope, du grec *kalo* : beau ; *eîdos* : aspect ; *skopein* : regarder¹.

¹Le *Petit Robert de la langue française* nous en donne les définitions suivantes :

1. Petit instrument cylindrique, dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre coloré qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs angulaires disposés

On insiste fréquemment sur les deux sens – le sens propre et le sens figuré – du kaléidoscope, de même que sur son utilisation en tant que topos littéraire².

Et c'est surtout dans son acception littéraire que, dans un premier temps, nous emploierons l'image du kaléidoscope : cette image revient très souvent pour qualifier les procédés créatifs de Sarah Kirsch, tant dans ses propres commentaires métatextuels (A-R,9) que chez ses critiques, et notamment chez Goedele Proesmans, qui consacre une étude à la prose de Sarah Kirsch, et précise pour l'analyse d'*Allerlei-Rauh* :

Die Erzählstruktur weist keinen Spannungsaufbau, keine Klimax und Abwicklung auf, sondern bildet eher ein kaleidoskopisches Ganzes, bei dem diesselben oder ähnliche Elemente in einer neuen Kombination auch neue Bedeutungen erzeugen. (Proe,180)

L'œuvre de Sarah Kirsch se place en effet sous le signe de la rupture, de la juxtaposition d'éléments hétéroclites et de la pluralité des perspectives. Elle associe un certain nombre de techniques littéraires qui renforcent davantage encore ces effets de rupture et d'hétérogénéité : textes déstructurés, jeux intertextuels, écriture-patchwork, mais surtout collages kaléidoscopiques³.

tout au long du cylindre, y produisent d'infinies combinaisons d'images aux multiples couleurs. 2. Succession rapide et changeante (d'impressions, de sensations, d'activités).

²C'est ce nous pouvons retenir des précisions suivantes :

The kaleidoscope was invented by Sir David Brewster about 1816 and patented in 1817. Sold usually as a toy, the kaleidoscope also has value for the pattern designer

kaleidoscope (2008). *Encyclopaedia Britannica 2008 Ultimate Reference Suite*, Chicago, Encyclopaedia Britannica.

Le kaléidoscope a inspiré de nombreux écrivains et philosophes. Dans la mesure où il possède à la fois un nombre fini d'éléments dans un espace fini (clos) et où il autorise pourtant un nombre indéfini de combinaisons, il donne une illustration concrète, symbolique, de la façon dont on peut créer quelque chose de nouveau par un simple réagencement de ce qui existait déjà auparavant. Il donne ainsi une figure réconciliant les termes apparemment opposés de la permanence et du changement, de l'identité et de la différence. Cette image permet également d'illustrer un propos soutenant que ce ne sont pas les éléments qui font le tout, mais la forme que prend leur combinaison : le tout n'est pas réductible à la somme de ses parties. À partir d'un nombre fini d'éléments, on peut créer un grand nombre de figures différentes.

in Article « kaléidoscope » de l'encyclopédie Wikipedia, consultée le 03-06-2007.

³La technique d'écriture qui consiste à juxtaposer des éléments hétéroclites – ici détails du quotidien et situation mondiale – se retrouve jusque dans le dernier recueil de Sarah Kirsch, *Regenkatze*, paru en 2007, où l'on peut lire :

Mittach fahr ich nach Heidi umb meine Augengläser. Im Gazastreifen wurde ein Diplomatenauto mit CIA-Leute in die Luft gesprengt. Die Brille war noch nicht

1.2 Les collages

1.2.1 Histoire et définitions du collage

Il nous faut dès à présent expliciter brièvement cette notion – primordiale pour l'étude de l'œuvre de Sarah Kirsch – de « collage » : son histoire, ses techniques et les problèmes théoriques qu'elle soulève⁴. Comme première approche du collage, on pourrait proposer la définition suivante :

La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des montages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers.⁵

Cette technique fait son apparition dans le domaine des arts plastiques dans la première moitié du vingtième siècle, et c'est à Picasso lui-même qu'on attribue le premier collage effectif, dans « Nature morte à la chaise cannée » en 1912. C'est une véritable révolution qui s'amorce ; F. Rodari souligne même : « On a souvent comparé l'invention du collage à la mise en place, au début de la Renaissance, du système perspectif des peintres⁶. » C'est dire si cette nouvelle technique va faire parler d'elle et susciter passions violentes et vives controverses. Plus qu'une innovation supplémentaire dans le domaine des arts, c'est un véritable mode d'expression nouveau qui élargit l'horizon pictural des peintres. Lors d'un colloque autour de la notion de collage, B. Rougé relève ce caractère innovant :

Le collage, comme la perspective jadis, n'est pas une simple technique ou une forme banale : il représente un nouveau champ d'expérimentation, la possibilité de formes nouvelles, certes, mais aussi une autre façon pour l'artiste de sonder, d'explorer, d'éclairer les zones obscures de son activité créatrice, de façonner son univers tout en restant attentif au monde qui, autour de lui, comme le collage lui-même, sans cesse se déchire et se recompose. (M/C,7)

C'est, bien sûr, les Surréalistes, menés par Aragon et Breton, qui vont s'emparer de cette nouvelle technique et la transformer en fer de lance de leur mouvement. Hétérogénéité, altérité, ruptures et absence de liaisons : autant de concepts

fertig obwohl ausgemacht war, dass ich in solch einem Fall benachrichtigt werden sollte. (RK,46)

⁴Cette analyse des techniques de collage et, plus loin, de l'intertextualité, est une version revue et corrigée de mon travail de DEA intitulé « L'intertextualité dans l'œuvre de Sarah Kirsch : une étude des recueils *Zaubersprüche*, *Schneewärme* et *Allerlei-Rauh* », et soutenu le 21 juin 2003 à l'Université Marc Bloch de Strasbourg.

⁵*Collages*. Revue d'esthétique 1978, 3/4, Paris, Union générale d'éditions 1978, p. 13.

⁶*Montages/Collages*. Textes réunis par Bertrand Rougé, Actes du second colloque du cicada, 5-6-7 décembre 1991, Collection Rhétoriques des arts, Publications de l'Université de Pau 1993, p. 7. Cet ouvrage sera dorénavant abrégé par M/C, suivi du numéro de page.

chers aux Surréalistes, qui trouvent en cette nouvelle technique un moyen de subversion d'autant plus efficace qu'il se prête à de nombreuses disciplines artistiques. C'est Aragon qui se fera le théoricien du collage, dans un ouvrage paru en 1965, où il précise :

La notion de collage a pris dans la peinture sa forme provocante il y a un peu plus d'un demi-siècle. Elle y est l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question. Le collage est la reconnaissance par le peintre de l'inimitable, et le point de départ d'une organisation de la peinture à partir de ce que le peintre refuse à imiter. (...) L'emploi du collage est une sorte de désespoir du peintre, à l'échelle de quoi le monde peint est repensé.⁷

Le renoncement à l'imitation est donc perçu ici non pas comme une défaite, mais au contraire comme un nouveau départ pour le peintre, qui préfère présenter le monde réel tel qu'il est, sans enjolivures, sans procédés d'introduction, sans ménagement : avec les ruptures et les cassures qu'il révèle en son sein même. Le peintre ne cherche plus à organiser son tableau selon les schémas de pensée traditionnels, il ne propose pas quelque chose de volontairement et faussement achevé et harmonieux, mais livre au spectateur le monde et son chaos, le monde et son absence d'organisation, qui deviennent enfin visibles, presque tangibles. Car le collage *montre*, il ne fait aucune concession. « L'art du collage est l'art du choc », pourra-t-on lire à ce propos (M/C,109). Le monde se déchire et se reconstruit partiellement, mêlant ruines et nouvelles fondations ; le collage insiste encore un peu plus sur ce remodelage perpétuel, il en montre les coutures, il en souligne les jointures, fussent-elles disharmonieuses :

Caractérisé comme l'intervention de l'ancien, de l'emprunté dans le nouveau, le collage est donc, avant tout, disparité visible : hétérogénéité et discontinuité en sont les modalités sur le plan du choix des éléments et de leur agencement. La liberté s'affirme alors dans l'imprécision même de la notion : laissant champ ouvert à l'invention comme à la disposition des emprunts, le collage est défini comme un affranchissement des règles et de la hiérarchie traditionnelles. (M/C,70)

C'est comme si le peintre voulait non seulement montrer sans détours les ruptures du monde réel, mais aussi et surtout les souligner encore davantage, les mettre en valeur, de sorte que l'on ne puisse pas les ignorer. C'est une démarche véritablement provocatrice et, en même temps, profondément libératrice. En effet, le peintre abolit toute espèce de hiérarchie entre les matériaux qu'il utilise. C'est le principe « Merz » de Kurt Schwitters :

⁷ARAGON, Louis, *Les collages*, Collection miroirs de l'art, Paris, Hermann, 1965, p. 112.

Le mot Merz signifie l'assemblage à des fins artistiques de tous les matériaux imaginables et, par principe, l'égalité de chacun de ces matériaux sur le plan technique. (...) L'artiste crée par le choix, la disposition et la déformation des matériaux.⁸

En résulte une œuvre qu'on peut aborder de divers points de vue, sous des angles totalement différents : c'est une œuvre dynamique, qui « bouge », « aventureuse et irrespectueuse », dont les « fragments sont mis en présence les uns des autres (...) afin qu'ils agissent plus essentiellement, par leur rencontre soudaine et les conflits qui en naissent » (M/C,108). C'est une nouvelle vision du monde qui nous est proposée ici, une nouvelle façon d'appréhender le monde. La toile n'est pas close, elle ne s'arrête pas au bord du tableau ; elle est ouverte, elle ne recouvre pas qu'un seul aspect du monde. La création collagiste rejoint en ceci la philosophie de Ernst Bloch, lorsque celui-ci préconise :

Rien ne doit à tout prix pouvoir être embrassé d'un seul regard, sous peine de devenir relativement faux. L'ordre doit régner, mais ici encore au nom de sa liberté qui est sa raison d'être, donc aussi à travers les interruptions. (M/C,109)

1.2.2 Montage/collage et jeu avec la citation

Il nous semble important de souligner un autre aspect essentiel du collage, qui est celui du *jeu*. Le peintre va jouer avec les matériaux autant que l'œuvre jouera avec son spectateur. Le collage étant souvent aussi jeu de juxtaposition et de stratification, on pourra tenter de deviner une matière sous une autre, un objet sous un autre, une couleur sous une autre – il faudra distinguer ce qui est authentique (c'est-à-dire pris tel quel dans le monde réel) de ce qui est imité sur la toile même. La sédimentation sera la trace du parcours artistique et créateur du peintre, ainsi que le cheminement de la vie de cette production, son élaboration. En même temps que l'œuvre « achevée » (nous dirions paradoxalement l'œuvre « inachevée »), l'artiste nous livre également la genèse de celle-ci, sans chercher à harmoniser à outrance, à cacher les étapes de l'élaboration. Le processus de création est aussi significatif que le résultat final – d'où l'importance de l'exposition du travail préliminaire, des esquisses, des brouillons, des différentes versions d'un même tableau, révélant de façons diverses les choix que l'artiste fut amené à faire.

Le collage, s'il prend ses racines dans l'art pictural, s'est rapidement étendu à de nombreux autres domaines artistiques. Il s'est notamment associé très tôt au

⁸SCHWITTERS, Kurt, *i (manifestes théoriques et poétiques)*, Traduction de Marc Dachy et Corinne Graber, Paris, Éditions Ivéa, 1984, p. 7.

« montage » au cinéma et en photographie, qui autorise un plus grand nombre d'effets d'optique, qui brouille plus nettement encore les pistes. Le montage photographique permet davantage de travailler sur la perception du réel, que l'on peut modifier jusqu'à troubler la frontière entre réel et imaginaire.

Dans le domaine musical, on le retrouve par exemple chez Mahler. Dans sa Première Symphonie, le collage est associé à la technique de la citation, une citation déclinée sous différentes formes et qui, faisant de prime abord office de corps étranger dans le mouvement, se transforme. Mahler introduit en effet l'air de la comptine française « Frère Jacques », décline ce thème en mode mineur, en fait un canon musical et l'intègre aux autres motifs de la symphonie. La citation est donc visible (ou audible), de sorte que l'auditeur la reconnaît aisément, mais, par son registre enfantin et son mode mineur, elle entraîne de fait une rupture dans la linéarité de la partition⁹. Et c'est là qu'entre pour nous le problème du collage en littérature.

En effet, la notion de collage en littérature soulève de sérieuses polémiques chez les spécialistes ; d'aucuns la considèrent même comme une impropriété. Aragon précise, dans son étude sur les collages :

Mais à partir du moment où nous considérons l'existence de collages dans un art non plastique, le poème, le roman, (...) nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation, à nommer collage le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit, ou tout texte de la vie courante.¹⁰

Une telle position risque de banaliser la notion : tout deviendrait finalement collage ! Il faudrait, pour bien faire, garder à ces deux concepts – le collage d'une part et la citation d'autre part – leur spécificité et, pour les besoins de l'analyse, préserver scrupuleusement les limites de leur définition : le collage, en arts plastiques comme en littérature, compose et recompose l'hétéroclite, sans hiérarchie entre les éléments ; ceux-ci sont juxtaposés. La citation, au contraire, est souvent (mais pas toujours) insérée dans le corps du texte ; on l'annonce par exemple à l'aide de guillemets ou d'un verbe introducteur. Souvent même elle est subordonnée à son contexte, puisqu'elle peut servir d'illustration à un propos ou d'argument d'autorité, ainsi que le souligne J.Y. Bosseur :

Alors que la notion de collage n'implique pas forcément, à partir des emprunts, la recherche d'une quelconque organisation, d'une quelconque stylisation, la citation suppose donc un acte délibéré de justifier, d'appuyer une

⁹Cette introduction du thème musical de « Frères Jacques » s'inscrit dans la continuité de la prédilection de Gustav Mahler pour les contes populaires et les *Volkslieder*. Pour davantage de précisions concernant l'œuvre musicale de Mahler, nous renvoyons aux ouvrages : Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, Fayard, 1979, 1983, 1984 et Christian Glanz, *Gustav Mahler*, Holzhausen Verlag, 2001.

¹⁰ARAGON, Louis, *op. cit.* p. 123.

thèse. Elle semble davantage entrer dans une velléité de logique compositionnelle, l'auteur cherchant à inscrire sa pensée à l'intérieur d'un champ historiquement plus large, jusqu'à éventuellement retrouver, à travers elle, une sorte de figure archétypale. (M/C,41)

Pour l'étude de formes littéraires telles qu'*Ulysse* de James Joyce, *Doktor Faustus* de Thomas Mann ou justement *Allerlei-Rauh* de Sarah Kirsch, il nous faudrait employer plutôt les termes d'*assemblage* ou de *montage*, moins ancrés dans le domaine pictural et plus proches de la réalité de leur composition : la citation serait ainsi accolée, assemblée au reste de l'ouvrage. C'est toujours la même logique qui est à l'œuvre. Comme le peintre collagiste refuse la surface lisse et uniforme de sa toile, l'écrivain signifie son refus du fil linéaire de la lecture et accentue le discontinu du discours :

La discontinuité se lit non pas dans l'incohérence des textes cités, qui restent cohérents dans leur système propre, mais dans l'inachèvement de ces textes et dans leur rapprochement. Le collage est ainsi fait de bribes et d'interruptions, qui accusent l'hétérogénéité fondatrice. (M/C,71)

Nous avons parlé jusqu'ici de citations, mais le collage en général ne se constitue pas seulement de fragments textuels empruntés. L'assemblage est un mode de composition, et par là même se prête au montage de fragments d'origines diverses. Si nous prenons l'exemple du *Doktor Faustus* de Thomas Mann, il vaudrait mieux d'ailleurs employer le terme de montage, notamment dans le mode de composition des personnages, alliant plusieurs modèles, tels que Schönberg ou Adorno¹¹. Comment reconnaître alors dans un texte ces différents fragments collés ? On pourrait proposer le terme de rupture – c'est lorsque le lecteur *ressent, perçoit* (plus qu'il ne *voit*) une rupture, une discontinuité dans l'énonciation, qu'il peut être en présence d'un « papier collé ». C'est ce qui conduit certains critiques, tel G. Dessons, à distinguer deux types de collage :

C'est pourquoi cette théorie du collage permet de distinguer, sous l'appellation courante de collage, un collage d'émission et un collage de réception, ces deux types pouvant éventuellement se correspondre. Le collage d'émission concerne la pratique d'intégration, à l'intérieur d'un texte, d'un autre texte, inséré dans le premier. Le collage de réception, par contre, travaille dans le discontinu et l'hétérogène. C'est-à-dire qu'il est perçu comme fracture, comme dispositif générateur d'hétérogénéité. (M/C,19)

Les collages, les assemblages se définissent donc comme une pratique de la distorsion : ils supposent ainsi plusieurs niveaux de langage, plusieurs visions du monde ou perspectives correspondant chacun à des fragments bien spécifiques. Le principe d'énonciation n'est alors plus de l'ordre de la linéarité, mais plutôt

¹¹Sur le concept de montage et de collage dans cet ouvrage, voir MANN, Thomas, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, 1949, Fischer, 1976.

de la stratification : c'est l'œuvre-palimpseste. Nous y reviendrons. Car il s'agit maintenant de nous attacher à la technique du collage dans l'œuvre de Sarah Kirsch, et plus particulièrement dans le recueil *Allerlei-Rauh*. Pour ce chapitre introductif, nous faisons délibérément le choix, en ce qui concerne les techniques de collage/montage, de ne nous intéresser qu'à *Allerlei-Rauh*. Il va cependant de soi que ces procédés ne sont pas l'apanage de ce seul recueil : on pourra les observer aussi bien dans un recueil de poèmes « classique » tel que *Zaubersprüche* (1974) – où, tels des clichés photographiques, des poèmes de voyage sous forme de journal de bord seront collés au beau milieu de poèmes traditionnels – que dans l'édition originale d'un volume en prose plus tardif, *Spreu* (1991), qui associe journal de bord, photographies, photomontages, aquarelles et coloriages¹².

1.3 Montage/collage dans *Allerlei-Rauh*

Lors d'une première lecture d'*Allerlei-Rauh*, on pourrait dire que ce n'est pas à première vue dans ce recueil-là que l'observation de la technique du montage-collage est la plus aisée : le texte, relativement long (cent pages environ), se présente de façon extrêmement dense et compacte ; il n'y a pas de chapitres, pas d'alinéas de paragraphe, pas d'articulation autour de différentes parties cohérentes. Il se présente comme un tout, une entité à part, puisque c'est le seul recueil de Sarah Kirsch construit de la sorte¹³. La cohésion du récit est en outre renforcée par le premier et le dernier paragraphe, qui semblent se répondre en écho et *encadrer* le corps du texte proprement dit. En effet, ces deux papiers-collés – car c'est bien de cela qu'il s'agit – sont en réalité le premier et le dernier fragment de ce que nous appellerons dans notre étude la *chronique de Tielenhemme*, point d'ancrage de l'écriture de Sarah Kirsch autour duquel tourne le kaléidoscope d'*Allerlei-Rauh*¹⁴.

C'est donc pour *Allerlei-Rauh* que la seconde définition du mot « kaléidoscope », « succession rapide et changeante (d'impressions, de sensations, d'activités) », s'avère la plus pertinente, car les fragments s'enchaînent les uns aux autres sans transition¹⁵.

¹²Nous reviendrons sur ce recueil en particulier dans notre étude autour des livres d'artiste de Sarah Kirsch.

¹³Les autres recueils en prose de Sarah Kirsch comportent tous des sections visibles, que cela soit un titre (comme dans *Islandhoch*), une date (*Regenkatze*), ou un autre repère visuel (*Spreu*).

¹⁴Le premier et le dernier paragraphe du recueil sont reproduits dans notre annexe, dans la section consacrée à *Allerlei-Rauh*. Voir notre second volume, annexe 3.3 pages 62 et 64.

¹⁵Le kaléidoscope comme principe de composition du recueil *Allerlei-Rauh* fait également l'objet d'un sous-chapitre de la thèse de Goedele Proesmans consacrée à la prose de Sarah

Malgré le caractère dense et fort compact du recueil, il est possible d'articuler les papiers collés qui composent le corps du texte d'*Allerlei-Rauh* autour de sept problématiques distinctes¹⁶. Ces problématiques, que nous nous proposons d'introduire très brièvement ici, correspondent chacune à une facette de l'œuvre de Sarah Kirsch : ces facettes feront l'objet d'un traitement à part dans la deuxième partie de notre étude, où l'on verra comment le kaléidoscope dans son ensemble fonctionne à l'aide d'un réseau étroit d'échos, de renvois et d'allusions intertextuelles¹⁷.

1.3.1 « Wo wir sind »

Le groupe le plus important de fragments (environ vingt-quatre sections de longueur variable) constitue ce qu'on appellera donc « la chronique de la vie à Tielenhemme » (*auf der Ebene*), qui est le point de référence des autres niveaux narratifs, en même temps que le centre poétique du kaléidoscope de l'œuvre de Sarah Kirsch : le lecteur est transporté virtuellement dans la plaine du Schleswig-Holstein où la poétesse réside depuis 1983. Goedele Proesmans, à l'intérieur même de ce groupement, distingue encore plusieurs perspectives :

« Wo wir sind » [umfasst] auch noch unterschiedliche zeitliche Ebenen : das Jetzt der Gedanken und des Schreibens, die Gegenwart mit Schilderungen des Wetters und der Natur und die nahe Vergangenheit voller Ereignisse aus dem Leben auf der Ebene. (Proe,46)

C'est véritablement un lieu « poétiquement habitable » que Sarah Kirsch a découvert à Tielenhemme : un lieu où l'on a l'impression de vivre en communion

Kirsch, mais l'auteur se concentre principalement sur la composante kaléidoscopique du projet autobiographique d'*Allerlei-Rauh* et n'étend pas le principe à l'œuvre toute entière. C'est ainsi qu'elle écrit en introduction de ce chapitre :

In diesem Kapitel wird anhand des Prosabandes *Allerlei-Rauh* versucht, deutlichere Erkenntnisse über das Spannungsfeld zwischen dem herkömmlichen autobiographischen Genre und innovativeren Formen autobiographischen Schreibens – im vorliegenden Fall Formen, die Sarah Kirsch erprobt – zu gewinnen. (Proe,40)

¹⁶Goedele Proesmans en compte six (Proe,45-46). Pour notre part, nous élargirons cette distinction à sept domaines, car il nous semble que Goedele Proesmans ne prend pas en compte les papiers collés disparates, « inclassables » (citations de Gryphius, morceaux de poèmes, extraits de livres...), que nous regrouperons sous la catégorie « divers ». Pour une vision plus détaillée du nombre et de la succession des différentes thématiques, nous invitons le lecteur à consulter dans notre annexe (3.1, page 59) le tableau-synopsis qui retrace fragment par fragment l'articulation d'*Allerlei-Rauh* et donne un premier aperçu de la composante kaléidoscopique du recueil.

¹⁷Cette analyse ultérieure justifie les raccourcis que nous nous autorisons à faire ici : nous n'évoquerons que les thématiques majeures et les grandes lignes des fragments qui constituent la charpente d'*Allerlei-Rauh*.

avec la nature, avec le cycle des saisons. C'est un lieu où l'écriture s'intègre parfaitement à la vie à la campagne, dans un isolement presque complet, mais où les petits événements de la vie quotidienne ont encore toute leur importance.

1.3.2 Souvenirs d'enfance

Le second niveau de narration se rapporte à l'enfance de la narratrice. Ce qui nous semble être la spécificité de ces fragments est la prise de distance évidente de la narratrice par rapport à l'enfant qu'elle a été. Elle parle d'elle-même à la troisième personne, en disant « das Kind » ou « es ». Dès les premiers fragments consacrés aux souvenirs d'enfance, elle souligne cette distance :

Wenn der Kindheitsfilm abrollt, sehe ich mich in losen auf Zuwachs berechneten Kleidern, einem weißen gefälteten Kragen, dessen vordere Teilung eine alte Korallennadel zusammenfaßt, ein Kind, das mir merkwürdig fremd ist, obgleich ich alles über es weiß. (A-R,14)

Ich weiß nicht, ob ich zu jenem leichtgläubigen Wesen mit dem Mittelscheitel, den Messingklemmen über den Ohren, Zöpfen bis zu den Kniekehlen hin, die stets im Begriff sind, sich aufzulösen, ob ich ich zu ihm sagen soll oder sie oder es oder das Kind, ein Kind, weil dies Weidenblatt seit ehmaliger Zeit sich verwandelt hat, eine wandernde Seele gar abgab. Stak sie vorher in einem Lamm fest, das ängstlich blökte, wenn es die Mutter nicht sah, so ist sie später gestreunt, dem Balg einer Tigerin eingeschlüpft, listenreich scharfer Zähne. Reißt das dampfende Maul auf zum Fauchen und Fluchen, war einst zur Bescheidenheit-Nachgiebigkeit erzogen. (A-R,29)

On voit bien dans ces extraits que cette prise de distance est le fruit du poids des années, de l'expérience traumatisante de la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle l'enfant se retrouve seule avec sa mère, fruit également de la vie de bohème de l'artiste entrant dans l'âge adulte. La distance entre cet enfant craintif et la Sarah Kirsch de la fin des années quatre-vingts ne peut pas être mieux rendue qu'avec cette référence biblique à l'agneau et au tigre. Ici aussi, le lecteur doit se soumettre à une certaine gymnastique intellectuelle car l'auteur, relatant ces souvenirs d'enfance, utilisera à loisir « ich » ou « es », s'éloignant donc parfois pour ensuite se rapprocher de cet enfant qu'elle était.

1.3.3 « Wo wir einst lebten »

« Souvenirs de RDA » est le titre que l'on pourrait donner au troisième groupe de fragments de la chronique *Allerlei-Rauh*, relatant les souvenirs de Sarah Kirsch se rattachant à une période très précise de sa vie en RDA, celle où, avec son fils encore en bas âge, elle habitait dans une barre d'immeubles de Berlin-Est. Cette époque est, de tous les souvenirs de la poétesse, sûrement la plus difficile de sa

vie, autant du point de vue matériel qu'humain (ou plutôt sentimental). C'est ici que la situation présente – le « Wo wir sind » de Tielenhemme – s'oppose au lieu habité jadis – « Wo wir einst lebten » : c'est souvent de mort et de pensées suicidaires dont il s'agit, surtout pendant la période qui suit l'affaire Biermann. Sarah Kirsch ayant signé la lettre qui condamnait les mesures prises à l'encontre du chanteur, ses conditions de vie se détériorent rapidement : isolée par ses voisins, exclue de l'Union des Écrivains (*Schriftstellerverband*) de Berlin-Est, l'existence en RDA devient de plus en plus pénible. Le caractère presque inhumain de la vie au dix-septième étage d'un immeuble est renforcé par le contenu des anecdotes que Sarah Kirsch choisit pour illustrer cette époque : la mort et la destruction n'en sont jamais absentes. Un jour, elle décide par exemple de lancer un œuf par la fenêtre du dix-septième étage – un œuf qui préfigure son cœur. Puis elle descend constater les dégâts : en fait de dégâts, il n'y a plus rien : « Nie hätte ich die Existenz des Eies beweisen können, es hinterließ keine Spur und war doch in der melancholischen Kaufhalle erworben.(...) » (A-R,51-53) ; la narratrice, tout au long de cette période, est constamment tiraillée entre la vie et la mort – et c'est ce qu'évoque l'épisode du « lavage de vitres », où elle se balance dans le vide, accrochée à trois doigts, et éprouve ce sentiment intense de liberté : celui de pouvoir choisir, à cet instant précis, entre la vie et la mort.

1.3.4 *Die Mecklenburgstory*

Cette période difficile de l'existence en RDA trouve dans le livre son pendant dans les fragments consacrés à *die Mecklenburgstory*, récit condensé de plusieurs étés passés à la campagne en compagnie de Christa et Gerhard Wolf et d'autres amis. C'est une époque véritablement bénie pour l'auteur qui, en compagnie de son fils, va fuir l'été de la capitale. Ce récit fait écho à l'ouvrage *Sommerstück* de Christa Wolf, auquel nous consacrerons un chapitre dans la suite de notre travail¹⁸.

1.3.5 La réécriture du conte de Grimm *Allerlei-Rauh*

Il en va de même pour le conte « Allerlei-Rauh », que nous analyserons plus en détail dans le chapitre consacré au travestissement burlesque que Sarah Kirsch propose de ce texte. Le conte réécrit par Sarah Kirsch est divisé en deux parties

¹⁸WOLF, Christa, *Sommerstück*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995. Pour les citations extraites de cet ouvrage, nous utiliserons dans notre étude l'abréviation Som, suivie du numéro de page.

relativement conséquentes et contraste avec la fragmentation des autres niveaux de narration.

Le conte « Allerlei-Rauh » revêt cependant un rôle tout particulier pour le mode de composition du recueil dans son ensemble. En effet, c'est le titre que Sarah Kirsch choisit pour le volume, et ce n'est pas anodin : le manteau de la jeune fille du conte est fait de « peaux de mille bêtes » – c'est donc à quelque chose de foncièrement hétéroclite que l'on fait référence. Et tout comme le manteau de la belle, le recueil *Allerlei-Rauh* est constitué de fragments divers et variés, se rapportant à différentes époques de la vie de la narratrice et à différents modes du récit : le présent de la chronique de la vie à la campagne, le passé des souvenirs d'enfance, le caractère onirique et irréel des « récits en rêve », le style des contes de fées. . .

1.3.6 Récits de rêve et « divers »

Le sixième niveau de narration est celui des récits *de rêve* ou *en rêve*, selon les cas, qui jalonnent le texte : ces récits sont situés à des moments-clefs du recueil et contribuent à l'atmosphère onirique et fantastique qui le baigne tout entier¹⁹.

Quant à la septième et dernière rubrique, on lui donnera le titre de « divers », car elle regroupe des éléments aussi variés que des citations d'Andreas Gryphius, des fragments de poèmes ou la retranscription intégrale d'un ouvrage pour enfants, *Schatten*, paru à l'origine dans les années 1970²⁰.

Cette dernière rubrique fait par ailleurs appel à la culture générale du lecteur, ou plutôt à sa connaissance précise de l'œuvre de Sarah Kirsch : il s'agit donc pour cette catégorie, tout comme pour la réécriture du conte « Allerlei-Rauh » ou pour le récit de ce fameux été passé à la campagne, d'une thématique nettement intertextuelle, liée, comme Sarah Kirsch l'évoque dans *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* (2005), à la pratique du collage :

Das führt mich doch wieder zu dieser Theorie, die ich erst selber aufstellte und seither vertrete : dass Dichter im Gegensatz zu den reinen Prosaschriftstellern Genies mit schlechtem Gedächtnis sind. Die etwas nehmen und weitertragen ohne Bewusstsein. Und es gibt sie die Bruderschaft unter den Dichtern, die sie berechtigt, nein verpflichtet, bestimmte Steine weiterzutransportieren durch die Zeit. Verrückt ist es dennoch. (KSSg,41)

¹⁹Pour la notion de « récit en rêve », nous renvoyons à Yves Bonnefoy qui a forgé cette expression pour certaines de ses proses poétiques, notamment *Rue Traversière et autres récits en rêve*, nrf, Paris, Gallimard, 1987.

²⁰KIRSCH, Sarah, *Schatten*, Bilder von Kota Taniuchi, Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, 1979.

Il nous semble par conséquent pertinent d’approfondir plus avant le concept d’intertextualité, dont nous allons faire grand usage dans la suite de notre analyse²¹.

1.4 L’intertextualité

1.4.1 Histoire et définitions

– *Julia Kristeva*

Le concept d’intertextualité fut véritablement introduit en 1969 par Julia Kristeva dans son ouvrage *Seméiotikè*²². La définition que donne Kristeva de l’intertextualité est à tout le moins radicale : « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte²³ ». L’intertextualité est donc, selon cette théorie, complètement inhérente à n’importe quel texte – il s’agit plus exactement d’un phénomène diffus qui considère le texte en mouvement, comme une productivité. Nathalie Piégay-Gros, dans son *Introduction à l’intertextualité*, souligne à propos de la définition de Kristeva :

Si un texte est intertextuel, ce n’est pas parce qu’il contient des éléments empruntés, imités, déformés, mais parce que l’écriture qui le produit procède par redistribution, déconstruction, dissémination des textes antérieurs.²⁴

Le principal inconvénient de la définition de Julia Kristeva réside pour nous dans ses contours un peu vagues : les limites de l’intertexte en deviennent, elles aussi, indéfinies – où commence et où s’arrête-t-il²⁵ ? C’est la question que se posent également les critiques qui se sont penchés sur le phénomène intertextuel :

²¹Nous nous appuyons pour ce fait principalement sur l’étude de Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, incontournable pour l’analyse de l’intertextualité (nous abrègerons dorénavant cet ouvrage par Pal, suivi du numéro de la page), ainsi que sur ces deux ouvrages d’introduction : PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l’intertextualité*, Lettres Sup, Paris, Dunot, 1996 et SAMOYAUULT, Tiphaine, *L’Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Littérature 128, Nathan Université, 2001.

²²KRISTEVA, Julia, *Seméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

²³KRISTEVA, Julia, *Ibid.*, p. 115.

²⁴PIÉGAY-GROS, Nathalie, *op. cit.* p. 12.

²⁵Sophie Rabeau écrit à ce sujet :

En forgeant le terme « intertextualité », J. Kristeva proposait de rendre en français la notion de « dialogisme » définie par le théoricien russe M. Bakhtine. Ce faisant, elle a d’emblée chargé l’intertextualité de l’ampleur et des ambiguïtés de ce concept.

RABAU, Sophie, *L’intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 21.

« Peut-on admettre qu'il y a intertextualité dès lors qu'une ressemblance, quelle qu'elle soit, est perçue entre plusieurs textes ? Mais la notion de ressemblance apparaît vite comme un critère ambigu²⁶ ». D'autant plus que l'intertextualité, davantage encore que d'autres théories de la lecture, sollicite fortement le lecteur et sa mémoire des œuvres, et, chaque lecteur étant différent, avec des expériences de lecture différentes, l'intertextualité agira sur chaque lecteur différemment²⁷. Il faudra donc différencier une intertextualité que l'on qualifiera d'intertextualité « obligatoire » (qui ne peut pas ne pas être perçue par le lecteur, sous peine de manquer tout un pan de la signification textuelle) et une intertextualité « aléatoire » qui sera aussi variée qu'il y a de lecteurs. On pourrait éventuellement nuancer ces distinctions en précisant que l'intertextualité « obligatoire » est le fait de l'auteur qui veut orienter une lecture dans une direction précise, tandis que l'intertextualité « aléatoire » s'établira, sans souci de la chronologie et de l'histoire de la littérature, au gré des affinités personnelles des lecteurs. On pourra faire ici la distinction entre une esthétique de la *création*, de la *production* d'un texte d'une part, et un phénomène de *réception* de ce texte d'autre part²⁸.

Cette définition de l'intertextualité dans la lignée de Julia Kristeva, pertinente pour l'analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch, ne sera cependant pas la seule à retenir notre attention. L'autre grand théoricien de l'intertextualité est Gérard Genette qui, dans son ouvrage *Palimpsestes*, établit une typologie très précise du phénomène intertextuel. On pourrait ajouter que si Julia Kristeva s'intéresse à l'intertextualité du point de vue de la sémiotique, Gérard Genette, lui, se concentre plutôt sur la forme et les mécanismes stylistiques d'un texte.

– Gérard Genette

Gérard Genette, dans une approche qu'on qualifiera de post-structuraliste, affine la notion d'intertextualité introduite par Julia Kristeva en la segmentant en plusieurs sous-catégories (Pal,7-13). Il annonce dès la première page de son étude : « L'objet de la poétique est la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par "tout ce qui met en relation,

²⁶PIÉGAY-GROS, Nathalie, *op. cit.* p. 2.

²⁷Nous reviendrons dans le chapitre suivant de notre étude sur la lecture et le rôle du lecteur dans l'appréhension spécifique de l'œuvre de Sarah Kirsch. En attendant, nous renvoyons en ce qui concerne les problèmes liés à l'intertextualité en particulier aux ouvrages de Michel Charles et Umberto Eco : CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Collection poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1977 et ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Collection biblio « Essais », Le livre de poche, Grasset 1979.

²⁸Nous nous attacherons plus précisément à ces phénomènes de réception du texte dans le dernier chapitre de notre étude.

manifeste ou secrète, avec d'autres textes." » (Pal,7) Il définit ensuite cinq types de relations transtextuelles que nous nous proposons d'exposer brièvement ici.

Le premier type est ce que Julia Kristeva appelle *l'intertextualité*, une relation de co-présence entre plusieurs textes, c'est-à-dire la présence effective d'un texte dans un autre (citation, allusion, plagiat, . . .).

Le second type « est constitué par la relation que le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte*²⁹ » (Pal,10). Ce que Philippe Lejeune appelle également « le pacte générique³⁰ » et qui va profondément influencer la lecture qui sera faite de l'œuvre.

Le troisième type est celui qui correspond à notre rôle dans la présente étude : c'est la *métatextualité*, « la relation de "commentaire" qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer). C'est par excellence la relation critique. » (Pal,11)

Quant au quatrième type, Gérard Genette le nomme *architextualité* ; c'est celui qui désigne la relation qu'un texte entretient avec la catégorie générique à laquelle il appartient.

Mais c'est le cinquième type de relations transtextuelles qui intéresse plus particulièrement Gérard Genette dans son étude : il va la rebaptiser *hypertextualité* ; il entend par là « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte), sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (Pal,13)

Ces différentes théories de l'intertextualité nous seront toutes deux utiles au cours de notre travail, et ce dans les deux optiques suivantes.

La première, celle de Julia Kristeva, s'inscrit plutôt dans une perspective que nous appellerions « horizontale », c'est-à-dire diffuse, dévoilant davantage un réseau de relations de filiation, d'influences diverses et d'héritage littéraire. C'est celle qui prévaut dans l'analyse des relations intertextuelles que Sarah Kirsch entretient par exemple avec le monde des contes de fées et du merveilleux. La deuxième optique, plus apparentée aux études de Gérard Genette et surtout au cinquième type de relation transtextuelle qu'il évoque, va nous aider à percer mieux à jour les techniques intertextuelles de collage et le travestissement burlesque du conte des Frères Grimm dans la chronique *Allerlei-Rauh*.

Ces deux définitions sont par conséquent pertinentes, mais font référence à deux réalités quelque peu différentes ; c'est pourquoi Nathalie Piégay-Gros pro-

²⁹Gérard Genette consacrera par la suite un ouvrage entier à ce problème du paratexte : GENETTE, Gérard, *Seuils*, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

³⁰LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée Collection « Poétique » dirigée par G. Genette et S. Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 1996, p. 27.

pose de distinguer l'intertexte de « l'interdiscours, cette part de l'autre présente dans tout discours, ce fonds discursif sur lequel vient se détacher toute énonciation³¹ ». Ici l'intertextualité ne se limite donc pas à la présence de citations ou d'allusions dans le texte, mais elle est l'écriture même, ou, plus précisément, un mode nouveau de lecture du texte. C'est ce qu'il nous faudra bien garder présent à l'esprit pour notre analyse : l'intertextualité nous engage à penser à neuf notre étude des textes :

Dire que l'intertextualité est une herméneutique traduit d'abord l'idée simple qu'elle n'est pas un fait mais le résultat d'une interprétation, la construction d'un lecteur. (...) Selon J. Bessière, l'intertextualité engage une rhétorique : elle est un effet voulu par l'auteur et appelle une reconnaissance et une compréhension par le lecteur.³²

1.4.2 L'intertextualité et le rôle du lecteur

En regard de ce détour par l'explicitation du concept d'intertextualité, le collage est donc à notre sens un élément indissociable de l'étude de cette notion, dans le sens où la technique du montage/collage rompt le fil du texte. Or cette rupture de la linéarité est, selon Laurent Jenny par exemple, l'indice même de la présence de l'intertexte. Il précise :

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine.³³

Le collage produit un choc de plus ou moins grande envergure sur le lecteur car, au milieu du processus de transformation d'énoncés qu'est l'écriture, apparaît soudain un fragment qui n'est justement pas transformé, un fragment brut, donc. C'est notamment le cas de la citation. Le lecteur va percevoir dans le changement de ton, de registre, ou de personne, ou même de typographie, qu'il y a décalage entre le texte de l'auteur qu'il est en train de lire, et un autre qui se révèle brusquement à lui.

Si nous parcourons l'œuvre de Sarah Kirsch, les deux cas de figure apparaissent très nettement³⁴. Dans le recueil *Drachensteigen*, l'un des poèmes se termine par ces vers (en italique dans le texte) : « *Wo bin ich denn, daß* »

³¹PIÉGAY-GROS, Nathalie, *op. cit.* p. 30.

³²RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 34.

³³*Ibid.* p. 68.

³⁴Toujours dans le cadre de la citation, qui est l'exemple-type du collage.

(DS,17), qui est une citation tronquée de Marie-Luise Kaschnitz³⁵. Ici, on peut véritablement parler de collage, puisque cette citation tronquée fait doublement figure de rupture du texte : le poème s'intitule « Trennung » et s'avère être le dernier texte composé par Sarah Kirsch avant son départ définitif de RDA. Cette citation coupée en son milieu révèle bien la sensation d'inachevé, de départ brutal et amer du poète. Mais les citations ne sont pas toujours soulignées de façon aussi évidente : dans le texte *Allerlei-Rauh*, ce n'est qu'à la seconde lecture qu'on remarque que nombre de citations de Gryphius ont été disséminées, intégrées parfaitement dans le texte par Sarah Kirsch (par exemple : « Tönt all ihr Sonnen auf der Straszze voll Glantz ! » A-R,21).

Il s'agira donc ici pour le lecteur d'être attentif aux indices de la rupture et de la discontinuité, s'il ne veut pas passer à côté d'un pan essentiel du texte. Il s'agira pour lui également de percer à jour la « sédimentation » des niveaux de signification dans l'œuvre-palimpseste. Du palimpseste, Gérard Genette donne par ailleurs la définition suivante en quatrième de couverture de son ouvrage :

Un palimpseste est, littéralement, un parchemin dont on a gratté la première inscription pour lui en substituer une autre mais où cette opération n'a pas irrémédiablement effacé le texte primitif, en sorte qu'on peut y lire l'ancien sous le nouveau, comme par transparence.³⁶

Chaque morceau collé, chaque niveau de signification du texte³⁷ est donc perçu comme un fragment isolé d'un tout et c'est ce tout que le lecteur doit s'efforcer de reconstituer : c'est une véritable gymnastique de la lecture. Comme le souligne Tiphaine Samoyault dans son étude sur l'intertextualité :

Les blancs qui isolent les collages sont là pour l'attester : ils séparent les deux types d'énoncés, obligent le lecteur à suspendre sa lecture et à se projeter dans un autre espace, une autre modalité de discours.³⁸

Les « blancs » du texte sont un élément bien connu des lecteurs d'Umberto Eco et de ses théories sur le rôle du lecteur. Dans *Lector in fabula*, il explique :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété

³⁵Cette citation est relevée par WAGENER, Hans (Hrsg.), *Köpfe des 20. Jahrhunderts, Sarah Kirsch*, Band 113, Berlin, Colloquium Verlag, 1989, p. 44.

³⁶La citation ne se retrouve nulle part dans le corps du texte.

³⁷Roland Barthes parle ici du « feuilleté de la signifiante » in BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Collections « Essais », Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 20.

³⁸SAMOYULT, Tiphaine, *op. cit.*, p. 81.

avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner.³⁹

Ces théories s'inscrivent tout à fait dans l'optique de création de Sarah Kirsch ; elle aussi désire laisser le champ libre à son lecteur, le laisser libre de repérer les fragments collés ou les indices intertextuels de ses œuvres :

Ich möchte eigentlich Gedichte schreiben, in denen für den Lesenden noch Spielraum ist, wo er selbst auch etwas machen kann. Ich möchte meine Leser nicht völlig festlegen. Sie müssen nicht dasselbe empfinden, was ich empfunden habe. Es sind nur Anstöße, und jeder kann sich in den Zeilen noch bewegen. (Eed,13)

Dans ce cas cependant, un autre aspect de ces remarques poétologiques nous semble d'importance pour la compréhension de l'œuvre de Sarah Kirsch. La poétesse ne demande pas seulement à son lecteur d'être un bon *technicien*, qui parvient sans réel problème à assembler les morceaux de la « mosaïque » du texte (pour reprendre ici encore une formule d'Umberto Eco), mais elle exige également de lui qu'il s'implique affectivement dans le poème pour que celui-ci accède à un stade d'existence supérieur, pourrait-on dire :

Höchstens zu neunzig Prozent ist [ein Gedicht] fertig. Den Rest und das Leben haucht der Leser ihm ein, bringt es zustande in Einklang mit seinem Seelenzustand zur Tatzeit, den gesammelten guten und furchtbaren Erfahrungen bis dato. So verfügt man ja jederzeit über neue Gedichte, selbst wenn man keine Bücher mehr anschafft. Dann gibt es auch endlich keine gültigen Interpretationen mehr wie sie in unserem Lande beliebt sind. (KSSg,52)

S'il veut « bien » lire un texte, le lecteur de Sarah Kirsch doit se montrer réceptif : il doit pouvoir saisir au passage les clins d'œil qui, sous les différentes couches du palimpseste, lui sont adressés. Pour parler de façon un peu plus familière, il doit en tous les cas « jouer le jeu ». Car c'est sa mémoire et sa bonne volonté, sa bonne foi, qui seront le moteur essentiel des mécanismes que le texte recèle.

La tâche du lecteur dans l'œuvre de Sarah Kirsch n'est pourtant pas des plus aisées. Déchiffrer ses poèmes, rassembler les pièces du puzzle, voilà qui tient du travail de longue haleine. D'autant plus que Sarah Kirsch exige des lecteurs compétents. Elle avoue au cours d'une interview :

Aber gute Leser habe ich sowieso nur in denen, die sich ein wenig mit Lyrik beschäftigen. [...] Ich kann sowieso nur mit Leuten rechnen, die sich dieses bißchen Mühe geben. (...) So ein bißchen Mühe macht dann oft Spaß. (Eed,7-8)

³⁹ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 63.

Or le travail que demande Sarah Kirsch à son lecteur est rendu passionnant, mais un peu malaisé du fait même de son écriture : la syntaxe libre, l'absence de ponctuation et le cryptage de l'écrit. Peter Hacks parle dans ce cas-là de « virgules bleues » en référence aux « notes bleues » (*blue notes*) du jazz :

Blaue Kommas sind solche, die, weil sie nicht geschrieben stehen, vom Leser an die passende Stelle hingedacht werden müssen ; nun sind Sarahs Sätze aber zuweilen so gebaut, daß verschiedene Stellen fürs Komma in Frage kommen und also verschiedene Auslegungen zugelassen sind.⁴⁰

Un poème de Sarah Kirsch ne se lit donc pas forcément d'une traite : le lecteur se doit d'être actif dans le processus de la lecture et essayer plusieurs possibilités, plusieurs combinaisons avant de pouvoir rassembler (ou pas) les morceaux du puzzle. On citera en exemple le poème « The Bird », extrait du recueil *Zaubersprüche* (Z,125) qui, à la première lecture, paraît complètement absurde avant que l'on comprenne qu'il convient de le lire de bas en haut...

Pour illustrer ce processus dynamique, nous citerons assez longuement l'analyse que fait Nathalie Piégay-Gros de la relation qui unit auteur et lecteur au sein du phénomène de l'intertextualité :

Loin de forcer la lecture, d'imposer une approche érudite du texte, l'intertextualité propose des significations qui seront actualisées de manière singulière par chaque lecteur. Elle suspend la signification des textes, sollicitant fortement le lecteur à comprendre ce qui n'est dit qu'à mots couverts, à construire un sens équivoque : elle suppose, comme l'ironie, un lecteur intelligent qui saura être à l'écoute de l'ambiguïté. Mais l'intertextualité sait aussi faire de lui un complice, le partenaire d'un jeu qu'elle instaure avec son savoir et sa mémoire. La culture littéraire n'est plus alors un signe de distinction, mais la condition de la connivence. Aussi importe-t-il de laisser à l'intertexte son caractère aléatoire : c'est précisément parce qu'il peut ne pas être perçu qu'il suscite, lorsqu'il est repéré et compris, un plaisir certain : celui qui naît du clin d'œil saisi, de l'humour partagé ; plaisir également d'une compréhension à demi-mot, d'un échange avec la mémoire, le savoir, la lecture d'un auteur ; plaisir enfin de retrouver, enfouie dans sa mémoire, la trace d'un texte dont la perception est changée par son inclusion dans un autre texte.⁴¹

Nathalie Piégay-Gros insiste donc dans cette analyse sur la notion de « plaisir du texte », de complicité qui s'établit entre lecteur et auteur. Dans une perspective analogue, mettant en lumière la dimension érotique de l'écriture et de la lecture, Roland Barthes parle également de « jouissance du texte » : pour lui,

⁴⁰HACKS, Peter, « Der Sarah-Sound » in *Die Maßgaben der Zeit. Gesammelte Aufsätze 1959-1994*, Édition Nautilus, Hamburg, Lutz Schulenburg Verlag, 1996, p. 23.

⁴¹PIÉGAY-GROS, Nathalie, *op. cit.*, p. 110-111.

l'auteur cherche le jeu, il faut qu'il « drague le lecteur⁴² ». Le texte doit, par l'écriture, prouver au lecteur qu'il le « désire ».

L'écriture-collage se définit donc selon les règles d'un double jeu : le jeu avec les différents matériaux, les différents niveaux d'écriture, et le jeu avec le lecteur qui va être le garant de la reconstitution (possible ou pas) du texte.

1.4.3 Intertextualité et intratextualité

L'analyse de l'intertextualité dans l'œuvre de Sarah Kirsch ne peut se faire sans une étude précise d'une autre de ses composantes, qui est celle de l'intratextualité⁴³. Cette intratextualité se révèle au fil de l'œuvre, et le lecteur averti ne manquera pas de saisir au passage les clins d'œil qui lui sont lancés.

L'intratextualité chez Sarah Kirsch se décline sur tous les modes possibles et va du petit détail insignifiant au motif lourd de conséquences pour la compréhension globale de l'œuvre. Pour illustrer le premier cas de figure, on pourra citer le fait que certains motifs apparaissent par exemple deux fois ou plus dans l'œuvre, tantôt dans un poème, tantôt dans un recueil en prose. C'est le cas notamment pour « la voiture verte de l'équarisseur » (*das grüne Schinderauto*) qui fait son apparition dans un poème de *Schneewärme* (« Schwarzer Spiegel » SW,46) et dans un épisode d'*Allerlei-Rauh* (A-R,29). En ce qui concerne les motifs littéraires plus pertinents pour l'analyse, on pensera aux apparitions récurrentes des chats, animaux totems de la poétesse qui donneront leur titre à deux recueils, *Katzenleben* (1984) et *Katzen sprangen am Rande und lachten* (2000).

C'est le moment de mettre en lumière l'une des techniques d'écriture de Sarah Kirsch, technique qui nous permet de mieux cerner ce phénomène intertextuel et qui est le principe de *migration* du texte poétique. En effet, comme le souligne Hugo Dittberner :

Sie schreibt auch nicht in erster Linie Gedichte oder Geschichten (...) sondern Texte : poetische Texte, die beharrlich bearbeitet werden, bis sie als Gedichte oder Prosagedichte oder Prosa gelten können. Die Form ist weder spezifische Vorgabe noch Erfüllung, sondern Unterscheidungsmerkmal für die Rezeption, weniger Form als Stadium der Formung.⁴⁴

⁴²BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 10.

⁴³Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, qualifie l'intratextualité de la façon suivante :

Il y a là plusieurs textes, fussent-ils signés du même nom, qui, de quelque manière, renvoient les uns aux autres. Cette « autotextualité » ou « intratextualité », est une forme spécifique de transtextualité. (Pal,284)

⁴⁴DITTBERNER, Hugo, "Artistin zu eigenen Gnaden. Ein Essay über Sarah Kirsch", (T+K,7).

Sarah Kirsch l'avoue elle-même au fil de ses écrits et de ses réflexions poétologiques : « [Die Texte werden] immer wieder von einem ins andere Heft übertragen » ou bien alors : « Ich werfe mich heute auf die Gedichte. Hab viel Scherben in verschiedenen Kästen. » (DsL,254) On peut donc en déduire que le matériau de travail de l'auteur se constitue d'un corpus d'événements et de réflexions et qu'elle compose ensuite sa trame en conservant le contenu mais en modelant la forme. Les réflexions précédentes ont cependant pour objets des anecdotes et personnages, plus que des manifestations constitutives de la forme d'un recueil. En comparant le lexique, l'atmosphère et les réflexions du sujet lyrique, on parvient à tisser un réseau d'événements et de personnages qui constituent l'environnement de l'auteur et qui permettent de mieux appréhender l'œuvre dans son ensemble.

– *L'intratextualité dans *Allerlei-Rauh* : le manteau de fourrure*

Plus intéressante encore est l'étude précise de l'intratextualité dans *Allerlei-Rauh* : le phénomène intertextuel prend ici toute son ampleur, car il constitue ce que l'on pourrait appeler le fil rouge du récit. C'est en premier lieu l'analyse des points communs entre les différents thèmes du récit – entre la réécriture du conte des Frères Grimm, le récit de rêve principal et la composition générale du recueil qui nous met sur la voie : le premier point de tangence est, comme nous l'avons évoqué plus haut, le motif du *manteau de fourrure*.

Ce qui frappe à la lecture d'*Allerlei-Rauh*, c'est l'effet de collage, l'aspect *patchwork* et fragmenté du récit, tout comme la discontinuité de la narration. Les différentes composantes du récit sont accolées les unes aux autres de manière tout à fait irrégulière : on voit distinctement les coutures. Ce n'est qu'avec l'arrivée du chat de Sarah Kirsch (A-R,38), prénommé « Allerlei-Rauh » du fait de son pelage bariolé, que les pièces du puzzle se mettent lentement en place. L'apparition du chat est une première allusion au titre du recueil : comme la trame de l'histoire tourne autour de la chronique de la vie à Tielenhemme, il est logique que le chat de la maison y ait aussi sa place. Deux pages plus loin, l'attention du lecteur est toutefois déplacée et re-focalisée sur « Allerlei-Rauh » – non plus le chat, mais bien la princesse du conte de fées : c'est le premier fragment du travestissement burlesque du conte populaire. Sarah Kirsch joue donc avec son lecteur et s'amuse à brouiller les pistes, d'autant plus que, suivant la technique d'écriture qu'elle met en œuvre dans *Allerlei-Rauh*, elle interrompt abruptement le conte au beau milieu de l'intrigue, pour ne le terminer qu'à la toute fin du recueil, juste avant le dernier fragment de la « chronique de Tielenhemme ».

Ce n'est pourtant qu'à la deuxième lecture que l'on découvre les autres occurrences du motif du *manteau de fourrure* : la première intervient au cours du récit de rêve du personnage principal (A-R,35-37). Dans une église, la narratrice fait la connaissance de toute une série de personnages, dont un soldat qui, sur son uniforme élimé, porte un manteau de fourrure⁴⁵. La narratrice passe la nuit avec le soldat et se réveille seule dans le manteau, avant de s'apercevoir que son soldat est mort depuis des siècles. De même, au cours de l'évocation de Carola⁴⁶, il est également question d'un manteau de fourrure : « und es war wunderbar, wenn Carola wie Daisy sprach und immer märchenhaft ! märchenhaft ! sagte, weil Donald ihr einen Pelzmantel schenkte⁴⁷. » (A-R,58)

Le lecteur apprend donc, peu à peu, à penser le recueil en termes de cercles concentriques – car la constitution du recueil lui-même est en réalité une référence à « Allerlei-Rauh ». En effet, comme le manteau de la jeune fille, composé de peaux de mille bêtes, le volume est une succession de fragments hétéroclites, juxtaposés sans transitions les uns aux autres, mais formant néanmoins, dans leur hétérogénéité, un tout cohérent.

C'est ce que nous rappelle un autre fragment d'*Allerlei-Rauh* : celui du troupeau de moutons. Dans cet épisode, la narratrice et son compagnon rendent visite à un couple d'éleveurs de moutons pour leur acheter un agneau : ils découvrent un troupeau de moutons qui s'intègre parfaitement dans la thématique-patchwork du recueil :

Es war unglaublich, wie viele verschiedenartige Schafe der schöne Naturmensch besaß. Holländische Texelschafe, Schwarzköpfe, Romanow-Mütter daneben mit ihren langbeinigen Lämmern, die fast ausgestorbenen Skudden, große Merinos, das Coburger Fuchsschaf, einige Leine-Schafe drängelten sich, und selbst ein Kärntener Brillenschaf konnte ich erkennen. Wunderschöne Bergschafe, deren herabgesunkene Ohren ihnen den sanften Ausdruck verleihen, quirlten als letzte in das Gewinde des Krals. (A-R,25)

Avec l'utilisation du verbe « quirlen », qu'on traduirait ici par « tourbillonner », on retrouve notre image du kaléidoscope : les différents fragments de l'image – ici les divers pelages des moutons, de même que leurs races variées – contribuent à composer une fresque mouvante et bigarrée qui attire le regard et séduit le spectateur autant que le narrateur. En effet, il ne faut pas oublier que Sarah

⁴⁵« Am Sandstein lehnten zwei Männer, der eine trug einen Mantel aus Bärenfell, und beide waren maskiert » (A-R,36).

⁴⁶Carola est l'amie de Christa Wolf chez qui Sarah Kirsch loge lors de ce fameux été passé à la campagne.

⁴⁷On notera ici que l'allusion est double, puisque Daisy se sert de l'adjectif « merveilleux », (« märchenhaft »), un terme qui fait parfaitement écho au monde des contes de fées et des Frères Grimm.

Kirsch associe, dans l'un des tout premiers fragments de la rubrique « souvenirs d'enfance » l'image du kaléidoscope avec celles de la mosaïque et de l'art cinématographique :

Dennoch begab es sich von Zeit zu Zeit gern in die Kirchen der Onkel und auch in die eine, der es durch den Wohnsitz der Eltern zugeteilt war, weil es in den wunderbaren Gebilden der Kunst der umherschweifenden Seele, des Kinos im Kopf märchenhaft ausbauen konnte, begünstigt vom milden Licht herrlicher Fenster, die ihm erlaubten, kaleidoskopische Mosaike von größter Schönheit hier zu erfahren.⁴⁸ (A-R,18)

– « *Le cinéma dans la tête* »

Ce souvenir d'enfance, associé à la symbolique du cinéma, fait écho à une réflexion de Georges Migot, compositeur et peintre, qui écrit dans *Kaléidoscope et miroirs (ou les images multipliées et contraires)* :

Lorsqu'un souvenir : idée, fait, personnage, remontant du Passé, paraît, j'ai chaque fois constaté qu'il était comme la résultante d'un "choc" entre des éléments qui lui sont étrangers. Choc semblable à celui qui, sur un kaléidoscope, fait apparaître une image nouvelle. Les éléments en sont connus, mais ils ont été placés en des endroits inattendus, par le subconscient qui est une mémoire en dehors de la nôtre, puisqu'en dehors du Temps. Ils ne dépendent, pour leur vision, que de l'Espace occupé par le subconscient dont la présence est le mirage des miroirs du kaléidoscope. (...) L'aspect les reconstitue, mais par le jeu imprévu des miroirs secrètement placés en nous tout au long des années et selon des angulations variables au contact des différentes étapes de notre destin physique, psychologique, sentimental, spirituel. [...] D'un souvenir, nos yeux voient la représentation qu'en donnent les miroirs du kaléidoscope.⁴⁹

Et c'est exactement l'impression que le lecteur garde en lisant *Allerlei-Rauh* : les différents fragments et les différentes époques sont disposés en une mosaïque qui, à chaque page, à chaque changement de lumière ou de perspective, est tout autre. À chaque page, on retourne le kaléidoscope, et une nouvelle mosaïque apparaît. Les fragments sont collés les uns aux autres sans aucune transition ; il en résulte qu'à chaque étape, un petit temps de flottement survient pour le

⁴⁸Il est intéressant de noter que les images kaléidoscopiques de la mosaïque et du vitrail sont associées à un sentiment que l'on pourrait qualifier de *religieux*. On pourra même dire que c'est quelque chose de fondamental que l'on retrouve dans bien des poèmes de Sarah Kirsch : une expérience où une vision « optique » fait écho à un sentiment très fort de communion avec le monde et avec la nature. C'est dans ce sens-là que nous employons le terme « religieux », voire mystique, et ce d'autant plus que ce fragment suit tout juste l'évocation de la philosophie païenne de l'enfant qui pourrait être Sarah Kirsch, cette fameuse « philosophie de consolation » (*Trostphilosophie*) sur laquelle nous reviendrons dans la suite de notre étude.

⁴⁹MIGOT, Georges, *Kaléidoscope et Miroirs (ou les images multipliées et contraires)*, Esthétique et pensée, Centre d'Art National Français, 1970, p. 11-13.

lecteur qui doit replacer le fragment dans la section correspondante. C'est donc au lecteur qu'échoit la tâche de reconstituer la linéarité du texte, surtout lorsque les « papiers collés » se succèdent très rapidement : ici encore, l'attention du lecteur est fortement sollicitée et c'est ce qui confère au texte sa dynamique : comme la bobine d'un film, ou plutôt comme la succession rapide des scènes d'un film, *Allerlei-Rauh* est un texte en mouvement⁵⁰.

Les différentes rubriques du recueil traitent d'événements, de lieux et d'époques différentes ; *Allerlei-Rauh* se compose donc comme une grande fresque autobiographique, mais une fresque fragmentée :

Ich hatte mehrere Leben, die sich voneinander stark unterschieden, und wenn das eine endete, das nächste begann und es galt, schnell ein paar Abgründe zu überwinden und wieder Land zu sehen, auf dem sich ausschreiten ließ (...) (A-R,34).

Si l'on connaît bien l'œuvre de Sarah Kirsch, on notera au passage que l'auteur offre une passerelle au lecteur pour passer d'*Allerlei-Rauh* au reste de sa production littéraire.

En effet, dans *Drachensteigen*, paru en 1979, la toute première partie du recueil porte le titre « Allerlei-Rauh ». Ce fait est d'autant plus intéressant que cette partie de l'ouvrage fait figure de charnière dans l'œuvre de Sarah Kirsch : les premiers poèmes ont été écrits en RDA, alors que la situation personnelle de l'auteur face au régime communiste se dégradait de plus en plus ; les poèmes suivants sont composés en RFA. Cette partie du recueil se découpe donc sur le fond d'un changement de situation, d'État, de repères, et est par là même fortement liée à *Allerlei-Rauh*, puisque l'ouvrage oppose constamment la chronique de la vie à la campagne dans le Schleswig-Holstein à l'époque douloureuse de l'immeuble au milieu de la *Fischer-Insel* à Berlin-Est. L'utilisation du terme « Abgrund » (le gouffre, le précipice, l'abîme), souligne en outre très nettement les ruptures révélées entre ces diverses « vies » et la difficulté de les exprimer autrement que de manière fragmentaire dans une narration autobiographique telle qu'*Allerlei-Rauh*.

⁵⁰On a déjà dit que le recueil *Allerlei-Rauh* fonctionnait à l'aide de renvois, d'échos et de reprises de mots : c'est ainsi que l'expression du « cinéma dans la tête » réapparaît dans une autre rubrique, celle des récits de rêve (A-R,35). Dans ce contexte, le « cinéma dans la tête », associé à l'onirisme, fait figure d'échappatoire lorsque le sujet se trouve être malmené par la vie : il est « multicolore » et « secourable » : « Häutungen, die mich empfindlich sein ließen, das bunteste hilfreiche Kino im Kopf erzeugten. » (A-R,35). En réalité, on retrouve dans cette association avec le domaine du rêve l'expérience première qui était celle de la petite fille, celle de l'âme vagabonde et de l'imagination débridée (« die Kunst der umherschweifenden Seele », A-R,18).

Il est en outre très intéressant de noter que Sarah Kirsch emploie à trois reprises dans *Allerlei-Rauh* le terme de « mues » (*Häutungen*, A-R,35,56,57), notamment en relation avec l'évocation de ces différentes « vies » : « (...) weil in solchen Zeiten persönlicher Revolutionen wahrscheinlich Häutungen erfolgten, die mich empfindlich sein ließen » (A-R,35). Cette image de la mue est très caractéristique de la représentation que le lecteur peut avoir du « personnage » Sarah Kirsch : quelqu'un de très volontaire, prêt à quitter d'un seul coup et définitivement tout ce qui constitue son quotidien pour un avenir plus serein, mais en même temps quelqu'un d'extrêmement sensible qui laisse des bribes de soi derrière lui⁵¹.

Nous aimerions nous attarder enfin sur un autre terme employé fréquemment par Sarah Kirsch dans *Allerlei-Rauh* et qui nous semble d'importance, non seulement pour l'étude de ce recueil en particulier, mais aussi et surtout pour la vision kaléidoscopique de l'œuvre dans son ensemble : il s'agit du terme « révolution » (*Revolution*).

La première occurrence de ce mot intervient dans le contexte que nous avons précisé plus haut, celui des différentes vies de la narratrice, qu'elle se propose d'explorer dans *Allerlei-Rauh*. Le pluriel choisi pour cette expression suggère plus encore le caractère radical du changement de situation pour le sujet : un changement qui se traduit par une perte de repères, entraîne une prise de risques et conduit finalement au choix d'une nouvelle forme d'existence. Quand Sarah Kirsch emploie l'expression de « révolutions personnelles » (*persönlicher Revolutionen*, A-R,35), on pense bien sûr à la soudaineté avec laquelle se réalisent les passages d'une séquence de vie à une autre. Il s'agit véritablement de révolutions. En l'espace de quelques mois, à la fin des années 1960, Sarah Kirsch quitte son mari Rainer Kirsch et met au monde Moritz, le fils de Karl Mickel. En 1977, à la suite de l'affaire Biermann, elle quitte presque précipitamment la RDA et se

⁵¹Ce brusque départ, ce brusque changement d'attitude est particulièrement bien dessiné dans les traits que revêt, dans le récit de Christa Wolf *Sommerstück*, que nous analyserons plus en détail, le personnage de Bella, le double littéraire de Sarah Kirsch :

Bei sich empfand sie immer deutlicher, angstvoll : Da muß ich mich rausziehen. Diese ganzen Stricke durchschneiden. Wie sagt man bei der Schifffahrt ? Die Taue kappen. Noch einmal auf große Fahrt gehen. Ein starker unausweichlicher Zug in ihr. Würde es schmerzen ? Sicher. Doch nie mehr wie in dieser Sekunde. Sie würde sich wappnen. Sich unempfindlicher machen. [...] Steffi verhalf Bella dazu, mit einem kurzen, scharfen Ruck ihren Geliebten aufzugeben. Soll er, konnte sie denken. Soll er doch. Ich mache meins (Som,162-163).

retrouve pour six mois à Rome, où elle rencontre Wolfgang von Schweinitz et commence un nouveau chapitre de sa vie sentimentale.

Le terme *Revolution* peut cependant revêtir un autre sens, davantage ancré dans la perspective de notre analyse. Il s'agit du sens « astronomique » de ce terme que l'on emploie par exemple pour signifier la rotation d'une planète autour de son axe ou autour d'une étoile. Or c'est ce sens-là que l'on peut déceler en arrière-plan lorsque Sarah Kirsch, dans *Allerlei-Rauh*, écrit en parlant de son amie Carola : « So trifft man seine einzige Schwester nach unsicheren Revolutionsjahren gottlob wieder an (...) » (A-R,54). Ce mouvement de rotation cyclique s'inscrit parfaitement dans la logique du recueil et fait écho à une autre image significative dans l'œuvre de Sarah Kirsch, qui est celle du moulin – plus exactement le moulin du souvenir – et sur laquelle nous reviendrons plus précisément.

Dans ce premier chapitre, nous nous sommes efforcée de définir plus précisément les notions fondamentales que nous utiliserons largement au cours de notre étude. Nous retiendrons particulièrement l'importance des techniques de montage/collage, ainsi que les différentes acceptions des phénomènes inter- et intratextuels. Ce chapitre introductif nous a permis également de mettre en lumière le rôle prépondérant du lecteur dans l'œuvre de Sarah Kirsch : il nous faudra donc être vigilants, actifs et « bonne volonté » pour percevoir à jour tous les mécanismes kaléidoscopiques en jeu.

Nous avons constaté que c'est dans le recueil *Allerlei-Rauh*, fragmenté en sept rubriques thématiques, que le concept du kaléidoscope est le plus facilement identifiable. Nous avons vu cependant qu'il est également valide pour l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble. Nous tenterons à présent de démontrer le caractère interdisciplinaire de ce kaléidoscope, et ce en utilisant, dans la mesure du possible, des méthodes d'investigation elles-mêmes interdisciplinaires.

Chapitre 2

Approches interdisciplinaires

2.1 L'œuvre de Sarah Kirsch et l'esthétique postmoderne

Dans notre chapitre précédent, nous avons mis en relation les procédés intertextuels et intratextuels de montage-collage avec le concept-clef du kaléidoscope. C'est ainsi que se dégage pour l'analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch une esthétique qui présente de nombreux points communs avec celle qu'on qualifie de *postmoderne*¹. Or le concept de postmodernité, en dehors de l'architecture, son domaine d'origine, se présente sous des contours flous et incertains ; c'est pourquoi il est à manier avec prudence, surtout dans le cadre d'une étude consacrée à Sarah Kirsch qui, elle, ne se réclame aucunement du mouvement postmoderne. L'incertitude qui entoure ce concept est d'autant plus frappante que, nous le verrons bientôt, certaines affirmations et définitions se superposent, se contredisent ou s'annulent mutuellement.

Il nous faut donc à présent, non pas fournir une définition de ce que nous entendons par postmodernité – ce serait impossible, au regard des dizaines de définitions contradictoires proposées – mais tenter de nous positionner par rapport au débat autour de la question postmoderne, notamment en ce qui concerne la production de Sarah Kirsch : dans quelle mesure cette œuvre contemporaine, dont nous étudierons le caractère protéiforme et pluriel, s'inscrit-elle dans une optique postmoderne ? Sous quels aspects s'en distancie-t-elle au contraire ? C'est

¹Pour cette discussion autour du concept de la postmodernité, nous nous appuyons entre autres sur les ouvrages suivants : BÜRGER, Christa und Peter (Hrsg.), *Postmoderne : Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1987 ; LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, les Éditions de Minuit, 1979 ; WELSCH, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Sechste Auflage, Acta humaniora, Schriften zur Kunstgeschichte und Philosophie, Berlin, Akademie Verlag, 2002.

à ces questions que nous tenterons de répondre brièvement au cours de cette analyse.

2.1.1 La postmodernité : introduction et problèmes de périodisation

Des discussions critiques menées autour de la postmodernité se détachent deux volets, distincts mais toutefois indissociablement liés, qui sont d'une part l'aspect « collagiste », pluriel, pluraliste et foncièrement fragmentaire de cette esthétique², et d'autre part le volet que l'on pourrait qualifier d'*apocalyptique*, c'est-à-dire supposant de la part des artistes une vision pessimiste de l'avenir de l'humanité³. Par souci de clarté, nous ne nous intéresserons dans ce chapitre qu'à l'aspect *stylistique* de la post-modernité et à ses conséquences en littérature. Nous nous limiterons pour les mêmes raisons à l'emploi du terme *postmodernité* et ne parlerons pas de *postmodernisme*, qui nous semble davantage regrouper les aspects plus culturels, esthétiques ou sociologiques de la postmodernité.

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction de ce chapitre, les contours de la postmodernité se dessinent à travers des notions quelque peu brumeuses. Le premier écueil sur lequel bute la définition de la postmodernité est de prime abord celui de la périodisation du concept⁴ : d'aucuns prétendent que la postmodernité est achevée depuis le milieu des années 1980 et que cette dénomination est donc largement dépassée, d'autres prédisent son accomplissement futur, à la fin du troisième millénaire. En toute logique pourtant, la postmodernité serait censée au vingtième siècle faire suite à la modernité. Or, là aussi, les avis sont partagés : doit-on prétendre que la modernité et ses avatars ont pris fin à Ausch-

²Tiphaine Samoyault insiste sur les interactions entre les mécanismes intertextuels et l'esthétique postmoderne :

Le mot d'ordre de ce qu'on appelle la postmodernité réside en effet dans la mise en valeur de la multiplicité, au nom du relativisme des faits et des phénomènes, de la valorisation des textes hétérogènes, visibles autant que lisibles, mêlant des matériaux et des éléments de nature différente, transformant les habitudes de lecture et les usages de la narration.

in SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Littérature 128, Nathan Université, 2001, p. 104.

³Voir à ce propos GRIMM, FAULSTICH und KUON (Hrsg.), *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Materialien, Suhrkamp Taschenbuch, 1986 et BÜRGER, Christa und Peter (Hrsg.), *Postmoderne : Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1987. Ce volet, appliqué à l'œuvre tardive de Sarah Kirsch, sera traité dans un chapitre ultérieur de notre étude, chapitre qui s'attachera plus particulièrement aux préoccupations écologiques et aux signaux d'alarme lancés par Sarah Kirsch depuis Tielenhemme.

⁴Ce problème de la périodisation du mouvement est soulevé par Bertrand Westphal, de l'Université de Limoges, dans l'article « postmodernisme » du *Dictionnaire international des termes littéraires*, consulté le 09.06.2008 sur le site <http://www.ditl.info/>.

witz, événement-charnière du vingtième siècle ? Ou doit-on penser au contraire qu'elle n'a pas encore accompli son « destin historique » (Adorno) et ne peut être remplacée par une postmodernité qui s'opposerait à ce projet ? On pourrait tout aussi bien situer l'avènement de la postmodernité bien plus tard, au début des années 1970 : la postmodernité, fille de la société occidentale post-industrielle, serait ainsi née et aurait pris la suite de la modernité lors de la crise pétrolière de 1973 et du changement de perspective vis à vis du progrès technique. C'est à ce moment-là que certains, traçant un parallèle entre cette crise pétrolière et les laboratoires d'Auschwitz, prennent conscience de la faillibilité de la notion de progrès technique ou technologique. On trouve également, étroitement associées, la naissance de la postmodernité et les révolutions scientifiques que sont la théorie de la relativité⁵ ou la diffusion de la télévision et de l'ordinateur. Il n'est donc pas aisé de dire avec certitude quand débute la postmodernité – et si elle a véritablement débuté.

Avec le problème de la périodisation – selon certains théoriciens, nous aurions aujourd'hui dépassé le stade de la postmodernité et serions d'ores et déjà parvenus à l'ère de l'*hypermodernité* ou du *néo-postmodernisme* qui lui feraient suite – c'est la légitimité tout entière de la postmodernité qui est mise en jeu. En effet, si nous prenons l'exemple de la technique du collage-montage, qui semble être chère aux postmodernes et qui est le point de départ de notre analyse, on pourra se poser la question de l'exclusivité postmoderne de cette technique dont Aragon s'est fait le théoricien en 1965⁶. Si l'on fait débiter la postmodernité après Auschwitz, faut-il dès lors qualifier Aragon de postmoderne sous prétexte qu'il analyse précisément cette technique du collage ? La réponse à ces questions réside peut-être dans la différenciation que l'on pourra faire entre les différentes visions de la technique du montage-collage. Pour les modernes, l'invention du collage revêt une importance digne d'une véritable révolution technique. À l'époque de la postmodernité, les montages-collages font intégralement partie de notre héritage culturel et sont monnaie courante. Il semble bien que pour les postmodernes le but ultime des collages soit dès lors d'introduire une distanciation aussi grande que possible et de rechercher le contraste dans tous les domaines.

2.1.2 Modernité et postmodernité

C'est ici que la construction même de cette dénomination de postmodernité prend tout son sens, car contenant littéralement le mot « modernité », il prétend

⁵Il s'agit plus particulièrement de la théorie de la relativité restreinte en 1905 et de la théorie de la relativité générale en 1915.

⁶ARAGON, Louis, *Les collages*, Collection Miroirs de l'art, Paris, Hermann, 1965.

s'inscrire dans la lignée de cette modernité tout en s'opposant formellement à elle⁷. C'est pourquoi on a pu dire que modernité et postmodernité ne s'analysaient pas en terme de théories, mais plutôt en terme d'attitudes et de visions du monde. En effet, en tentant de définir ce qu'est exactement la postmodernité, on utilise bien souvent des concepts et notions qui servaient déjà à définir la modernité. Comment expliquer cet état de fait ? Christa et Peter Bürger ont cherché à concilier l'inconciliable en expliquant la postmodernité *par rapport à et à l'intérieur de* la modernité : « Postmodernismus wäre die Moderne in der Phase ihrer Selbstkritik⁸ ».

Il s'agit aujourd'hui en tous les cas d'une situation hybride, où chacun se définit par rapport à un « avant » et un « après » – quel qu'il soit – et c'est bien là le problème⁹. En effet, c'est dans cette perspective que le vocable même de « moderne » perd toute signification : si c'est la postmodernité qui aujourd'hui rend le mieux compte de notre époque présente, comment faut-il alors utiliser à l'avenir le mot « moderne », censé rendre lui aussi compte de la contemporanéité de quelque chose ? Faut-il en garder le sens second de « neuf, nouveau » et le réserver aux aspects avantgardistes de l'esthétique postmoderne ? C'est ainsi que David Roberts précise ce basculement subtil entre la perception de la postmodernité et la conscience de la fin de l'époque moderne :

Das Ende der Moderne läßt sich nur herleiten aus dem Bewußtsein seines Endes. In diesem Sinn definiert sich die Postmoderne selbst in negativer Weise als das noch unbekanntes und unklare Bewußtsein von einem Paradig-mawechsel.¹⁰

⁷KILIAN, Monika, *Modern and postmodern strategies – Gaming and the question of morality* : Adorno, Rorty, Lyotard and Enzensberger, New York, Peter Lang Verlag, 1998, p. 7.

⁸Christa Bürger, « Das Verschwinden der Kunst » in BÜRGER, Christa und Peter (Hrsg.), *Postmoderne : Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1987, p. 40. Peter Bürger ajoute : « Was wir heute mit dem eher hilflosen Begriff Postmoderne zu fassen versuchen, könnte sich als Einbruch der avantgardistischen Problematik in die Kunst der Moderne erweisen. » Peter Bürger, *Ibid.*, p. 11.

⁹Ferenc Feher, dans son article « Der Pyrrhusweg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung » (in BÜRGER, Christa und Peter (Hrsg.), *Postmoderne : Alltag, Allegorie und Avantgarde*, *op. cit.*, p. 26) voit même dans ce sentiment de l'« après » la caractéristique même de la postmodernité :

Das postmoderne Gefühl, das sich in der starken Betonung des Wortes “Danach” (the feeling of “being after”) manifestiert, ist deshalb mehr als eine vorübergehende Mode. (...) Die Postmodernen, zu denen ich alle Künstler, Schriftsteller, Kritiker und Rezipienten zähle, die dieses spezifische Gefühl des Danach haben, lehnen mit Arroganz jede Identifikation mit irgendeinem Sendungsbewußtsein oder mit irgendwelchen Forderungen und Einflüssen “fremder” (...) Bereiche ab.

¹⁰David Roberts, « Marat/Sade oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde » in BÜRGER, Christa und Peter (Hrsg.), *op. cit.*, p. 173.

Une opinion, récurrente, semble cependant faire l'unanimité pour ceux qui se sont penchés et se penchent sur la question postmoderne et sur les rapports qu'entretiennent modernité et postmodernité. Il s'agit, très généralement, de la visée de l'œuvre d'art. Si l'on radicalisait les positions, on pourrait dire que les modernes tenteraient par tous les moyens d'offrir une vision unifiée d'une œuvre ou d'un texte, tandis que les postmodernes, ne croyant pas à la portée uniforme de la réalité, voudraient encore creuser l'écart et proposer une vision très distanciée. Si nous reprenons l'exemple-type du montage-collage, on dira donc que le moderne apportera avec ces techniques une certaine vision de la réalité, disparate certes, mais que l'on peut ou que l'on doit tout de même embrasser d'un seul regard. Le postmoderne, lui, essaiera de mettre en relief l'impossible unité de la réalité, de révéler les oppositions au lieu de les occulter¹¹. Face à cette convergence de techniques qui semblent s'ancrer aussi bien dans la modernité que dans la postmodernité, ne faut-il pas plutôt parler, pour l'esthétique postmoderne, d'une constellation (*Konstellation*) ou d'une dominante culturelle, telles que l'envisage Rolf Günter Renner¹² ?

2.1.3 Sarah Kirsch et la postmodernité

Pour ce qui est de l'ancrage de l'œuvre de Sarah Kirsch dans l'esthétique de la postmodernité, si ancrage il y a, nous choisirons de nous limiter à quelques aspects qui nous semblent essentiels à la compréhension de cette perspective.

Une des premières caractéristiques intéressantes pour notre étude s'avère être chez les écrivains et poètes postmodernes l'absence de frontières distinctes entre la production littéraire et les théories de l'écriture. Cette optique correspond assez bien à la deuxième moitié de la carrière littéraire de Sarah Kirsch, qui pendant le semestre d'hiver 1996/1997 a accepté de donner une série de cours magistraux à l'Université de Francfort¹³, les fameuses *Frankfurter Poetikvorlesungen*.

¹¹Wolfgang Welsch résume cette situation de la façon suivante :

Lyotards Kennzeichnung ist übernehmbar : Solange die Auflösung der Ganzheit noch als Verlust erfahren wird, befinden wir uns in der Moderne. Erst wenn sich eine andere Wahrnehmung dieses Abschieds – eine positive – herausbildet, gehen wir in die Postmoderne über.

WELSCH, Wolfgang, *op. cit.*, p. 175.

¹²« Es spricht deshalb einiges dafür, die Postmoderne als eine *Konstellation* im Verständnis Adornos und als eine "kulturelle Dominante" im Sinne Jamesons zu begreifen (...) », in RENNER, Rolf Günter, *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*, Reihe Litterae, Freiburg, Rombach Verlag, 1988, p. 9.

¹³Pour plus de précisions sur ce chapitre des activités de Sarah Kirsch, nous renvoyons au petit fascicule édité par l'Université de Francfort/Main : PASCHEK, Carl, *Sarah Kirsch, Begleitheft zur Ausstellung*, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, 1996/97.

Au contraire de ses prédécesseurs qui articulaient leurs cours autour de concepts théoriques visant à expliciter leur propre mode de production littéraire, Sarah Kirsch choisit de piocher au fil de ses recueils de prose ou de poèmes toute allusion à l'écriture et au métier de poète et de lire ces textes les uns à la suite des autres, sans les accompagner d'un quelconque commentaire¹⁴. Il n'y a donc pas de différence fondamentale entre discours théorique et discours littéraire.

Le deuxième aspect de la création de Sarah Kirsch que l'on pourrait qualifier de postmoderne est axé autour de ce que nous appellerons le *recyclage* du matériau littéraire. Ce recyclage se décline chez Sarah Kirsch sous deux variantes qui sont très étroitement liées avec les concepts-clefs d'intertextualité et d'intratextualité que nous avons évoqués précédemment. En effet, l'appellation « recyclage » ne nous semble pas être autre chose qu'un nom différent, peut-être plus (post)moderne, pour la pratique intertextuelle.

La première variante du « recyclage littéraire » s'apparente au simple collage et s'articule autour de la réutilisation d'un matériau étranger dans un nouveau texte. La nature de ce matériau étranger peut être très variée : citation de poèmes, éléments de contes ou de mythes, etc. Si l'on analyse en détail la constitution du recueil *Allerlei-Rauh* qui nous sert de modèle pour notre étude, on pourra trouver ces divers éléments disséminés au fil du texte, tels que des citations d'Andreas Gryphius (A-R, 21) ou la réutilisation du titre « Allerlei-Rauh » (déjà évoqué dans le recueil *Drachensteigen*, p. 16) pour le travestissement burlesque du conte des Frères Grimm. Cette étude minutieuse peut être menée pour tous les recueils de Sarah Kirsch avec des résultats identiques : ainsi en est-il de « Erklärung einiger Dinge », qui est à la fois une citation du titre allemand d'un poème et d'un recueil de Pablo Neruda, *Explico algunas cosas*¹⁵, le titre d'un des premiers poèmes de Sarah Kirsch dans le volume *Landaufenthalt* (L,19) et le titre d'un ouvrage concernant Sarah Kirsch elle-même et qui regroupe biographie, discussions et postfaces diverses¹⁶.

La seconde variante de cette technique est purement intratextuelle : elle consiste pour Sarah Kirsch à recycler un matériau propre, constitué de textes, de fragments ou de motifs qui sont ensuite réinjectés – tels quels ou quelque peu

¹⁴On peut visionner les enregistrements vidéo de ces cours à l'Université de Francfort au Literaturarchiv à Marbach/Neckar : KIRSCH, Sarah, *Von Haupt- und Nebendrachen : von Dichtern und Prosaschreibern*, Frankfurter Poetikvorlesungen, Regie : SURREY, Roland, HR, Frankfurt/Main, 1997.

¹⁵NERUDA, Pablo, *Explico algunas cosas : prosa y versos*, Ausgew. und hrsg. von Jürgen von Stackelberg, Stuttgart, Reclam, 2007. Nous donnons les références bibliographiques allemandes : NERUDA, Pablo, *Erklärung einiger Dinge*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971.

¹⁶KIRSCH, Sarah, *Erklärung einiger Dinge* (Dokumente und Bilder), Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1978.

transformés – dans d'autres textes. En relisant *Allerlei-Rauh*, on découvre au beau milieu du texte un fragment étonnant (A-R,15-16) qui, pour les lecteurs peu familiers de Sarah Kirsch, agit comme une sorte de « corps étranger » sur lequel la lecture bute¹⁷ : il s'agit du texte d'un livre pour enfants réalisé en collaboration avec Kota Taniuchi en 1979¹⁸. Comme il est d'usage chez Sarah Kirsch, la réutilisation du matériau se fait sans introduction et surtout sans transitions. C'est ainsi qu'apparaît au cours d'*Allerlei-Rauh* la figure du paysan boiteux, tout droit sortie du recueil *Rückenwind*, paru en 1977, c'est-à-dire plus de dix ans avant *Allerlei-Rauh* : « Ein Bauer mit schleifendem Bein / Ging über das Kohlfeld, schwenkte den Hut / Als wäre er fröhlich. » (RW,183) Cette réapparition du paysan s'accompagne d'une réflexion poétologique de la part de Sarah Kirsch qui, en jouant avec le lecteur, souligne le système d'échos et de renvois qui sous-tend l'œuvre dans son ensemble : « Ich schrieb nun die Gedichte eines Land-Ei's, und es kam mein Bauer mit dem schleifenden Bein, denn er war unser Nachbar, wahrhaftig über das Feld (...) » (A-R,57).

L'exemple le plus pertinent de cette technique de recyclage postmoderne reste cependant le recueil de prose *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, paru en 2005¹⁹. Nous serons amenés à analyser plus en détail ce recueil dans la suite de notre étude (notamment en ce qui concerne les aspects poétologiques des textes), mais c'est la constitution de l'ouvrage qui nous intéresse plus particulièrement ici. En effet, un grand nombre de textes réunis dans ce volume, tels que « Früh durch die halbe Galaxis ! », « Lieber Donny », ainsi que le fragment éponyme « Kommt der Schnee im Sturm geflogen » (KSSg,5,38,50) avaient déjà paru dans d'autres circonstances ou à d'autres époques.

Cette réutilisation, cette réinjection de motifs à intervalles réguliers constitue pour l'œuvre de Sarah Kirsch ce que Marguerite Gagneur appelle *esthétique de la répétition* (Ga,326) et dont le recueil de poèmes *Schwanenliebe*, paru en 2001, serait l'archétype. Nous entamerons une discussion avec les théories de Marguerite Gagneur dans la suite de notre étude, notamment en ce qui concerne le projet autobiographique de Sarah Kirsch, et c'est pourquoi nous ne voulons pas trop nous attarder sur ce point. Cependant, si l'on voulait résumer deux conceptions de l'œuvre de Sarah Kirsch, on pourrait dire que pour Marguerite Gagneur, cet

¹⁷Cette difficulté de lecture est d'autant plus nette que le texte en question joue avec la répétition abusive du mot « ombre » (*Schatten*) qui renforce le caractère étrange du fragment : « Ich sah den Vogel am Himmel ohne seinen Schatten. Und meinen Schatten sah ich, ein Ungeheuer von Schatten. Einen Ball sah ich springen samt seinen Schatten. (...) » (A-R,15).

¹⁸KIRSCH, Sarah, *Schatten*, Bilder von Kota Taniuchi, Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, 1979.

¹⁹KIRSCH, Sarah, *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, Stuttgart, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2005.

éternel retour de motifs, de sensations, de paysages semblables au fil des poèmes est le signe que Sarah Kirsch peine à maintenir et à renouveler son souffle poétique. Cette explication est pertinente si l'on ne perd pas de vue le fait que le corpus qu'étudie Marguerite Gagneur se limite aux recueils de poèmes de Sarah Kirsch. Or si l'on considère également les recueils de prose, on peut plus difficilement parler d'esthétique de l'essoufflement : au contraire, Sarah Kirsch semble trouver un nouveau souffle, qui passe par la rédaction du début d'une autobiographie et par la mise en valeur d'une autre forme d'expression artistique, les aquarelles. C'est ainsi que pour nous, l'esthétique de l'essoufflement se transforme en une esthétique du *resserrement*, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir à plusieurs reprises au cours de notre étude. Ce resserrement se fait sentir autant dans la langue poétique elle-même (on donnera en exemple les poèmes de *Schwanenliebe* qui tendent de plus en plus vers le style épuré des haïkus) que dans le contenu des recueils de prose. On a ainsi l'impression que *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* est une sorte de bilan poétologique de Sarah Kirsch. En témoignent les titres des textes courts de ce recueil : « Schreibgründe » (KSSg,14), « Eine Poetikvorlesung – na Mahlzeit ! » (KSSg,22) ou encore « Blätterhände » (KSSg,57).

Esthétique de la répétition ou esthétique du resserrement ? Sarah Kirsch, elle, préfère le terme, plus familier mais non moins explicite de « réchauffé » ou *Aufwärmen*, qui est le titre d'un des fragments de *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* (KSSg,19). Ce titre malicieux est une preuve de plus du plaisir que prend Sarah Kirsch à jouer avec son lecteur, ainsi que de sa pratique de l'autocommentaire ironique qui, aux dires de certains, peut également être considérée comme une caractéristique postmoderne. Cet autocommentaire trouve sa formule la plus pertinente dans l'expression « Rien écrire sur l'écriture, parce que c'est ce qu'il faut éviter à tout prix²⁰ », qui fonctionne comme un miroir : on écrit que l'on ne veut rien écrire sur l'écriture et pourtant on le fait quand même tout en ne l'assumant pas.

La conclusion de cette brève analyse de l'ancrage de l'œuvre de Sarah Kirsch dans la lignée postmoderne semble en vérité être identique à la conclusion que l'on pourrait tirer du phénomène postmoderne en lui-même : tout est une question de point de vue. C'est Peter Bürger qui résume le mieux la situation en précisant :

Freilich bleibt zu bedenken, daß sich mit [dem mißverständlichen Terminus Postmoderne] trotz seiner offensichtlichen theoretischen Schwäche wenn

²⁰« Nix über das Schreiben schreiben, weil das das zu Vermeidende par excellence ist » (KSSg,22).

nicht ein Epochenbewußtsein, so doch eine Art Epochengefühl verbindet, über das man sich nicht einfach hinwegsetzen sollte.²¹

Ces aspects de l'œuvre de Sarah Kirsch – montage-collage, jeux intertextuels, recyclage du matériau littéraire, etc. –, aspects que l'on décidera finalement de qualifier ou non de postmodernes, peuvent donc, nous l'avons vu, donner lieu à des lectures plurielles. Or une œuvre permettant ce type de lecture est une œuvre *ouverte*. C'est à cette esthétique de l'ouverture que nous nous proposons de nous attacher à présent.

2.2 L'esthétique de l'ouverture

Depuis le début de notre étude, plusieurs concepts parents reviennent de façon récurrente : il s'agit des mots-clefs de kaléidoscope, de montage-collage et d'intertextualité. Or nous avons mis en rapport ces notions avec l'esthétique postmoderne qui joue sur la dispersion et la fragmentation des écrits pour accentuer encore l'ouverture du texte. En effet, l'un des principaux théoriciens de la postmodernité, Jean-François Lyotard, révèle comme caractéristique principale du mouvement postmoderne en littérature ce qu'il appelle la « fin des grands récits ». On notera que l'intertextualité, autant que les techniques de collage, est étroitement liée au caractère fragmentaire de l'écrit, puisque l'insertion d'une marque intertextuelle dans un texte second produit un effet de discontinuité et rompt l'unité de façade du texte en question. Faut-il alors voir dans la fragmentation de l'écrit la clef de l'ouverture de l'œuvre de Sarah Kirsch ?

2.2.1 Une écriture fragmentaire

Précisons d'emblée ce que nous entendons par « fragments » ou « fragmentation du texte » en tant que genre littéraire. Alain Montandon propose en guise de définition :

Le fragment devient un genre littéraire spécifique dont nous pouvons cerner historiquement l'émergence dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle, au moment où la maxime classique des moralistes français perd sa belle totalité pour se métamorphoser en aphorisme.²²

²¹BÜRGER, Peter, *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft, 2000, p. 8.

²²Alain Montandon, « De différentes sortes de fragments », in CAMION, Arlette, DROST, Wolfgang, LEROY, Gerald, ROLOFF, Volker (Hrsg.), *Über das fragment – Du fragment*, Tome IV des colloques des universités d'Orléans et de Siegen, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1999, p. 1.

En effet, la brièveté de certains textes ne justifie en aucun cas leur caractère fragmentaire, de même que les blancs qui les séparent les uns des autres : un recueil de poèmes, même très courts, n'est donc pas forcément l'exemple-type d'une écriture fragmentaire²³. C'est pourquoi on peut se poser avec A. Montandon la question de la forme archétypale de l'écriture fragmentaire : « Le fragment peut-il être inclus parmi les formes littéraires ou n'est-il pas plutôt ce qui casse la forme²⁴ ? »

Ce qui nous paraît à cet égard primordial dans l'œuvre de Sarah Kirsch à partir de la fin des années 1980²⁵, c'est le double mouvement contradictoire qui la sous-tend. En effet, on perçoit dans les textes une constante tension entre la tendance à la fragmentation à outrance et la volonté de resserrer les textes en une unité textuelle avec ce que l'auteur appelle « un début et une fin ». C'est cette tension que Sarah Kirsch exprime dans l'un de ses textes poétologiques, soulignant une double référence, la prose de Robert Walser²⁶ d'une part et d'autre part son propre recueil *Irrstern*, paru en 1986 :

eigentlich schätze ich solche knappen gegenständlicheren Stücke wie in seinerzeit « Irrstern » oder was ich später ausgestanzt habe, etwas das einen Anfang und dann einen Schluß hat, einen kleinen Aufbau und die gesetzte Spannung – solche Stückchen wie sie Herr Robert Walser gemacht hat. (SR,128)

Il est intéressant de constater que la fragmentation à outrance s'accompagne d'un mouvement que l'on pourrait juger opposé de prime abord et qui est l'écriture automatique (« automatisches Schreiben »), non pas dans le sens strict que les Surréalistes ont donné à ce terme²⁷, mais plutôt dans l'optique d'une écriture-fleuve (Sarah Kirsch emploie l'image de la cascade) où les idées se suivent sans véritable transition. Et à y regarder de près, cette écriture, même si elle n'a

²³Yves Vadé, dans son article « Coupes, broderies et déchirures », met également en garde contre cette confusion courante : « Il faut mettre à part les textes produisant un effet de discontinuité du simple fait de leur brièveté. » VADÉ, Yves (cahiers publiés sous la direction de), *Modernités 4*, « Écritures discontinues », Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 4.

²⁴A. Montandon, in CAMION, Arlette, DROST, Wolfgang, LEROY, Gerald, ROLOFF, Volker (Hrsg.), *op. cit.* p. 3.

²⁵Cette césure dans l'œuvre de Sarah Kirsch correspond au début de la parution de recueils de poèmes en prose ou recueils de prose qui se démarquent des ouvrages plus traditionnels du début de sa carrière, tels que *Landaufenthalt* ou *Zaubersprüche*.

²⁶Robert Walser dont Sarah Kirsch souligne l'importance en plaçant en exergue de *Schwingrasen* ces mots : « Man erlebt den Inhalt gehörter / Worte, meinen Sie nicht auch ? »

²⁷On notera toutefois dans l'extrait suivant l'emploi de l'adjectif allemand « unheimlich », qu'on traduirait par le français « étrange et inquiétant » et qui pourrait se rapporter aux forces obscures de l'inconscient. Dans un autre texte, ces forces obscures sont une fois de plus évoquées, associées au principe d'autonomie du texte poétique sur lequel on reviendra : « Viel Material abgeschrieben, seltsames Zeug, das noch nicht weiß wo es hin will. Von dem ich nicht ahne wie es zustande kam » (DsL,295).

pas la *forme* canonique de l'écriture fragmentaire, relève de la même perspective ; les fragments sont là, mais simplement accolés les uns aux autres :

sehr ähnlich verhält es sich mit einem Stück Prosa, und wie ein unheimlicher Wasserfall rauschend im Nebel so verläuft auch das automatische Schreiben es strömt wie es strömt ich habe es täglich trainiert. (SR,128)

Sarah Kirsch donne le recueil *Irrstern* en exemple de ces textes bien construits, avec un début et une fin. Les poèmes en prose de ce recueil ne sont donc pas pour elle à proprement parler des fragments, même s'ils n'ont pas de liens de signification entre eux. Quels sont donc les textes appartenant à la seconde catégorie d'écrits fragmentaires de Sarah Kirsch ? Cette seconde catégorie se décline sous deux modèles.

Le premier modèle d'écriture fragmentaire est, nous l'avons dit, la chronique *Allerlei-Rauh* : un texte long et dense où c'est au lecteur qu'il incombe de démarquer les fragments correspondant à une même rubrique. Nous verrons dans la suite de notre analyse que les fragments d'*Allerlei-Rauh* revêtent par ailleurs une autre fonction, celle que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy évoquent dans leur étude consacrée à l'écriture fragmentaire : « "Petite œuvre", le fragment l'est donc aussi sans doute comme miniature ou microcosme de l'œuvre²⁸. » Si l'on pousse le raisonnement à son terme, on obtiendra donc le syllogisme suivant : chaque fragment d'*Allerlei-Rauh* étant associé à une rubrique donnée, chaque rubrique correspondant à une facette particulière de l'œuvre de Sarah Kirsch, alors chaque fragment contient en germe l'œuvre dans son ensemble.

Le deuxième modèle, quant à lui, est construit sur le type du journal de bord *Das simple Leben*. Ici, la nature du fragment prend tout son sens, car au contraire d'autres journaux tels que *Spreu* ou *Islandhoch* dont les fragments étaient délimités soit par une date (pour *Spreu*), soit par un titre (pour *Islandhoch*), dans *Das simple Leben* les notes s'enchaînent les unes aux autres, séparées par des blancs à la façon d'un journal intime, mais sans toutefois révéler une quelconque unité de sens. L'exemple le plus frappant de cette technique reste l'incipit de *Das simple Leben* qui plonge très rapidement le lecteur dans le monde particulier de ce journal de bord, mêlant histoire mondiale et anecdotes personnelles :

Traure meinem vorigen Heft etwas nach. Das hier ist neu und ohne Charakter. Erdbeben und Vulkane in diesem Jahr. Kirgisen und Usbeken schlagen sich tot.²⁹ (DsL,219)

²⁸LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 68.

²⁹Cora Schenberg voit dans cet incipit, peut-être de façon un peu exagérée, l'introduction de l'une des problématiques centrales de *Das simple Leben*, qui est la situation allemande au

Le recueil *Das simple Leben* se présente donc comme une tranche de vie³⁰. Il est aussi un moment-phare de l'existence du diariste, qui se développe dans les limites du livre, mais aussi au-delà de celles-ci. Et c'est pourquoi la forme fragmentaire convient très bien aux journaux de bord de Sarah Kirsch, dans le sens où le fragment lui-même comprend à la fois un « projet » et un « essentiel inachèvement³¹ ». Dans un contexte culturel marqué par les réflexions autour de l'esthétique postmoderne, le fragment prend toute son importance dans une optique de désacralisation de l'unité artificielle et de promotion du caractère infini de l'œuvre totale.

En mettant en regard les deux mouvements de l'écriture de Sarah Kirsch – fragmentation et « écriture automatique » – avec ce qu'Yves Vadé qualifie de « multiplication de la sensation », de « saisie rapide de l'essentiel³² », on retrouve une image caractéristique de l'esthétique du kaléidoscope kirschien et d'*Allerlei-Rauh* qui est celle du « cinéma dans la tête » (*Kino im Kopf*). En effet, cette succession rapide de fragments appartenant à des registres de sens ou de langue différents, qu'est-elle d'autre qu'une bobine de film passant tantôt au ralenti, tantôt en accéléré? C'est l'auteur elle-même qui décide de ce rythme et qui oriente son lecteur sur les pistes choisies; c'est elle qui décide donc de l'*ouverture* ou de la *fermeture* de son texte :

On a un texte « ouvert » quand l'auteur sait jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur, où il doit la susciter, la diriger, la laisser se transformer en libre aventure interprétative.³³

Qu'entendons-nous par « texte ouvert »? Nous avons évoqué dans le chapitre précédent certaines remarques de Sarah Kirsch concernant son lecteur : elle ne veut certes pas le forcer, elle aimerait que ce lecteur insuffle au texte les dix pour cent de vie qui lui manquent, mais elle s'attend toutefois à des lecteurs qui « s'y connaissent un peu », et qui « se donnent un peu de peine » (EeD,8).

lendemain de la réunification : ici, le vieux cahier symboliserait l'ancienne RDA, et le cahier neuf la situation après la chute du mur, alors qu'on tente d'intégrer les nouveaux Länder à la République fédérale en processus accéléré. SCHENBERG, Cora, « *Mitten durch die Leute* » : *Sarah Kirsch and the play of boundaries*, Charlottesville, Diss. 2003.

³⁰On retrouve dans cette tranche de vie le caractère segmenté, fragmenté de la vie telle que Sarah Kirsch la conçoit. Rappelons ces quelques mots extraits d'*Allerlei-Rauh* : « Ich hatte mehrere Leben, die sich voneinander stark unterschieden, und wenn das eine endete, das nächste begann, und es galt, schnell ein paar Abgründe zu überwinden und wieder Land zu sehen » (A-R,34).

³¹LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 62-63.

³²VADÉ, Yves (cahiers publiés sous la direction de), *op. cit.*, p. 7.

³³ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Collection biblio « Essais », Le livre de poche, Grasset 1979, p. 71.

2.2.2 « L'envol des vers »

Deux images parallèles symbolisent la conception que propose Sarah Kirsch du principe d'ouverture de ses textes : il s'agit de *l'envol des vers* et du *vol du cerf-volant*. La première image, extraite du poème « Freie Verse » de *Erlkönigstochter* (ET,142) thématise, nous l'analyserons dans un autre contexte au cours de notre étude, la vie du poème après que le poète s'en est séparé. Ce poème, fondamental au point de vue poétologique, acquiert d'autant plus de poids qu'il clôt le recueil *Erlkönigstochter* et qu'il ouvre une perspective plus large vers les ouvrages suivants³⁴.

Freie Verse

Gestern Nacht erwachte ich wußte
Daß ich mich nun von diesen Versen
Verabschieden sollte. So geht es immer
Nach einigen Jahren. Sie müssen hinaus
In die Welt. Es ist nicht möglich sie
Ewig! hier unter dem Dach zu behalten.
Arme Dinger. Sie müssen hin in die Stadt.
Wenige werden später zurückkommen dürfen.
Jedoch die meisten treiben sich draußen herum.
Wer weiß was aus ihnen noch wird. Eh sie
Zur Ruhe gelangen.

Les vers dont Sarah Kirsch parle dans ce poème sont doublement référentiels : ils se rapportent d'une part à eux-même, c'est-à-dire aux vers du poème « Freie Verse », et d'autre part à tous les vers du recueil *Erlkönigstochter* réunis pour la parution du volume. D'autre part, ici encore ce poème est caractérisé par un double mouvement, un mouvement répétitif, circulatoire d'une part, et un mouvement abrupt et bref d'autre part.

En effet, la décision de prendre congé des poèmes, même si elle s'opère régulièrement et périodiquement (« So geht es immer / Nach einigen Jahren »), se prend la nuit, dans un état entre la veille et le sommeil, et elle est irrévocable. De même, à deux reprises les vers sont invités à partir : partir de par le monde, partir à la ville (« Sie müssen hinaus in die Welt », « Sie müssen hin in die Stadt. »), le caractère définitif de ce mouvement étant souligné par le double emploi de la particule directive *hin*. À l'extérieur de la maison, symbolisée par la chambre sous

³⁴Ce poème ouvre une perspective plus large, de façon anticipée à la parution de *Erlkönigstochter*, de façon pratique à l'intérieur des œuvres complètes où il précède le recueil *Bodenlos*, paru en 1996.

les toits où Sarah Kirsch écrit³⁵, le mouvement circulatoire des vers se poursuit pour ceux qui n'ont pas eu le droit de revenir.

Ce qu'on pourrait relever de plus fondamental dans ce poème, c'est la distance que le poète prend, ou *feint de prendre* à l'égard de sa propre production qui, une fois publiée, ne semble plus lui appartenir. Cette prise de distance est soulignée par la pitié mi-sincère, mi-ironique accordée à ces vers qui doivent poursuivre leur existence dans le vaste monde et qui sont qualifiés familièrement de pauvrets, de « pauvres petites choses » (*arme Dinger*). C'est à partir de là que nous rejoignons la figure du lecteur idéal de Sarah Kirsch évoqué dans le premier chapitre de cette étude. Ce lecteur va s'approprier ces vers « lâchés dans la nature » et leur donner les dix pour cent de vie manquants, nécessaires à leur accomplissement³⁶.

2.2.3 « Le vol du cerf-volant »

La deuxième image de l'ouverture de l'œuvre, celle du cerf-volant, intervient dans l'œuvre de Sarah Kirsch à deux reprises. La première occurrence donne son titre au recueil *Drachensteigen* (1979), recueil-charnière dans la production de Sarah Kirsch puisqu'il est écrit à cheval entre la RDA et la RFA. Le cerf-volant est extrait du poème « Der Rest des Fadens » (DS,18), premier poème écrit en RFA, qui fonctionne en doublet avec le poème précédent, « Trennung » (DS,17), dernier poème écrit en RDA. La signification de ce cerf-volant qui disparaît *irrévocablement* à l'horizon (« Der Stern aus Papier, unhaltsam / ins Licht gerissen, höher, aus allen Augen / Und weiter, weiter ») est pour le moins ambiguë. Il pourrait symboliser le souvenir que garde le sujet lyrique de sa vie en RDA, une existence définitivement révolue, tout aussi bien que l'ensemble des poèmes écrits au cours de la première partie de sa carrière. Une carrière qui connaît une brusque rupture (symbolisée par l'image du fil rompu qui reste dans la main) et qui doit

³⁵La pièce d'écriture sous les toits à Tielenheim, familière au lecteur de Sarah Kirsch depuis *Spreu* en 1991 où elle est associée à un bateau, apparaît de plus en plus comme le centre même du kaléidoscope de l'œuvre tardive de Sarah Kirsch, puisque c'est de là qu'est énoncé le motto « fahren und sehen und schreiben » qui sera le fil conducteur de la quatrième partie de notre étude.

³⁶Michel Butor, cité par Sophie Rabau dans son ouvrage d'introduction à l'intertextualité, donne de cette prise de congé la version suivante :

L'auteur, au bout d'un certain temps, abandonne tel ouvrage, parce qu'il ne peut plus travailler sur lui, parce qu'il ne voit plus pour l'instant d'autre moyen de l'améliorer que de le reprendre de fond en comble, en fait parce qu'un autre attend déjà ; il ne l'achève qu'autant qu'il le peut, et le livre aux autres pour qu'ils le continuent, il le propose à une critique profonde qui poursuive l'invention commencée, entretienne l'éclaircissement ; car même les œuvres les plus directes, au bout de quelques années, ont besoin d'explications.

in RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 213.

trouver un nouveau souffle à l'Ouest : « Uns gehört der Rest des Fadens, und daß wir dich kannten. »

Quant à la deuxième occurrence du cerf-volant, elle s'insère dans le recueil *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* (KSSg,19), où elle acquiert une portée encore plus poétologique en étant développée dans le texte « Aufwärmen » qui est extrait des cours de Sarah Kirsch à l'Université de Francfort :

aber es könnte ja auch sein, dass ich diesen Text steigen lasse wie einen schönen beweglichen phantastischen Drachen (...), und er fliegt schon ganz wacker, ich muss die Schnur nachlassen, kaum dass ich anfang, erreicht er Höhen, (...) aber der hübsche schimmernde Drache, in diesem Jahr englischrot in der Form eines Oktopus, seine winddurchströmten herrlichen winkenden Arme, die wir gleich zu zählen beginnen, oh seine hochmütigen fischigen Augen, er hat Sie längst überflogen, wie meine Stimme Sie (...)

Cette métaphore du texte comme cerf-volant qui atteint des sommets et disparaît ensuite aux yeux de ceux qui le contemplent nous paraît être en fait une autre façon de décrire ce que nous avons évoqué précédemment et ce que Sarah Kirsch appelle « l'écriture automatique » : en effet, ce texte/cerf-volant semble lui aussi posséder une sorte d'existence semi-autonome (semi-autonome car le poète conserve tout de même le fil, dirige le cerf-volant et choisit de le laisser monter plus ou moins haut). D'autant plus que l'assimilation du cerf-volant avec le texte poétique est renforcée par la comparaison avec la voix de la poétesse qui survole l'assistance et qui choisit de l'ignorer³⁷.

C'est ainsi dans ces deux extrêmes de l'ouverture et de la fermeture que se rejoignent les deux mouvements contraires inhérents à l'écriture de Sarah Kirsch, celui qui laisse libre cours au texte et celui qui le fragmente et le réduit. Il faut dire à présent que ces deux pôles opposés s'expriment tant dans l'écriture en elle-même que dans une certaine philosophie de la vie exposée dans *Allerlei-Rauh* sous le nom de « philosophie de consolation » (*Trostphilosophie*). Il s'agit d'une philosophie fondée sur le cycle éternel de la nature :

Nichts auf der Welt geht verloren, sagte es sich eindringlich her und wiederholte und wiederholte den magischen Satz, bis er seine Wirkung erzielte. Selbst wenn, was eines Tages geschah, die alte chinesische Teekanne mit den schuppigen Drachen zersprang, so war es kein Unglück: es blieben die Scherben, aus deren folgenden Scherben Scherben hervorgehen konnten, ein ewiger Ablauf war möglich, wenn auch die Bruchstücke allmählich so winzig wurden, daß ihr weiterer Weg mit bloßem Auge nicht länger verfolgt werden konnte.³⁸ (A-R,17)

³⁷Nous proposerons dans le cadre de l'étude du recueil *Spreu* une analyse plus précise des relations fort ambiguës que Sarah Kirsch entretient avec son public.

³⁸Goedele Proesmans met cette philosophie en relation avec une autre philosophie présente dans *Allerlei-Rauh*, celle du « marais » : « eine Moorphilosophie : ein Plädoyer für die Natur,

De cet extrait d'*Allerlei-Rauh*, on peut relever un certain nombre d'aspects fort intéressants du point de vue poétologique. En effet, outre la réapparition du mot « Drache » – pris ici dans son sens premier de dragon, mais qui nous renvoie à l'assimilation chez Sarah Kirsch de ce mot avec le texte poétique –, on retrouve l'évocation du cycle éternel et des (dé)bris (de porcelaine, de verre) qui rappellent le titre du recueil *Spreu* tout autant que les éclats de verre de notre kaléidoscope méthodologique³⁹. Ces débris peuvent à leur tour être mis en parallèle avec l'écriture fragmentaire de Sarah Kirsch et figurer la façon dont est constituée l'œuvre dans son ensemble, une œuvre qui est en fait une *totalité organique* et que l'on peut donc décomposer en unités de plus en plus petites⁴⁰.

Avec l'introduction du terme *organique*, issu du domaine de la biologie et de l'étude du vivant, s'ouvre pour nous un troisième volet, plus interdisciplinaire, dans l'analyse du kaléidoscope de l'œuvre de Sarah Kirsch⁴¹.

2.3 Kaléidoscope et approches interdisciplinaires

2.3.1 Pertinence de la démarche interdisciplinaire

Le concept du kaléidoscope est un concept profondément interdisciplinaire : c'est ainsi qu'on a pu parler dans certaines situations de *kaléidoscope social* ou de *kaléidoscope interculturel*⁴². L'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble fonc-

für ein Gleichgewicht zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen » (Proe,228). C'est en fait la philosophie de la nature que l'on retrouve dans les œuvres de Sarah Kirsch depuis son installation à la campagne au début des années 1980. Avant, on pourrait dire que Sarah Kirsch, citadine, avait comme « oublié » cette philosophie qu'elle avait élaborée enfant et qu'elle n'a renoué avec elle qu'après son départ de RDA.

³⁹La spirale s'emballe si l'on rappelle que *Spreu* est lui-même une référence au poème poétologique « Wenn das Eis geht » dont est extraite la citation « viel Spreu wenig Weizen » (Sp,159) et que *Bruchstücke* est le sous-titre du journal de bord *Islandhoch* (2002).

⁴⁰Sarah Kirsch, dans le recueil *Das simple Leben*, qualifie elle-même d'éclats (*Scherben*), ces bouts de poèmes qui n'ont pas encore trouvé leur place dans l'économie générale du texte : « Hab viel Scherben in verschiedenen Kästen » (DsL,266).

⁴¹Pour plus de précisions quant à l'explicitation du terme « organique », voir SCHLANGER E., Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1971.

⁴²Nous donnons en exemple quelques références bibliographiques autour des diverses acceptions du terme « kaléidosope », notamment dans le domaine artistique (LEUTRAT, Jean-Louis, *Kaléidoscope : analyses de films*, Collection Regards et écoutes, Lyon, Presses Universitaires, 1988), en économie (ALLEGREZZA, Serge, *L'économie luxembourgeoise en 2003-2004, un kaléidoscope*, Luxembourg, Statec, 2005) et surtout en sociologie (Cahiers du Centre des migrations et des relations inter-culturelles, *Jeunesse dans le kaléidoscope*, Strasbourg 2, 1993; SHEARER, Ann, *Woman, her changing image : a Kaleidoscope of fives decades*, Wellington, Thorsons, 1987).

tionne, nous l'avons vu, comme un kaléidoscope⁴³ : fondée toute entière sur un système d'échos et d'éléments réfléchissants, on ne peut révéler toute sa richesse qu'en l'appréhendant de façon globale et en étant attentif aux figures récurrentes, aux phénomènes d'annonce ou de répétition, ainsi qu'aux motifs qui, s'ils nous paraissent être à un moment donné de notre lecture secondaires, se retrouvent dans le cycle suivant au centre du kaléidoscope, tandis que les motifs dits principaux se retrouvent dans le même mouvement à la périphérie. Il en est ainsi de ces influences primordiales, mais plus diffuses, qui modèlent l'écriture de Sarah Kirsch tout en augmentant le nombre des facettes du kaléidoscope qu'est son œuvre. Ces influences, issues de bien des domaines différents qu'il nous faudra cerner plus précisément, nous obligent à ne pas enfermer la production de Sarah Kirsch dans un seul système d'analyse, mais au contraire à ouvrir notre champ d'investigation vers d'autres disciplines⁴⁴.

Ce faisant, nous essaierons pour l'œuvre de Sarah Kirsch de dépasser une simple visée *pluridisciplinaire*, « qui fait se croiser sur un même objet les perspectives de plusieurs disciplines », pour envisager une démarche proprement *interdisciplinaire*, « qui met en conflit plusieurs représentations et méthodes d'approche⁴⁵ ». Il faudra voir alors comment surmonter les difficultés inhérentes aux transferts de notions et de méthodes et entamer un dialogue qui, en intégrant l'œuvre dans un cadre théorique plus large, permettra d'apporter un éclairage nouveau sur l'écriture de Sarah Kirsch :

Les approches dites « intégratives » se proposent de prendre en compte l'ensemble des liens qui relient l'œuvre à ses environnements de production et de réception et de procéder à une lecture des textes qui rende justice à ces divers niveaux. Les approches interdisciplinaires désormais « classiques » s'intéressaient à l'un des « systèmes partiels » entrant en jeu dans la production et/ou la réception. Les approches « intégratives » peuvent aussi être définies comme « transdisciplinaires », dans la mesure où elles visent la prise en compte simultanée du plus grand nombre possible de ces systèmes partiels et où elles ont recours à des constructions théoriques tendant à relier les unes aux autres les sphères abordées par les diverses disciplines.⁴⁶

⁴³Rappelons que la revue éditée par le centre culturel *Sarah Kirsch* à Limlingerode se nomme également *Kaleidoskop*.

⁴⁴Pour cette analyse de la démarche interdisciplinaire, nos ouvrages de référence seront : MAILLARD, Christine, BOTHOREL-WITZ, Arlette, (sous la direction de), *Du dialogue des disciplines. Germanistique et interdisciplinarité*, Presses universitaires de Strasbourg, 1998 ; UNESCO, *Interdisciplinarité et sciences humaines*, Volume 1, Paris, UNESCO, 1993.

⁴⁵Jean-Paul Resweber, « Disciplinarité, transdisciplinarité et postures du sujet » in MAILLARD, Christine, BOTHOREL-WITZ, Arlette, (sous la direction de), *Du dialogue des disciplines. Germanistique et interdisciplinarité*, op. cit., p. 19.

⁴⁶Christine Maillard, « Dialogue des disciplines et science de la littérature », *Ibid.*, p. 120.

La mise en perspective interdisciplinaire que nous proposons se fera en deux temps. La suite de ce chapitre en constitue le premier : il s'agira de voir dans quelle mesure l'organisation de l'œuvre de Sarah Kirsch peut être appréhendée par l'intermédiaire de concepts et de méthodes d'investigation empruntés aux sciences dites « dures⁴⁷ ». Pour notre part, nous nous limiterons dans cette étude à deux disciplines principales, qui sont les mathématiques et les sciences naturelles⁴⁸. Le deuxième temps de cette démarche constituera la dernière partie de notre travail, intitulée « fahren sehen schreiben », et se concentrera, outre sur des questions interculturelles, sur des aspects plus diffus de la composante interdisciplinaire de cette œuvre.

Pourquoi tout d'abord aborder la production de Sarah Kirsch sous un angle plus « scientifique » ? C'est parce qu'à la lecture des textes, on remarque que le regard que la poétesse porte sur les choses environnantes n'est pas seulement celui d'une femme de lettres, mais également celui d'une scientifique :

Die Natur ist die Kulisse für innere Befindlichkeiten und reizt durch ihr Wechselspiel zu erforschenden Aufzeichnungen, naturwissenschaftliches Interesse führt auch die Feder, Vergleiche der wiederholten irdischen Erscheinungen drängen sich auf. Künstler sind Experimentatoren auf allen Gebieten.⁴⁹

Ce regard scientifique, qui se pose essentiellement sur les choses de la nature, peut s'expliquer d'une part par l'héritage familial et culturel de Sarah Kirsch, d'autre part par sa formation universitaire et son parcours personnel.

2.3.2 Le regard scientifique de Sarah Kirsch

En effet, au fil d'interviews ou de rencontres, elle ne manque jamais de rappeler que c'est sa mère qui, dès son plus jeune âge, l'a initiée à la botanique. « Der botanische Sinn meiner Mutter führte uns im Herbst in den Auy, einen herrlichen Buchenwald », raconte-t-elle dans *Kuckuckslichtnelken* (KK,63). C'est au cours de promenades dans les forêts de Thuringe que Sarah Kirsch va apprendre les noms des différentes sortes de fleurs et d'arbres⁵⁰. On pourra même

⁴⁷On a d'ores et déjà tenté, notamment en linguistique, d'expliquer le texte littéraire à l'aide de techniques issues des sciences « dures », en utilisant comme Jean Cohen par exemple des méthodes statistiques (COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966).

⁴⁸Pour plus de précisions au sujet des relations entre littérature et mathématiques, voir GUNZENHÄUSER, Rul und KREUZER, Helmut (Hrsg.), *Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, 1965.

⁴⁹« Sarah Kirsch im Gespräch. Fragen hinter der Tür » in HOPWOOD, Mererid and BAXTER, David, *Sarah Kirsch*, « Contemporary German Writers », Cardiff, University of Wales Press 1997, p. 10.

⁵⁰« Sie kannte übrigens auch alle Pflanzennamen, und von ihr habe ich die gelernt. » (PHP,45).

avancer l'hypothèse que cet héritage culturel vient de plus loin encore et s'étend au versant paternel de sa famille : il est possible que le père de la poétesse, mécanicien de précision et féru d'horlogerie, de même que son grand-père pasteur, lui aient transmis leur goût de l'observation précise des mots et des choses et du travail minutieux. Ce n'est qu'avec un regard attentif, une connaissance profonde des termes et des outils adéquats que l'on peut comprendre, pour l'exégèse comme en horlogerie, les tenants et les aboutissants des mécanismes de la connaissance. Rien ne nous empêche non plus d'extrapoler la démarche poétique de Sarah Kirsch à un contexte culturel plus large et qui constitue tout aussi bien le bagage scientifique qui accompagnera sa carrière. Qu'en est-il en réalité de ce bagage scientifique ? Et dans quelle mesure influence-t-il la création de Sarah Kirsch ? Est-elle à cet égard un phénomène isolé ?

Sarah Kirsch n'est pas un cas isolé : elle commence à publier au milieu du vingtième siècle, c'est-à-dire après les révolutions scientifiques que sont les théories de la relativité et l'avènement de la mécanique quantique. Ces récentes découvertes vont jouer un grand rôle dans la nouvelle vision du monde qui s'élabore alors et qui influence les pratiques d'écriture de certains artistes. Elisabeth Emter décrypte à ce propos les relations qui semblent s'établir entre littérature moderne et théorie quantique entre 1925 et 1970⁵¹ et explicite ainsi sa démarche : « Nur die Folgen, nicht die Inhalte der Naturwissenschaften scheinen für die Analyse literarischer Texte relevant zu sein⁵² ». Cette analyse d'Elisabeth Emter nous permet de mettre en rapport les techniques artistiques et les esthétiques développées plus haut (montage-collage intertextuel, écriture fragmentaire, postmodernité,...) avec le contexte scientifique dans lequel elles se sont épanouies.

Un autre héritage de la maison paternelle semble expliquer l'intérêt futur de Sarah Kirsch pour les sciences naturelles : il s'agit de la bibliothèque. C'est dans cette bibliothèque familiale qu'elle va découvrir les textes d'Adalbert Stifter, un auteur qui exercera une si forte influence sur la jeune fille qu'elle commencera (sans le terminer) un apprentissage en école forestière et poursuivra des études de biologie à Halle, en Saxe :

Der für reifere Augen ruhelose, für jüngere andächtig beständiger Geist eindringender und einholender, belebender Genauigkeit, die beruhigende, bestätigende Verweisung des Gemüts auf die – unerschöpfliche – Gegenwart der Dinge, Adalbert Stifter vertraute sie, seiner Guttheißung glaubte sie

⁵¹EMTER, Elisabeth, *Literatur und Quantentheorie. Die Rezeption der modernen Physik in Schriften zur Literatur und Philosophie deutschsprachiger Autoren (1925-1970)*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1995.

⁵²*Ibid.* p. 6.

sich versichert, als sie beschloß, Tier- und Pflanzenkunde fünf Jahre lang zu studieren.⁵³

On pourra à cet égard évoquer deux aspects de cette influence de Stifter sur Sarah Kirsch. Le premier aspect, ayant trait au domaine de l'affect et du sentiment, se révèle dans l'amour de la poétesse pour la vie à la campagne et pour les forêts⁵⁴. Le deuxième aspect tient au style poétique même d'Adalbert Stifter, qu'on a pu qualifier de « poète du détail » en soulignant sa vision scientifique et microscopique des choses de la nature⁵⁵. Faut-il rappeler également que c'est le regard scientifique et « myope » d'Annette von Droste-Hülshoff qui plaît tant à Sarah Kirsch encore aujourd'hui⁵⁶ ? Peut-on voir alors dans ces lectures microscopiques la motivation première des études de biologie de Sarah Kirsch et de la thématique de son mémoire de fin d'études traitant des parasites attaquant les souris⁵⁷ ?

2.3.3 L'observation au microscope et la théorie des objets fractals

À la suite de ses études de biologie, alors que Sarah Kirsch s'essaie à ses premiers textes, elle fréquente assidûment Georg Maurer et Gerhard Wolf et s'imprègne de leur théorie de la « petite chose » (« der kleine Gegenstand »). Il s'agit alors pour les jeunes poètes de ne pas se lancer dans les grands sujets lyriques, mais plutôt de se concentrer sur les petites choses qui les entourent, et d'en donner une vision aussi précise que possible :

Gerhard Wolf hat uns von den großen philosophischen Themen ferngehalten und uns beigebracht, über die Sachen zu schreiben, die uns umgeben, die wir wirklich kennen. Das war der sogenannte « kleine Gegenstand », wie das dann bald unter Germanisten hieß. Und wir machten Gedichte über

⁵³« Elke Erb über Sarah Kirsch » (EeD,56).

⁵⁴« Es hat mich stark interessiert, wie da über Naturdinge gesprochen wurde, es war ein romantisches Naturverständnis, das mir damals sehr, sehr nah war » (PHP,42). On comprend alors le pourquoi de l'école forestière et la déception de la jeune fille.

⁵⁵Martin Selge précise :

Bratanek sieht Stifter als “Mikroskopiker”, d.h. er sieht eine Analogie zwischen der auf naturwissenschaftlichem Gebiet durchs Mikroskop herbeigeführten Grenzerweiterung und der “neuen Richtung, die die deutsche Literatur in den vierziger Jahren” durch Stifter und Hebbel erhielt.

SELGE, Martin, *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaften*, Stuttgart, Berlin, Verlag W. Kohlhammer, 1976, p. 15.

⁵⁶« Zuerst hat mir ihr naturwissenschaftlicher Blick gefallen » (PHP,55), « ihre schönen kurzsichtigen Verse » (*Geschenk des Himmels*,18).

⁵⁷« Meine Arbeit befaßte sich mit Ektoparasiten bei Muriden in der Umgebung von Halle. » (PHP,43).

die kleinen Gegenstände, über ein Frühstück oder über das Aufwachen,
über den Marktplatz von Halle und dergleichen.⁵⁸ (PHP,49)

Ce que l'on peut dire en tous les cas, c'est que les méthodes d'analyse acquises au contact de Gerhard Wolf et par l'intermédiaire du microscope ont laissé des traces dans les poèmes de Sarah Kirsch⁵⁹ : « Die Welt bestand aus Einzelheiten / Es war genau zu unterscheiden / Welches übriggebliebene Blatt / Um ein wenig vor oder hinter / Anderem leis sich bewegte » (« Sanfter Schrecken », KL,136).

L'exemple le plus pertinent de cette attitude scientifique et de ce phénomène d'observation microscopique est le poème « Ausschnitt », extrait du recueil *Erdreich* (ER,102), au titre fort révélateur, où le sujet lyrique relate étape par étape la mort par noyade d'une fourmi⁶⁰. On notera que ce poème est construit comme s'il s'agissait d'un mode opératoire pour une manipulation. Les phrases courtes qui le constituent, terminées chacune par un point – fait rare dans la poésie de Sarah Kirsch – et annoncées par l'anaphorique « Nun » renforcent encore le style protocolaire et objectif à l'extrême de ce texte. Nous en citons la fin :

(...)
Nun treibt die Ameise im Strudel.
Nun kämpft sie um ihr Leben.
Nun lassen die Kräfte der Ameise nach.
Nun ist sie am Ende.
Nun bewegt sie sich nicht mehr
Nun versinkt sie.
Nun hört der Regen auf.

La forme de ce poème, ainsi que la précision digne d'une dissection avec laquelle on suit l'agonie de cette fourmi, rappelle un autre des procédés stylistiques fondamentaux de Sarah Kirsch qui nous semble également relever de sa formation scientifique. Il s'agit d'une forme de pensée que l'on pourrait rapprocher du « savoir encyclopédique », mais un savoir encyclopédique qui se limiterait à quelques domaines privilégiés, tels que la botanique ou la zoologie, et qui viserait à établir une sorte de continuité entre les différents règnes⁶¹. Comment se traduit

⁵⁸*Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, Textura 29, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1985, p. 123.

⁵⁹On verra que ces méthodes se retrouvent sous une autre forme dans la deuxième moitié de la carrière de Sarah Kirsch, avec l'importance que prennent les poèmes proches des haïkus.

⁶⁰Ce motif morbide de la noyade d'animaux est récurrent dans les poèmes de Sarah Kirsch, notamment dans les textes évoquant des inondations ou des raz-de-marée (« Was bei einer Überschwemmung im Fluß schwimmt », SR,153). Le regard distancé et presque cynique que la poétesse porte sur ces noyades est qualifié par Cora Schenberg, dans sa thèse consacrée à Sarah Kirsch, d'« horrible ».

⁶¹C'est ainsi qu'à plusieurs reprises, Sarah Kirsch remplace le pronom neutre *man* par l'expression *man-frau-kind-tier-pflanze* (SR,169 ; Sp,204).

dans les textes ce « savoir encyclopédique » ? La technique la plus caractéristique semble être l'*énumération* de termes techniques et l'utilisation à outrance de la nomenclature botanique. Un exemple extrait du journal de voyage *Islandhoch* : « Dieser Papaver lapponicum ist gedrungener als die uns bekannte Gartenform, dicke bewimperte Stiele, die etwas verfragen können » (*Islandhoch*, « Schwefelgelb »). Ou encore : « Actaea spicata, wie die Pflanze lateinisch benannt ist, gehört zu den Hahnenfußgewächsen. Als Lieblingsstandort gelten die feuchten, die Schluchtenwälder im wenigstens gemäßigten Klima. » (KSSg,28)

L'observation au microscope, liée aux hypothèses que nous avons pu avancer plus haut au sujet de l'écriture fragmentaire et de la « philosophie de consolation » de la poétesse (ou « théorie des débris »), rejoint la conception organique que le lecteur peut avoir de l'œuvre de Sarah Kirsch. Et c'est une autre théorie scientifique qui nous amène à cette visualisation organique, où le tout peut être divisé en unités toujours plus petites, mais toujours semblables : il s'agit de la théorie mathématique des objets fractals de Benoît Mandelbrot⁶². On parle souvent de cette théorie comme de celle des « choux-fleurs⁶³ ». Benoît Mandelbrot observe cet état de fait en étudiant le cas de la côte de Bretagne :

Il est frappant, en effet, que lorsqu'une baie ou une péninsule que l'on avait retenue sur une carte au 1/100 000 est réexaminée sur une carte au 1/10 000, on aperçoit sur son pourtour d'innombrables sous-baies et sous-péninsules. Sur une carte au 1/1 000, on voit aussi apparaître des sous-sous-baies et des sous-sous-péninsules, et ainsi de suite. [...] En d'autres termes, on est amené à croire qu'à l'échelle près, le même mécanisme eût pu engendrer les petits aussi bien que les gros détails de la côte.⁶⁴

C'est ici que B. Mandelbrot introduit les termes d'« homothétie interne » et de « self-similarité », qui nous semblent primordiaux pour la suite de notre analyse :

On peut penser à ce mécanisme comme une sorte de cascade, ou plutôt comme un feu d'artifice à étages, chaque étage engendrant des détails plus petits que l'étage précédent. Statistiquement parlant, tout morceau d'une côte ainsi engendrée est homothétique au tout – sauf en ce qui concerne des détails dont nous choisissons de ne pas nous occuper. Une telle côte sera dite posséder une homothétie interne ou être self-similaire.⁶⁵

⁶²« Les objets naturels en question ont en commun d'être de forme extrêmement irrégulière ou interrompue ». MANDELBROT, Benoît, *Les Objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Troisième Édition, Nouvelle Bibliothèque scientifique, Paris, Flammarion, 1989, p. 5.

⁶³Lorsque l'on casse une fleur de ce chou, on retrouve la forme du chou-fleur en son entier. Si l'on casse à nouveau une fleur de cette fleur, on retrouve encore la forme du chou-fleur, et ainsi de suite.

⁶⁴MANDELBROT, Benoît, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁵*Ibid.* p. 25.

Cette théorie ne rejoint-elle pas dans le fond celle de Sarah Kirsch, dont nous rappelons ci-dessous la substance ?

es blieben die Scherben, aus deren folgenden Scherben Scherben hervorgehen konnten, ein ewiger Ablauf war möglich, wenn auch die Bruchstücke allmählich so winzig wurden, daß ihr weiterer Weg mit bloßem Auge nicht länger verfolgt werden konnte. (A-R,17)

Ce sont donc des concepts empruntés aux mathématiques et associés à la notion biologique de l'organicité, qui nous ont poussée à choisir le recueil *Allerlei-Rauh* comme point de référence de notre analyse. Car c'est avec ce recueil que l'étude de cas se révèle plus efficace et que notre démarche franchit une nouvelle étape pour devenir réellement *transdisciplinaire*. Une démarche que précise C. Maillard en soulignant l'évolution

de l'*interdisciplinaire* – caractérisé par le transfert de concepts et de “métaphores” empruntés à une autre discipline –, au *transdisciplinaire* – marqué par le recours à une théorie générale “embrassant et sous-tendant” le discours de plusieurs disciplines.⁶⁶

En effet, à partir de l'analyse d'*Allerlei-Rauh*, on peut extrapoler le paradigme et retrouver les caractéristiques de la « self-similarité » en littérature. En suivant notre raisonnement jusqu'à son terme, on en viendra à considérer le *microcosme*, c'est-à-dire *Allerlei-Rauh* comme un fragment homothétique du *macrocosme* qu'est l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble⁶⁷.

2.3.4 Effets « microscopiques » et « macroscopiques »

Cette perspective de travail nous semble d'autant plus pertinente que Sarah Kirsch elle-même utilise ce mode de fonctionnement pour l'un de ces textes. Il s'agit du livre pour enfants *Caroline im Wassertropfen*, dont nous reparlerons à plusieurs reprises au cours de notre étude⁶⁸. Construite sur le modèle d'*Alice au Pays des Merveilles*, l'intrigue de *Caroline im Wassertropfen* repose elle aussi sur un changement d'échelle, sur ce double principe d'agrandissement et de rétrécissement que nous envisageons pour notre étude. En effet, l'héroïne du conte et ses

⁶⁶Christine Maillard, « Dialogue des disciplines et science de la littérature », *op. cit.*, p. 117.

⁶⁷On pourra voir dans cette démarche une visée transdisciplinaire selon J-P. Resweber : il s'agirait en effet d'une « *intention épistémologique* spécifique, qui vise à rechercher, dans le microcosme, le profil du macrocosme qui s'y trouverait réfléchi en vertu de la logique d'imbrication des mondes. » Jean-Paul Resweber, « Disciplinarité, transdisciplinarité et postures du sujet » *Ibid.*, p. 21.

⁶⁸Cet ouvrage est fort intéressant à plusieurs égards et occupe une place à part dans l'œuvre de Sarah Kirsch. C'est pourquoi nous choisissons ici de n'évoquer qu'à grands traits les principes de construction de l'intrigue qui trouveront un éclairage plus judicieux dans le chapitre consacré aux livres pour enfants de Sarah Kirsch.

nouveaux amis, le professeur et son neveu, rapetissent au point de pouvoir embarquer dans un minuscule vaisseau pour visiter l'univers d'une goutte d'eau. Et c'est ici que nous retrouvons nos notions de « self-similarité » ou d'« homothétie interne », car le monde que Caroline explore à bord du vaisseau présente des caractéristiques semblables au monde dans lequel elle vit en règle générale. Certes, certains éléments relèvent du domaine du fantastique, car dans cette goutte d'eau, on rencontre des monstres et des créatures étranges ; cependant, les lois qui, pour un enfant, semblent régir le monde extérieur sont en somme respectées dans ce microcosme : il y a les « méchants » et les « gentils », les « faibles » et les « puissants ». Les méthodes d'investigation scientifique élaborées pour explorer et comprendre le monde sont les mêmes. L'aventure achevée, Caroline réintègre sans dommages le monde des adultes et retrouve, en même temps que sa taille normale, une vision des choses que l'on pourrait qualifier de *macroscopique*.

L'importance de la formation de biologiste et d'une certaine vision scientifique des choses se révèlent en outre par la récurrence dans les textes de Sarah Kirsch du personnage de la scientifique – celle qui tente de comprendre les lois de la nature. Les caractéristiques de ce personnage (peut-être un double du moi lyrique, peut-être Sarah Kirsch elle-même) sont présentes dès le plus jeune âge, comme le laisse supposer un poème de *Schwingrasen* à résonance autobiographique : « Ich zählte fünf Jahre und schickte mich an, die Elemente vorbehaltlos zu studieren » (« Schmetterlinge », SR,107).

Cette attitude de scientifique en herbe se poursuit dans la mise en scène du personnage féminin (...puis masculin) de la nouvelle « Blitz aus heiterem Himmel »⁶⁹, nouvelle dont l'incipit oriente déjà le lecteur vers un horizon de lecture scientifique :

Ist ein Ereignis ein Ereignis, wenn es keinen Schatten vorauswirft, keine entscheidenden Spuren zurückläßt und, statistisch betrachtet, weit außerhalb des Feldes zu verzeichnen ist, so daß es keinen Mittelwert in keiner Weise modifiziert ?⁷⁰

Le personnage central de la nouvelle, Katharina, travaille dans le département recherche d'une grosse entreprise : c'est le premier renseignement qui nous est fourni à son propos, et il est d'importance. Katharina n'est pas tout à fait comme tout le monde. Sarah Kirsch, dès le début de l'intrigue, joue avec les clichés accompagnant les représentations du masculin et du féminin et s'amuse à brouiller les pistes, avant même que Katharina ne devienne très soudainement un homme,

⁶⁹Cette nouvelle est extraite de *Die ungeheuren bergeshohen Wellen auf See. Erzählungen aus der ersten Hälfte meines Landes*, Zürich, Manesse Verlag, 1987.

⁷⁰*Ibid.*, p. 50.

Max. C'est pourquoi on peut avoir l'impression que Katharina est un peu spéciale : elle est dotée des traits de caractère que l'on s'attend généralement à rencontrer chez un homme. Katharina est une chercheuse, et elle est chercheuse même en dehors de son travail. Au contraire des autres femmes, elle ne voit pas les tâches ménagères comme une corvée, mais bien plutôt comme un moyen de parfaire ses connaissances, car elle est habituée à cette forme de pensée (« Von Berufs wegen trainiert, auch bei scheinbar willkürlichen Erscheinungen Gesetzmäßigkeiten festzustellen⁷¹ »). C'est ainsi que le simple fait d'étendre le linge prend des allures d'expérimentation mathématique :

Es gab feste Regeln. (...) [Sie] besah ihr Werk und nahm die Auswertung vor. (...) Im Korb hatten sich Klammern verschiedener Farben in gleicher Anzahl gefunden. Bei den Wäschestücken galten die Farben nichts, Hauptmerkmal war die Form. (...) Die Abfolge der Wäschestücke und Klammern, zufällig entstanden, ließ nun Gesetzmäßigkeiten erkennen. (...) Sie konnte schon ein Muster erkennen, vielleicht wurde es sogar eine Serie. Weitersehen und kombinieren. (...) Je größer die Abstände zwischen den einzelnen Waschvorgängen, desto größer der Wäscheberg, desto größer der Wahrheitsgehalt der Aussagen über Wahrscheinlichkeit und Zufall (von wegen Schlampe, dis is wissenschaftliche Arbeit, Frau Schpillar).⁷²

Bien que Sarah Kirsch traite le personnage de façon quelque peu ironique (« Ein ordentlicher Mensch, noch dazu weiblichen Geschlechts, hängt doch so keine Wäsche auf, die wird nach Arten verteilt, wie das weiland mit Pflanzen und Tieren vorexerziert wurde⁷³ »), le lecteur ne peut s'empêcher de ressentir une certaine admiration pour cette jeune femme intelligente qui, on le voit, attire également la sympathie de l'auteur.

Nous avons donc explicité la pertinence de l'utilisation de méthodes d'investigation scientifiques pour l'analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch et de son fonctionnement. Cette perspective trouve écho dans la formation scientifique de la poétesse et dans le regard qu'elle porte sur les choses qui l'entourent.

2.4 Figures explicatives et représentations graphiques

Nous nous proposons à présent d'explicitier la démarche qui sera la nôtre au cours de ce travail à l'aide de représentations graphiques plus concrètes. Les aspects esthétiques et formels des figures et des schémas que nous présentons

⁷¹ *Ibid.*, p. 50.

⁷² *Ibid.*, p. 50-51.

⁷³ *Ibid.*, p.51.

dans notre second volume sont certes le fruit d'une vision *personnelle* et en partie subjective de l'œuvre de Sarah Kirsch, mais ils sont étayés par une logique interne qui s'appuie sur les textes eux-mêmes. C'est un peu comme si nous adoptions les procédures scientifiques du personnage de Katharina.

2.4.1 *Allerlei-Rauh* ou le *niveau zéro* de l'analyse

– *Principes de réalisation*

La première figure⁷⁴ pourrait être considérée comme le *niveau zéro* de notre analyse. Il s'agit du graphique représentant la synopsis du recueil *Allerlei-Rauh* que l'on pourra retrouver en annexe⁷⁵. Pour réaliser le tableau et le graphique correspondant, nous nous sommes aidée des sept rubriques thématiques d'*Allerlei-Rauh* évoquées dans le premier chapitre de notre travail⁷⁶. En analysant précisément la structure d'*Allerlei-Rauh*, il nous a été possible de segmenter le recueil en soixante-cinq fragments que nous avons ensuite « rangés » dans les rubriques correspondantes⁷⁷. Pour plus de clarté et par souci de visibilité, nous avons attribué à chaque rubrique une couleur⁷⁸. L'étape suivante fut de trouver une représentation graphique capable, d'une part de mettre en relief la prépondérance de certaines couleurs par rapport à d'autres, et ainsi de révéler leur poids dans le recueil, d'autre part de souligner la fréquence à laquelle revenaient les sept thématiques d'*Allerlei-Rauh*.

Avant de nous attacher à sa forme, il nous faut apporter tout d'abord quelques précisions concernant la réalisation de cette première figure. La première remarque concerne la largeur des segments colorés : elle correspond à la taille des

⁷⁴Voir annexe 1.2, page 51.

⁷⁵Voir Annexe 3.1, page 59.

⁷⁶Nous rappelons brièvement ces thématiques. Il s'agit (1) des souvenirs d'enfance, (2) souvenirs de la vie en RDA, (3) souvenirs d'un été passé avec les Wolf dans le Mecklenbourg, (4) chronique de Tielenhemme, (5) réécriture du conte des Frères Grimm *Allerlei-Rauh*, (6) récits de/en rêve, (7) divers.

⁷⁷Cette répartition des fragments peut être accompagnée de ce que Philippe Hamon qualifie de *trouble* :

[Le fragment] pourra générer chez le lecteur un certain sentiment d'inconfort, en suscitant un triple trouble : trouble de la fonction (« à quoi sert ce fragment dans l'économie générale de l'œuvre que je suis en train de lire ? »), trouble de classement (« dans quelle unité plus vaste l'intégrer pour lui donner sens ? »), trouble de sa distribution (« pourquoi se trouve-t-il à cette place de l'œuvre et pas à telle autre ? »).

in OMACINI, Lucia et ESTE BELLINI, Laura (Etudes réunies par), *Théorie et pratique du fragment, Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF)*, Venise 28-30 novembre 2002, Genève, Slatkine Erudition, 2004, p. 79.

⁷⁸(1) bleu, (2) rouge, (3) orange, (4) vert, (5) cyan, (6) magenta, (7) marron.

fragments du recueil, taille qui varie de quelques lignes (comme par exemple : « Aus deinem Arm in den des Schnees der weißer ist als du im Winter bin ich gekommen und ich seh den See in fremder Uniform und alles Schilf geschorn – » A-R,37-38) à plusieurs pages, comme c'est le cas des deux parties constituant la réécriture du conte des Frères Grimm (A-R,40-42 ; 92-96). Nous précisons par ailleurs que le sens de lecture des fragments se fait du centre vers la périphérie – l'espace blanc au centre de la figure correspondant au paratexte du recueil (titre, sous-titre, épitaphe).

La deuxième remarque tient à la séparation des segments colorés et relève d'une décision personnelle. Nous avons fait le choix de maintenir une ligne de démarcation nette (sous la forme du trait noir) entre des segments de même couleur. En effet, il nous a semblé judicieux de laisser visible la structure fondamentale du recueil qui fait parfois s'enchaîner plusieurs fragments appartenant à une même thématique, mais traitant de sujets différents. C'est le cas par exemple pour les pages 53 à 59 d'*Allerlei-Rauh* consacrées aux souvenirs de l'été dans le Mecklenbourg. Ces cinq pages font certes partie d'un même ensemble, mais les trois fragments qui le composent gardent une certaine autonomie les uns vis-à-vis des autres. Le premier fragment est consacré à une description du caractère du personnage de Carola, tandis que le second, nettement poétologique, s'attache à justifier l'existence même du recueil *Allerlei-Rauh*. Quant au troisième de ces fragments, il relate l'épisode de la taupe, dont nous aurons à reparler par la suite⁷⁹.

– *La spirale et « l'effet de vie »*

Quelques mots à présent quant au tracé de cette première figure. La forme spiralée que nous avons choisie répond à trois exigences qui nous semblent pertinentes pour notre étude et que nous nous proposons de développer ici.

On pourra qualifier notre première exigence avant tout de *pratique*. Certes, la fragmentation thématique d'*Allerlei-Rauh* aurait tout aussi bien pu être représentée de façon linéaire et colorée, telle que l'on aligne en biochimie les séquences de protéines les unes à la suite des autres. Cependant, cette représentation présentait deux inconvénients. Le premier tient à la place qu'une telle bande occupe sur un papier de format traditionnel – se pose assez rapidement la question de la coupure du fragment lorsqu'on arrive au bord de la page. Le deuxième inconvénient se révèle au deuxième niveau de l'analyse (le niveau *macroscopique* que

⁷⁹Cet épisode est relaté par Sarah Kirsch dans *Allerlei-Rauh* et par Christa Wolf dans *Sommerstück*. Nous verrons plus loin comment les deux auteurs traitent cette anecdote chacune à leur manière.

nous aborderons bientôt) : les bandes linéaires sont bien moins aisément comparables que ces figures en hélice, qui ont l'avantage de rassembler en un minimum d'espace un maximum d'informations.

La seconde exigence est *esthétique*. Elle est issue de ce qu'on appellera « un effet de lecture » ou, pour reprendre la terminologie de Marc-Mathieu Münch, un *effet de vie*⁸⁰ : il s'agit ici d'une représentation graphique personnelle qu'un lecteur en particulier peut avoir du recueil *Allerlei-Rauh* et de l'œuvre de Sarah Kirsch en général.

Cette notion d'« effet de vie » est d'autant plus intéressante pour notre analyse qu'elle met en relief le principe d'*ouverture* de l'œuvre d'art que nous avons évoqué précédemment, de même que la collaboration qui s'établit entre auteur et lecteur⁸¹ :

L'autre attribut de l'effet de vie concerne les techniques d'ouverture des œuvres à la diversité des lecteurs. Une œuvre ne peut réussir un effet de vie un peu profond que si elle a le pouvoir d'entraîner la collaboration particulière d'un esprit individuel. [...] L'ouverture est un des éléments les plus importants de la valeur esthétique des textes.⁸²

Quelle forme prend donc pour nous cet « effet de vie » et dans quelle mesure est-il légitime ? Selon Marc-Mathieu Münch, la légitimité de l'« effet de vie » va de pair avec l'ouverture et s'inscrit dans un cadre somme toute relativement large. On pourrait dire pour résumer que l'« effet de vie » est valide tant qu'il ne franchit pas explicitement les barrières que l'auteur a dressées pour limiter la collaboration de lecture. À l'intérieur de ces balises, le lecteur est finalement très libre :

On pourrait comparer l'œuvre lue ou entendue à un objet en kit. Les morceaux sont donnés d'avance dans le carton, mais ils sont en attente d'être montés. Seulement, le kit littéraire est pour ainsi dire un objet-fée, un objet qui s'adapte spontanément à celui qui le monte. On dirait un outil qui aurait la faculté de prendre la forme particulière de la main qui le saisit.

Je définirai plus techniquement l'ouverture comme l'art avec lequel un texte attend et favorise la collaboration du moi du lecteur en vue d'un effet de vie.⁸³

Après lecture de l'œuvre de Sarah Kirsch, notre propre « effet de vie » se cristallise par conséquent dans les figures que nous proposons. Leur forme spiralee

⁸⁰« Le premier [invariant], qui englobe tous les autres, affirme qu'une œuvre d'art réussie est celle qui crée dans la psyché du lecteur-auditeur un effet de vie », MÜNCH, Marc-Mathieu, *L'effet de vie ou Le singulier de l'art littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 35.

⁸¹La « solidarité » (« so ne kleine Solidarisierung ») entre lecteur et auteur dont parle Sarah Kirsch (EeD,13).

⁸²MÜNCH, Marc-Mathieu, *Ibid.* p. 36.

⁸³*Ibid.* p. 224.

est le résultat final d'une série d'« effets de vie » (on aimerait écrire « effets de vue ») conjugués qui, tous, tournent autour du kaléidoscope. En effet, nous voulions rapprocher ces figures le plus possible du kaléidoscope auquel Sarah Kirsch fait allusion au début d'*Allerlei-Rauh* :

bunt, aber sehr langsam dreht sich im Norden das Kaleidoskop unser Leben geheißen, und mitunter bleibt es auch eine Weile stehen, daß der Betrachter sich ein Bild überaus deutlich einprägen kann, nichts Besonderes, nur unvergeßlich. (A-R,9)

Selon le premier principe de construction, la figure en question devait donc comme un kaléidoscope pouvoir tourner autour d'un centre⁸⁴. Le deuxième effet de lecture est lié au tableau de Sonia Delaunay *Prismes électriques*⁸⁵. Sur cette toile de 1914 s'entrecoupent une série de cercles de couleur s'entourant les uns les autres comme des cercles concentriques. Les bandes de couleurs vives se répondent les unes aux autres, relaient par endroits les couleurs pastelées et créent un système d'échos et de renvois sur toute la surface du tableau.

Quant au troisième effet, il est dû aux aquarelles de Sarah Kirsch, et à une en particulier, intitulée *Sampdoria*⁸⁶ (voir annexe 6.4, page 75), sur laquelle sont jetées des taches de couleur qui semblent tourner comme les pétales d'une fleur autour d'un cœur figuré par une spirale rose.

2.4.2 Le niveau d'analyse *macroscopique*

La dernière raison du choix de la spirale comme mode de représentation s'expliquera davantage au cours de notre travail mais détermine plus encore la forme de la deuxième figure (voir annexe 1.3, page 52) qui représente l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble⁸⁷. En effet, pourquoi ne pas avoir gardé la forme simple du cercle ? On aurait très bien pu imaginer fragmenter le cercle en secteurs de différentes couleurs et préserver ainsi la linéarité des recueils. Or nous avons également choisi la spirale pour notre deuxième figure. Nous atteignons avec cette deuxième représentation graphique le second niveau de notre analyse⁸⁸, le niveau que nous qualifierons de *macroscopique*.

⁸⁴Nous avons assez vite écarté la forme même schématisée d'un kaléidoscope car on perdait trop de vue le caractère linéaire du recueil.

⁸⁵Ce tableau est présenté en annexe 2, page 54.

⁸⁶KIRSCH, Sarah, *Beim Malen bin ich weggetreten. Aquarelle, Bilder, Zeichnungen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 2000, p. 37.

⁸⁷La plupart des recueils de poèmes et de prose de Sarah Kirsch sont représentés sur le schéma, ainsi que la majorité des livres pour enfants. Pour les raisons que nous nous apprêtons à évoquer, nous avons écarté les collaborations, de même que les ouvrages rassemblant les aquarelles de l'auteur ou des documents annexes tels que *Erklärung einiger Dinge (Dokumente und Bilder)*.

⁸⁸Rappelons que le niveau zéro était symbolisé par l'analyse d'*Allerlei-Rauh*.

La réalisation de cette seconde spirale suit les mêmes principes de construction que la première. Des rubriques d'*Allerlei-Rauh*, nous avons gardé la structure tout en l'appliquant à une base de données élargie ; c'est ainsi que les souvenirs d'enfance intègrent une thématique plus large, qui est la composante autobiographique de l'œuvre de Sarah Kirsch, et que la réécriture du conte des Frères Grimm s'ancre plus systématiquement dans la reprise par Sarah Kirsch des mythes et contes populaires. Les autres catégories seront ainsi schématiquement nommées « chronique de Tielenhemme », « vie en RDA », « problématique féminine » ou « divers ». Les couleurs correspondant à ces thématiques principales sont les mêmes que pour la première figure⁸⁹.

Que remarque-t-on en observant cette deuxième figure ? Le même système de répétitions et de renvois de couleurs qui suivent les courbes de la première spirale. Ici régit une fois de plus le principe d'ouverture que nous avons mis en lumière depuis le début de notre travail : la spirale présente un avantage indéniable sur le cercle, qui est une entité close, repliée sur elle-même et qui ne supporte ni intrusion ni ajout postérieur. Or Sarah Kirsch vit et publie encore à cette heure – il est donc indispensable de maintenir la spirale ouverte et d'en garder le principe dynamique, tournant autour de son axe comme un kaléidoscope. La spirale répond donc à l'ouverture caractéristique de l'œuvre de Sarah Kirsch.

Quelques précisions quant à la lecture de ces deux spirales jumelles. On remarque tout d'abord que la couleur verte, primordiale dans la première figure et correspondant à la vie à la campagne, n'apparaît que vers la moitié de la seconde spirale. Cela s'explique par une donnée biographique, Sarah Kirsch ne s'étant installée à Tielenhemme qu'au début des années 1980. La seconde précision s'attache à la couleur orange (l'été dans le Mecklenbourg d'*Allerlei-Rauh*) qui est très peu présente dans la deuxième spirale : cette couleur est peu présente graphiquement car omniprésente en réalité, puisqu'il s'agit de la problématique féminine. Or la problématique féminine nous semble d'une certaine façon sous-tendre l'écriture de Sarah Kirsch. C'est pourquoi nous avons délibérément fait le choix de ne rendre visible la couleur orange que lorsqu'il s'agissait de recueils plus féminins que d'autres, tels *Drachensteigen* ou *Die ungeheuren bergeshohen Wellen auf See. Erzählungen aus der ersten Hälfte meines Landes*⁹⁰.

⁸⁹Nous précisons que pour la première figure, celle représentant *Allerlei-Rauh*, les dimensions des segments ont été réglées sur le nombre de pages correspondant à chaque thématique. Pour la deuxième figure, la taille des segments correspond à l'importance de chaque dominante thématique dans les différents recueils.

⁹⁰*Die ungeheuren bergeshohen Wellen auf See. Erzählungen aus der ersten Hälfte meines Landes*, Zürich, Manesse Verlag, 1987.

Le dernier avantage de cette représentation spiralée correspond à une discussion que nous mènerons dans le cadre de l'analyse du projet autobiographique de Sarah Kirsch. Cette discussion se cristallise autour de deux lectures différentes de l'œuvre de Sarah Kirsch. La première lecture, évoquée à plusieurs reprises, est celle de Marguerite Gagneur⁹¹ : il s'agit d'une esthétique de la *répétition* (Ga,326), voir de l'*essoufflement*. C'est pour une telle vision de l'œuvre de Sarah Kirsch que le cercle aurait été adéquat⁹².

La deuxième lecture est la nôtre, et elle est suggérée par la spirale. En effet, l'esthétique de la répétition n'est pas selon nous une esthétique de l'essoufflement ou du ressassement, mais bien plutôt, comme lors d'une psychanalyse, une manière de creuser le motif, de révéler une thématique plus profonde et de se mettre au clair avec son passé (« während der Prosaist auf dem Resthof die Vergangenheit bannt », A-R,25). C'est ainsi que la spirale qui « ressasse » les motifs autobiographiques trouvera son accomplissement dans le début de l'autobiographie de Sarah Kirsch, *Kuckuckslichtnelken*, paru en 2006⁹³.

2.4.3 L'exemple d'Alice ou l'analyse *microscopique*

Poursuivons notre raisonnement et intéressons-nous à présent au dernier niveau de notre analyse : le niveau qu'on appellera *microscopique*. Ce niveau d'analyse nous suivra tout au long de notre étude et il s'accompagne d'une démarche méthodologique : à la fin de chacun de nos chapitres, on trouvera un schéma reprenant la logique du kaléidoscope et qui soulignera les échos et les connexions possibles entre les différentes thématiques.

⁹¹GAGNEUR, Marguerite, *Écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA*, Lille, Presses universitaires, 2007.

⁹²Sarah Kirsch elle-même se défend dans une interview de cette vision monotone de son œuvre :

Daß einiges gleichförmig wirkt, mag dem Leser manchmal so erscheinen, einfach weil es Ähnlichkeiten hat. Aber es gibt doch Sprünge und veränderte Sprache und dergleichen. Man kann das von Band zu Band feststellen.

KIRSCH, Sarah, *Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, Textura 29, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1985, p. 133.

⁹³Sarah Kirsch précise :

Das geht immer vorwärts und rückwärts, und man kann nie sagen, wie es sich entwickelt. Ein Schriftsteller hat ja nichts außer seine Biographie, die er nun ganz weit auffassen kann, aber es ist natürlich sein Fundus, und je älter man wird, desto mehr wird man zurückgreifen.

« Ich bin sehr hart und sehr streng mit den Menschen ». *Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, Gespräch mit Antje Peters-Hirt, in HEIMANN, Bodo (Hrsg.), *Euterpe, Jahrbuch für Literatur in Schleswig-Holstein*, Husum Verlag, 1991, p. 42.

Nous ne donnerons ici qu'un cas particulier de cette analyse au niveau microscopique, en prenant pour exemple le personnage d'Alice, qui fait figure de fil rouge dans l'œuvre de Sarah Kirsch.

Ce fil rouge est représenté graphiquement par la troisième figure (voir annexe 1.4, page 53) : au centre du schéma est placée Alice, autour de laquelle gravitent les occurrences principales du personnage. On observe que ces occurrences sont reliées entre elles par certaines des sept thématiques de l'œuvre de Sarah Kirsch.

C'est ainsi qu'on verra dans la suite de notre étude que le recueil *Kuckuckslichtnelken* est relié par la thématique de l'enfance (c'est-à-dire par la composante autobiographique) à l'incipit de *Caroline im Wassertropfen*, lui-même relié au cycle « Death Valley », extrait d'*Erdreich* (ER,54-59) par la thématique des voyages. Cette thématique est prépondérante dans l'édition originale du journal de bord *Spreu*, où l'on retrouve en filigrane l'univers d'*Alice aux Pays des Merveilles* grâce à la méthode de coloriage des illustrations et à la figure tutélaire de Lewis Carroll. En effet, tout comme Sarah Kirsch, l'auteur d'Alice est lui aussi un adepte de la « poétique des débris » :

[Carroll] explique sa méthode de composition (...) en développant une théorie de l'écriture qu'il nomme « *amassed litter-ature* ». En anglais, *litter* signifie, tout à la fois, détrit et fouillis. Ainsi la *litter-ature* est-elle formée d'éléments épars, amassés, sans lien apparent.⁹⁴

Au cours de ces chapitres introductifs à notre analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch, nous nous sommes attachée à expliciter les principales notions théoriques dont nous ferons largement usage au cours de notre travail. Il nous faudra retenir surtout l'importance du collage et des jeux intertextuels, qui nous aident à mieux cerner la poétique de Sarah Kirsch. Nous avons remarqué la prépondérance du rôle du lecteur, ainsi que les efforts qu'il doit fournir pour suivre l'auteur au fil de ces recueils.

Sarah Kirsch brouille volontairement les pistes de lecture en jouant de l'ouverture et de la fermeture de ses textes. Ce principe d'écriture est soutenu par le double mouvement de la fragmentation du texte et de ce que la poétesse appelle « l'écriture automatique ». Les textes acquièrent par là une existence semi-autonome : ils sont « lâchés dans la nature », mais, tel un cerf-volant, restent reliés par un fil à leur créateur.

Nous avons brièvement analysé la façon dont le recueil-clef *Allerlei-Rauh* était structuré et comment les sept rubriques centrales du recueil correspondaient,

⁹⁴INGLIN-ROUTISSEAU, Marie-Hélène, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 42.

au niveau macroscopique de la création kirschienne, à sept facettes principales qu'il conviendra d'étudier plus spécifiquement. Nous avons opté, pour l'étude de l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble, pour une méthode d'analyse faisant appel à des perspectives et notions empruntées aux sciences dites « dures ». Nous nous sommes plus particulièrement attardée sur la comparaison existant entre certains textes de Sarah Kirsch et les techniques de l'observation au microscope pour nous pencher ensuite sur la théorie des objets fractals de Mandelbrot. Cette théorie de Mandelbrot nous a aidée à mettre en évidence les concepts de *self-similarité* et d'*homothétie interne*, qu'il nous faudra garder présents à l'esprit.

La caractéristique centrale de quatre des rubriques principales d'*Allerlei-Rauh* – « souvenirs d'enfance », « chronique de Tielenheim », « souvenirs de RDA » et « die Mecklenburgstory » – semble être leur composante nettement autobiographique. C'est pourquoi nous nous proposons d'analyser, dans la deuxième partie de ce travail et à travers l'étude détaillée de ces quatre rubriques, le projet autobiographique de Sarah Kirsch. Nous examinerons comment Sarah Kirsch, au fil de ses recueils, remet en question les schémas classiques de l'autobiographie, s'inscrit dans une esthétique du *resserrement*, et adopte une démarche originale que nous appellerons, toujours dans la continuité de nos figures explicatives, une « spirale autobiographique ».

Deuxième partie

Allerlei-Rauh ou
l'autobiographie en question

Chapitre 3

Enjeux du projet autobiographique de Sarah Kirsch

L'enfance de Sarah Kirsch, évoquée brièvement dans quelques poèmes et dans la chronique *Allerlei-Rauh*, restait somme toute nimbée de mystère. On ne savait finalement que peu de choses sur le développement de la personnalité de la poétesse. Les souvenirs d'enfance relatés dans *Allerlei-Rauh* étaient perçus comme à travers une vitre opaque, comme si l'auteur refusait de s'identifier pleinement à l'enfant dont il est question dans le « film de l'enfance » (*Kindheitsfilm*) :

Ich weiß nicht, ob ich zu jenem leichtgläubigen Wesen mit dem Mittelscheitel, den Messingklemmen über den Ohren, Zöpfen bis zu den Kniekehlen hin, die stets im Begriff sind, sich aufzulösen, ob ich ich zu ihm sagen soll oder sie oder es oder das Kind, ein Kind, weil dies Weidenblatt seit ehmaliger Zeit sich verwandelt hat, eine wandernde Seele gar abgab. (A-R,29)

Mais en octobre 2006 paraît l'ouvrage de Sarah Kirsch, *Kuckuckslichtnelken*¹, un recueil en prose explicitement autobiographique qui retrace l'enfance et l'adolescence de l'auteur. La parution de ce recueil atypique dans l'œuvre de Sarah Kirsch – nous reviendrons sur ce caractère atypique plus en détail à la fin de ce chapitre –, nous invite à porter un regard nouveau sur la composante autobiographique de ses écrits et à nous interroger sur ce que Goedele Proesmans appelle, concernant les recueils en prose, le « projet autobiographique » (Proe,215) de Sarah Kirsch. Avec le recul dont nous disposons aujourd'hui en regard de la production abondante de Sarah Kirsch depuis le début de sa carrière, nous pouvons distinguer trois phases successives de ce projet autobiographique ; les deux pre-

¹*Kuckuckslichtnelken*, Göttingen, Steidl Verlag, 2006.

mières phases semblent achevées, tandis que la dernière vient probablement tout juste de débiter.

3.1 « L'héroïne lyrique » des poèmes

La première partie de ce chapitre consacré au projet autobiographique de Sarah Kirsch s'intéressera principalement à la période, du milieu des années 1960 à la fin des années 1980, où Sarah Kirsch écrit essentiellement des poèmes : cette période délimite notre première « phase » et il faudra s'interroger sur la validité du terme « projet autobiographique » pour caractériser la poésie de Sarah Kirsch. En effet, si l'on choisit de définir grossièrement le projet autobiographique comme volonté affirmée d'écrire une autobiographie sous quelque forme que ce soit (mémoires, journal intime ou autres), il ne peut en être question pour les premiers poèmes de Sarah Kirsch, et ce même si le lecteur a l'impression que le « je » des poèmes renvoie à Sarah Kirsch elle-même. Cette impression du lecteur est suscitée par ce qu'on pourrait appeler un horizon de lecture bien précis². En effet, lorsque nous lisons un poème, nous ne pouvons nous défaire d'idées générales sur la poésie engrangées au fil de nos lectures et sur les sentiments généralement véhiculés par celle-ci ; dans ces circonstances, le poème reste pour le lecteur le lieu privilégié où le moi intime du poète trouve tout loisir de s'exprimer : sauf déni ou cas extrême, le poème a toujours l'air d'être authentique, sincère et par là même... autobiographique.

Comme nous l'analyserons plus précisément dans le chapitre consacré à la traduction par Sarah Kirsch des poèmes d'Anna Akhmatova, ce phénomène estompant les frontières entre moi réel et moi lyrique du poète est défini par Christine Gölz, spécialiste d'Anna Akhmatova, à l'aide du concept d'*héroïne lyrique*³.

3.1.1 Prépondérance du « je »

Quelle est la caractéristique principale de cette héroïne lyrique ? Il semble qu'elle s'exprime surtout par une prépondérance du *je*. Et c'est ici que la tentation de qualifier les poèmes de Sarah Kirsch de totalement autobiographiques devient

²Nathalie Piégay-Gros, dans son ouvrage d'introduction sur le rôle du lecteur, précise :

L'horizon d'attente, défini par l'œuvre elle-même, est un ensemble de règles du jeu que le lecteur est censé connaître, puisqu'il les a déjà rencontrées au cours de ses lectures précédentes.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Lecteur*, Corpus Lettres, Paris, Flammarion, 2002, p. 232.

³GÖLZ, Christine, *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*, Slavische Schriften, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang Verlag, 2000.

périlleuse. En effet, le fait de dire « je » n'est pas, loin s'en faut, une preuve irréfutable du caractère autobiographique d'un poème, surtout si l'on est dans la position de Sarah Kirsch en RDA, où le fait justement de dire « je » est une forme de protestation et d'affirmation de soi⁴. Dans ce contexte politique, dire « je » s'apparente à un réflexe de survie, comme le souligne Sarah Kirsch dans une interview : « Ich habe in der DDR gelernt : "Ich sagt man nicht." Das Ich gibt man auf. Man ist "man" oder "wir". (...) Das Ich-Sagen war mein Glück⁵. »

C'est ainsi que les données biographiques de Sarah Kirsch connues du lecteur vont fortement influencer son horizon de lecture. En effet, si l'on garde en mémoire le fait que Sarah Kirsch, ayant été l'une des premiers signataires de la pétition lors de l'« affaire Wolf Biermann » en 1976, a très mal vécu les derniers mois passés en RDA, comment ne pas prendre au pied de la lettre ces vers extraits du poème « Die Entfernung » : « Es war mir früher in meinem Land / Soviel eingeblasen und vorgeschrieben / Daß ich die Scheißarbeit auf mich genommen / Ein bißchen davon zu glauben » (ER,72) !

Avant de poursuivre, il nous faut relever la deuxième caractéristique de l'« héroïne lyrique », qui est elle aussi en partie liée à certaines données biographiques évoquées plus haut : il s'agit de ce que l'on appellera une « stylisation du poète ». La représentation que l'on peut avoir de Sarah Kirsch en tant que personne réelle (sur les photographies, dans des émissions de télévision⁶) est aussi une composante de son discours.

3.1.2 Masques et costumes

On pourra alors parler, au sujet du moi lyrique des poèmes de Sarah Kirsch, de masques ou de costumes qui ont toujours pour modèle un personnage féminin très ambivalent, tantôt fort et dominant, tantôt soumis et passif. La mise en relief de ces masques par la poétesse n'est pas dénuée d'ironie et dénote d'une grande distance par rapport à soi-même et aux autres. Le costume est donc double.

⁴Philippe Lejeune, dans son analyse consacrée à Michel Leiris souligne :

Dans la plupart des cas, le « je » des poèmes est un « je » sans référence, dans lequel chacun peut se glisser ; c'est le « prêt à porter » de l'émotion. La subjectivité universelle du lyrisme est assez différente du discours autobiographique qui, lui, suppose une attitude de communication entre deux personnes distinctes.

in LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Collection « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1975, réédition : 1996, p. 245.

⁵*Die Zeit*, Nr. 16, 14. April 2005, p. 59.

⁶Par exemple dans l'émission *Pantherfrau : Die Schriftstellerin Sarah Kirsch*, Ein Film von Leonore Brandt, Leipzig, MDR, 2005.

Celui d'une héroïne lyrique douce et soumise, d'une part, est condensé dans ces quelques vers : « Schöner / Lerne mich tragen und ich / Mache mich leicht » (RW, 171). De l'autre, ce costume trouve son exact contraire dans celui de la bête sauvage. Le choix de ces métamorphoses animales n'est pas anodin, car il s'agit toujours de bêtes féroces : le chat, le tigre, le loup, la renarde. Ces métamorphoses animales se retrouvent au fil des années, tant dans les tout premiers poèmes, par exemple dans ces vers « Langsam nach Jahren geh ich / Vom Sein des Hundes⁷ in das der Katze » extraits de « *Tilia cordata* » (RW,148) que dans les derniers, écrits dans la retraite de Tielenhemme : « Bin einmal eine rote Füchsin ge- / Wesen mit hohen Sprüngen holte ich mir was ich wollte // Grau bin ich jetzt grauer Regen » (SW,51).

Ces costumes complémentaires et apparemment contradictoires sont rassemblés dans *Allerlei-Rauh* au cours de l'évocation des souvenirs d'enfance, et plus particulièrement de l'évolution de cet enfant qu'était Sarah Kirsch :

Stak sie vorher in einem Lamm fest, das ängstlich blökte, wenn es die Mutter nicht sah, so ist sie später gestreunt, dem Balg einer Tigerin eingeschlüpft, listenreich scharfer Zähne. Reißt das dampfende Maul auf zum Fauchen und Fluchen, war einst zur Bescheidenheit-Nachgiebigkeit erzogen. (A-R,29)

Si nous comparons toutes les métaphores animales dont fait usage Sarah Kirsch, force est de constater qu'une évolution se dégage nettement : du chien au chat, de l'agneau au tigre, le processus est le même. Le sujet lyrique passe d'un animal domestiqué à la bête sauvage.

En lisant les poèmes de la première période de l'œuvre de Sarah Kirsch, nous remarquons donc que pour le lecteur, les frontières s'estompent aisément entre littérature et vie intime, entre le moi lyrique et la personne réelle, mais stylisée, de la poétesse. Et le fait est que Sarah Kirsch accentue encore volontairement ce flou, qui devient d'autant plus déstabilisant que la distinction entre moi lyrique et moi réel est tantôt refusée, tantôt affirmée haut et fort par Sarah Kirsch.

Cette attitude ambivalente, qui restera de mise tout au long de son œuvre, constitue le point de départ de notre réflexion sur la validité du projet autobiographique de Sarah Kirsch. Si nous ne pouvons pas nous appuyer sur les poèmes pour en décréter ou non la nature autobiographique, les réflexions poétologiques de la poétesse peuvent en revanche nous aider à approfondir cette attitude ambivalente

⁷On pourra déjà évoquer la symbolique du chien dans le contexte dans lequel ce poème a été écrit, et sur lequel nous reviendrons dans notre analyse de *Sommerstück*. Le chien est la bête apprivoisée par excellence, tenue en laisse, et fait allusion au statut des citoyens et des poètes en RDA.

face à ses propres poèmes. En effet, Sarah Kirsch peut, dans une même interview⁸, affirmer que le moi poétique n'est jamais le moi véritable (« Das lyrische Ich ist nie das eigentliche Ich »), et plus loin que ses poèmes sont largement autobiographiques (« Meine Gedichte sind weitgehend autobiographisch »). Entre les deux affirmations se cache une clef pour l'analyse des poèmes : « Es sind Kostüme, in die man geht und in denen man sich eine Weile bewegt⁹. » Avec cette allusion aux masques et aux costumes que revêt le sujet lyrique, Sarah Kirsch en souligne le caractère heuristique et se ménage un espace de liberté inviolable : celui qui se trouve au-delà des apparences.

Ce refus de l'autobiographique pure et simple se retrouvera tout au long de sa carrière et de ses commentaires méta-poétiques : ses poèmes ne sont pas des poèmes privés, intimes – elle s'en défend avec véhémence : « Privat würde ich als Schimpfwort empfinden. Es sind Gedichte, die von mir ausgehen. So soll und muss es bei Lyrik eben sein¹⁰. »

On constate dans les années 1980 une double rupture dans la vie et l'écriture de la poétesse. En 1983, elle s'installe à Tielenhemme dans le Schleswig-Holstein – c'est là aussi qu'elle va vivre sa relation amoureuse la plus longue avec le compositeur Wolfgang von Schweinitz. Cet élément biographique est d'importance car cette installation à la campagne va contribuer à une stabilisation de la vie affective de Sarah Kirsch, une stabilisation qui pourrait se traduire par le fait que la prose (prose poétique ou prose brève) va prendre peu à peu le relais de la poésie, qui ne semble plus permettre à Sarah Kirsch de s'exprimer efficacement. Dans le même temps que Sarah Kirsch écrit de plus en plus en prose, l'image, sous forme d'aquarelles et d'illustrations, va, elle aussi, prendre de plus en plus de place.

La seconde rupture est constituée par la parution du recueil *Allerlei-Rauh*, dont nous avons d'ores et déjà souligné l'importance pour l'œuvre dans son ensemble. Pour la première fois, le lecteur pénètre profondément dans le passé de l'auteur, dont on lui révèle plus que des bribes. Néanmoins, du point de vue du projet autobiographique de Sarah Kirsch, on ne peut pas parler d'une rupture à proprement parler : il s'agira plutôt d'un glissement progressif. En effet, le caractère autobiographique des recueils n'est toujours pas assumé par l'auteur, et cela

⁸« Selbstauskunft. Sarah Kirsch im Gespräch (August 1993) » in *Peter-Huchel-Preis 1993. Ein Jahrbuch. Sarah Kirsch, Texte. Dokumente. Materialien*, Baden-Baden und Zürich, Elster Verlag, 1993, p. 69.

⁹*Ibid.*, p. 69.

¹⁰WAGENER, Hans (Hrsg.), *Köpfe des 20. Jahrhunderts, Sarah Kirsch*, Band 113, Berlin, Colloquium Verlag, 1989, p. 96.

nous semble d'une importance capitale pour l'analyse de la deuxième phase de ce projet autobiographique.

3.2 La « spirale autobiographique »

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous nous confronterons à deux aspects bien distincts de la recherche autour de l'œuvre de Sarah Kirsch. Il s'agit d'entamer, à l'appui des travaux récents de Goedele Proesmans¹¹ et de Marguerite Gagneur¹², menés au cours des dix dernières années, une discussion qui aura pour sujet le projet autobiographique de Sarah Kirsch. Ils apportent, chacun à sa manière, un éclairage fort intéressant sur l'œuvre de Sarah Kirsch. Rappelons que Goedele Proesmans s'intéresse plus particulièrement aux premiers recueils de prose de Sarah Kirsch (*Irrstern*, *Schwinggras*, *Allerlei-Rauh*, *Spreu* et *Das simple Leben*), tandis que Marguerite Gagneur centre son travail de recherche sur les écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA.

3.2.1 L'esthétique de la répétition

La théorie de Marguerite Gagneur, qui restreint son corpus aux seuls recueils de poésie, est celle d'un « essoufflement » de la création poétique de Sarah Kirsch à la fin des années 1990. Pour qualifier la seconde partie de l'œuvre de Sarah Kirsch, c'est-à-dire, dans le cadre de notre travail, les recueils de poèmes parus à la fin des années 1980, elle utilise le terme d'« esthétique de la répétition » (Ga,469) ou même « esthétique du ressassement » (Ga,426). Cette caractérisation de l'œuvre peut-elle s'appliquer à une démarche autobiographique ?

Cette théorie est à replacer dans la problématique principale que Marguerite Gagneur choisit pour son travail. Marguerite Gagneur place la subjectivité et le rapport du sujet lyrique avec la société et avec la nature au centre de son travail. Pour la seconde partie de l'œuvre de Sarah Kirsch, mais toujours – et cela est d'importance ici – en n'intégrant que les recueils de poésie « pure », elle constate un resserrement des poèmes autour du sujet lyrique et souligne leur perte d'efficacité. Selon elle, à force de répéter les mêmes choses sous d'autres formes (soucis écologiques, misanthropie croissante), ils ne touchent plus le lecteur :

¹¹PROESMANS, Goedele, *Viel Spreu wenig Weizen. Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosabänden*, Europäische Hochschulschriften, Amsterdam, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2000.

¹²GAGNEUR, Marguerite, *Écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA*, Lille, Presses universitaires, 2007.

Depuis la fin des années 80, on observe chez elle une tendance de plus en plus nette à fuir hors du réel, à s'en désengager. La référence des figures littéraires romantiques ou baroques et l'esthétique du ressassement, sous la forme d'une plainte élégiaque ou d'un lien contemplatif avec la nature, vont dans le sens d'un retour à la poésie de la nature traditionnelle – même s'il est certain que les procédés d'écriture ont évolué. (...) L'auteure semble ne plus s'intéresser au monde au-delà de ses limites, ni se soucier d'atteindre ou non son public. (Ga,426)

En effet, si dans les premiers recueils de poèmes de Sarah Kirsch, le « moi » (*Ich*) prépondérant était encore accompagné du « toi » (*Du*) de l'ami ou de l'amant, cette adresse à la deuxième personne disparaît presque entièrement des poèmes des années 1980. La thématique de ces recueils de poèmes (*Erdreich, Katzenleben*) reste alors centrée sur la découverte de la nature autour du village de Tielenhemme et sur la solitude savourée du personnage féminin – un personnage dont on a l'impression qu'il a atteint l'âge d'une certaine maturité affective, qui lui permet de tirer les premiers bilans sur sa vie passée. Ces bilans vont de pair avec une démarche d'introspection qui resserre encore plus le discours sur le moi intérieur du personnage féminin et qui l'écarte des autres hommes. C'est à cet égard qu'on pourra parler d'une certaine misanthropie de la part du sujet lyrique, notamment dans ces vers souvent cités du poème « Die Insel » : « Und die Einsamkeit / Erfreut mich schon lange. / Das Gewese der Menschen / Ist mir zuwider. » (SW, 41)

De même, les poèmes du début de la carrière de Sarah Kirsch en RDA étaient encore relativement politisés – il y était souvent question de critiques plus ou moins voilées à l'égard du régime, de protestations contre la guerre du Vietnam, par exemple¹³. Dans les derniers recueils de poèmes de Sarah Kirsch, il faut bien souligner que cette dimension politique du sujet lyrique n'est plus sur le devant de la scène, même si elle ne disparaît pas totalement – nous le verrons dans le chapitre suivant. Cependant, on sent comme une résignation dans les poèmes et les remarques poétiques et désabusées telles que : « Keiner weiß viel und weise / Ist niemand unter den Menschen / Jung war ich vor langer Zeit / Eine Abtrünnige lebe ich / Zwischen den Meeren (...) » (SW,68) se font plus nombreuses. L'écriture poétique ne parvient plus à détacher le sujet lyrique de sa déception, de son désespoir face à l'espèce humaine qui ne veut pas admettre que sa planète est en danger.

¹³Pour ne citer qu'eux, nous renvoyons aux poèmes de *Landaufenthalt* ayant pour sujet la guerre du Vietnam ou la Shoah, tels que « Legende über Lilja » (L,33) ou « Eines Tages » (L,32).

La pièce finale de la théorie de Marguerite Gagneur est constituée enfin par le dernier recueil de poèmes de Sarah Kirsch paru à ce jour, *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder*¹⁴ (2001). Ce recueil de courts poèmes (plus de deux cents) est tout empreint de mélancolie et de tristesse¹⁵. C'est pourquoi la lecture en est assez difficile ; pour Marguerite Gagneur, la langue employée dans ce dernier recueil de poésie s'essouffle et confine au mutisme : le sujet lyrique ne peut plus sortir du cercle de ses préoccupations et de la contemplation de la nature par l'intermédiaire de la poésie.

Nous analyserons au contraire la langue de *Schwanenliebe* comme le point d'aboutissement de la nouvelle écriture poétique de Sarah Kirsch, une écriture qui entretient des liens très étroits avec l'écriture des haïkus et sur laquelle nous reviendrons dans la suite de notre étude. Mais on ne peut s'empêcher de trouver les poèmes de *Schwanenliebe* un peu monotones : « L'auteure le dit elle-même : ses poèmes abordent toujours les mêmes sujets. Ses derniers textes font largement écho aux premiers, dans une technique proche de l'autocitation de Braun. », commente Marguerite Gagneur (Ga,417). Ainsi que nous le verrons bientôt, cette théorie, qui peut se vérifier dans le cadre de la production poétique de Sarah Kirsch, est moins pertinente pour la prose, dont le mécanisme de fonctionnement, sous la forme d'une spirale qui s'enfonce de plus en plus profondément dans le domaine de l'enfance, est tout autre.

Or, comme nous l'avons annoncé précédemment, on assiste à une rupture dans la création artistique de Sarah Kirsch à la fin des années 1980. Néanmoins, il ne faudrait pas se figurer cette rupture comme un changement radical d'orientation ou d'écriture : même si Sarah Kirsch propose au public un plus grand nombre de recueils de prose dans les années 1990 et qu'elle nous semble y trouver un nouveau souffle, elle n'en abandonne pas pour autant la poésie et publie à cette époque deux recueils de poèmes, *Erlkönigstochter* (1992) et *Bodenlos* (1996). Il s'agit plutôt, et il nous semble important d'insister sur ce point, d'une prise de relais progressive, mais dont nous ne pouvons pas assurer le caractère définitif, même si les apparences le laissent supposer¹⁶.

¹⁴*Schwanenliebe. Zeilen und Wunder*, Stuttgart, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2001.

¹⁵Ces poèmes thématisent en fait la séparation de Sarah Kirsch et Wolfgang von Schweinitz, explicitée dans un passage de *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* : « Fand die Abwanderung eines Tonsetzers in Neue Bundesländer statt, Schafe stolperten in eine andere Arche » (KSSg,61).

¹⁶À Klaus Bednarz qui lui demande pourquoi elle écrit de la prose, Sarah Kirsch répond :

Aber da man kein geborener Romanschriftsteller ist, wird es wiederum sehr kurz – und man liest es dreimal durch und verändert es und wirft die Hälfte in den Papierkorb. So werden es dann Stückchen, die eine Seite lang sind oder noch weniger, aber ich würde dennoch behaupten : Das ist Prosa.

Il nous faudra donc parler de transition, assurée par des recueils « hybrides » tels que *Irrstern*. En effet, il s'agit ici de ce que nous qualifierons de prose autobiographique, même si cette notion est très discutable à propos de l'*ensemble* de l'œuvre de Sarah Kirsch. Comme nous l'avons remarqué plus haut, le qualificatif « autobiographique » est sujet à caution lorsqu'il s'agit d'explicitier des poèmes. Sarah Kirsch elle-même, nous l'avons vu, se montre extrêmement circonspecte à ce sujet. Et c'est pourquoi nous ferons de même en nous limitant pour cette étude aux recueils écrits en prose.

3.2.2 La prose autobiographique

Goedele Proesmans, la première, à la fin des années 1990, à s'intéresser à la prose de Sarah Kirsch, a consacré son étude à cinq « recueils de prose » : *Irrstern* (1986), *Allerlei-Rauh* (1988), *Schwingrasen* (1991), *Spreu* (1991) et *Das simple Leben* (1994). Elle classe ces cinq recueils dans la catégorie de la « prose autobiographique ». Aujourd'hui, avec le recul que nous permet la parution d'autres recueils en prose de Sarah Kirsch (*Islandhoch* (2002), *Tatarenhochzeit* (2003), *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* (2005), *Kuckuckslichtnelken* (2006) et *Regenkatze* en 2007), il nous est désormais possible de préciser la définition de la prose autobiographique, en laissant *Irrstern* de côté, qui est à notre avis un recueil de *poèmes en prose* en bonne et due forme, et en ajoutant dans la catégorie de la prose autobiographique trois des recueils cités ci-dessus (*Tatarenhochzeit*, *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* et *Regenkatze*), parus depuis la publication de la thèse de Goedele Proesmans.

Quels sont les critères qui nous autorisent à faire ce choix ? Et pourquoi ne pas intégrer à ce corpus un recueil tel que *Islandhoch*, qui est un récit de voyage en prose à caractère nettement autobiographique ?

En premier lieu et pour justifier la validité de notre classement, il nous faut éclaircir certains problèmes d'identification liés à *Irrstern* et à son *paratexte*¹⁷. Ne pas intégrer *Irrstern* dans la rubrique de la prose tient de la provocation pure et simple, car c'est le seul ouvrage (avec *Schwingrasen*) dans l'œuvre de

in « Ein Gespräch mit Sarah Kirsch » in *Von Autoren und Büchern. Klaus Bednarz und Gisela Marx im Gespräch mit Schriftstellern*, Hamburg, Campe paperback, 1977, p. 124.

¹⁷La notion de paratexte est étudiée en détail par Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils*, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1987. Le paratexte y est défini comme

zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris ou accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente. (p. 8.)

Sarah Kirsch à porter explicitement le sous-titre « Prosa » ! Et c'est justement ce qui justifie notre théorie du passage progressif de la poésie à la prose – car le recueil paru immédiatement après *Irrstern* se trouve être *Allerlei-Rauh*, dont le caractère de récit en prose (syntaxe, mise en page, discours narratif) n'est pas à démontrer¹⁸. Par de nombreux aspects, les textes extraits de *Irrstern* figurent une sorte de galop d'essai vers la prose et s'apparentent de façon significative à des poèmes extraits des recueils de poésie de Sarah Kirsch, n'était justement l'écriture en prose. Mais comment ne pas reconnaître les affinités étroites qui lient un extrait en prose tel que « Der süße Brei » : « Mit einem begeisterten Ausdruck in unseren Augen doch die Stäbchen die Zäpfchen dahinter erkennen es wird ein schlimmes Ende nehmen und bald » (I,180) avec par exemple ces vers du poème « Die Ebene », extrait de *Schneewärme* : « Wie gelassen wäre der Abschied / Könnten wir in leichter Gewißheit / Daß diese Erde lange noch / Dauert gerne doch gehen » (SW,44). Un ton mélancolique, une attention privilégiée accordée aux sonorités (Stäbchen-Zäpfchen, combinaison de consonnes occlusives orales sonores (-d, -g) dans les derniers vers de « Die Ebene »), et une intonation finale descendante qui souligne le caractère éphémère et provisoire de la terre, tout en renforçant la tension dramatique.

À la lecture des textes de *Irrstern*, on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit là, non pas de poèmes classiques ni de prose autobiographique, mais bien de *poèmes en prose*, ainsi que les définit Suzanne Bernard :

Le poème en prose suppose (...) 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 amènera 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.¹⁹

Or si nous relisons le passage déjà cité de *Schwingrasen*, « Wie kommt Literatur zustande? », il apparaît que la conception que Sarah Kirsch peut avoir des

¹⁸Ce passage progressif à la prose s'accompagne, à la fin des années 1980, de la publication, à Zurich, du recueil de nouvelles *Die ungeheuren bergehohen Wellen auf See. Erzählungen aus der ersten Hälfte meines Landes*, Zürich, Manesse Verlag, 1987.

¹⁹Au critère d'*unité organique*, Suzanne Bernard ajoute les deux critères de *gratuité* et de *brièveté* et précise :

Les deux conditions dont je viens de parler, unité et gratuité, nous conduisent à une troisième, plus particulière au poème en prose, et qui est la brièveté. (...) Précisément parce que sa force poétique ne vient pas d'une incantation mesurée, mais d'une synthèse illuminatrice.

BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 14-15.

poèmes de *Irrstern* correspond tout à fait au critère d'unité organique proposé par Suzanne Bernard pour la définition du poème en prose :

eigentlich schätze ich solche knappen gegenständlicheren Stücke wie in seinerzeit « Irrstern » oder was ich später ausgestanzt habe, etwas das einen Anfang und dann einen Schluß hat, einen kleinen Aufbau und die gesetzte Spannung – solche Stücke wie sie Herr Robert Walser gemacht hat. (SR,128)

Néanmoins, et même si le style de *Irrstern* est très proche de celui de *Schwingerasen* – on rappellera le sous-titre commun, « Prosa », qui ne sera plus utilisé par la suite – *Irrstern* ne peut pas, par sa thématique, être intégré à la catégorie de la prose autobiographique. La thématique de ce recueil est en effet encore toute imprégnée de celle des recueils de poèmes des années 1980 et 1990, années où, nous l'avons évoqué, Sarah Kirsch se concentre sur son univers le plus proche : la nature et la découverte d'une vie paisible à Tielenhemme. Goedele Proesmans a eu l'intuition, à juste titre, que ce premier recueil en prose ne cadrerait pas tout à fait avec les autres, et c'est probablement pour cette raison qu'elle n'en fournit pas d'analyse détaillée, se proposant d'en faire une sorte de rapide bilan-conclusion, qui reprend brièvement les remarques faites à propos des autres recueils, à la fin de son étude.

En somme, *Irrstern* est assez révélateur des techniques de travail de Sarah Kirsch à ce moment-clé, à la fin des années 1980, moment où s'opère progressivement le passage de la poésie à la prose dans son écriture.

3.2.3 Le recopiage : *Das simple Leben*

La première de ces techniques de travail est la « méthode Gertrude Stein » que nous avons déjà évoquée en lien avec les procédés intertextuels utilisés par Sarah Kirsch. En effet, à plusieurs reprises au fil des recueils, l'auteur évoque cette méthode qui consiste à faire naviguer les textes d'un dossier de travail à l'autre : « immer von einem ins andere Heft übertragen. Verändern. » (DsL,254) On sait maintenant depuis *Das simple Leben* que Sarah Kirsch a toujours plusieurs travaux en cours et qu'elle laisse certaines choses décanter au fond d'un cahier pour se concentrer sur un autre projet. C'est ce qui ressort d'un certain nombre de notes extraites de *Das simple Leben* qui devient le prototype de cette méthode de travail : la création devient alors quadruple et l'ouvrage se transforme en journal de l'Œuvre en cours.

Le premier chantier se trouve, bien sûr, être la rédaction de ce journal *Das simple Leben* à proprement parler, mais dès les premières pages du recueil, le

deuxième chantier, sous la forme de la rédaction d'un article, entre en scène : « Sollte einen Articul zur gesamtdeutschen grausamen Lage noch schreiben aber es fällt mir recht schwer. Will keinen Idioten mit meinem schönsten Zorn überschütten. » (DsL,222)

Ce deuxième chantier d'écriture présente en outre l'avantage d'introduire d'emblée le lecteur dans l'une des thématiques centrales de *Das simple Leben*, qui est la découverte des archives de la Stasi et la situation de l'Allemagne réunifiée, et plus particulièrement de la situation du « je » lui-même dans ce contexte socio-politique²⁰.

Le troisième chantier concerne les poèmes, probablement ceux du recueil *Erkönigstochter*, puisqu'il est question dans ce fragment de la Scandinavie et qu'un grand nombre de poèmes de *Erkönigstochter* a justement pour objet les voyages de Sarah Kirsch en Scandinavie : « Ich werfe mich heute auf die Gedichter. Habe viel Scherben in verschiedenen Kästen²¹. Kleine skandinavische Granite und hübsche Glimmer. Krystallisiertes Prahlen. » (DsL,266) À noter ici l'emploi spécifique du mot « Scherben » pour qualifier les poèmes : ce mot, appartenant au champ sémantique du miroir, rappelle la théorie de Christine Cosentino qui fait du motif du miroir l'une des clefs d'analyse de la poétique de Sarah Kirsch²². Nous aimerions, pour notre part, souligner la parenté existant entre ces poèmes considérés comme des éclats (de verre, de pierres semi-précieuses) et le style fragmentaire et kaléidoscopique caractérisant les ouvrages de l'auteur²³. Cette technique peut être mise en relation avec ce que Philippe Lejeune appelle le « photo-montage », qui

donne à l'énoncé une place prépondérante et masque l'énonciation. On « laisse parler les faits », au lieu de mettre au premier plan sa propre parole. C'est naturellement un avantage pour un narrateur dont le premier

²⁰Cet article de journal s'intègre en réalité dans un chantier plus vaste, qui est celui des petites productions annexes de Sarah Kirsch à cette période, et dont *Das simple Leben* se fait le répertoire :

Und Weihnachten steht vor der Tür. Da muß mein Gruša-Nachwort fertig wohl sein. Für Meister Corino ein Neujahrspoem auch noch versprochen. (DsL,243)

Nous donnons la référence de la préface sur laquelle travaille Sarah Kirsch : Nachwort zu GRUSA, Jiři, *Der Babylonwald*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1988.

²¹Selon un procédé qui s'apparenterait à une mise en abyme, on retrouve ici la « méthode Gertrude Stein » et ses différentes « boîtes ».

²²COSENTINO, Christine, *« Ein Spiegel mit mir darin ». Sarah Kirschs Lyrik*, Tübingen, Francke Verlag, 1990.

²³Nous rappelons que ces « débris » (*Scherben*) ont d'ores et déjà été évoqués dans le contexte de la « Trostphilosophie » de Sarah Kirsch, en lien avec le cycle éternel de la nature (A-R,17).

souci semble être de se protéger de son lecteur au moment même où il prétend s'exposer comme un torero.²⁴

Pour en revenir au quatrième projet d'écriture évoqué dans *Das simple Leben*, il s'agit de *Spreu*, élaboré dans le même temps²⁵. On assiste donc à la genèse de *Spreu* et, par une série d'allusions à ce texte en cours d'écriture²⁶, un réseau intratextuel d'échos et d'anecdotes s'établit au profit de la structure kaléidoscopique de l'œuvre générale de Sarah Kirsch²⁷. En effet, on ne peut pas lire *Spreu* de la même manière, selon qu'on le découvre dans sa version originale accompagnée de nombreuses illustrations, dans sa version de poche ultérieure, ou après avoir lu *Das simple Leben*, où Sarah Kirsch écrit, faisant référence à un épisode de *Spreu* : « Nun den Text von der Meersburg. Später auf die Insel der Reichen. Mach ich mich lustig. Skrupel kenne ich nicht²⁸. » (DsL,255)

3.2.4 L'atelier d'écriture

La deuxième méthode de travail fait écho à ces différents chantiers d'écriture dans le sens où nous sommes toujours en présence de ce que nous appellerons, au sujet des techniques de Sarah Kirsch, un « atelier d'écriture ». La raison pour laquelle nous employons ce terme d'atelier est la connotation particulière de ce mot, qui renvoie à l'image de l'artisan à sa table de travail. Sarah Kirsch explique régulièrement lors d'interviews, de discussions ou dans ses journaux qu'elle se lève très tôt, vers quatre heures du matin (« im Nichtmehr und Nochnicht », SR,105), et qu'elle travaille généralement « sans manger » jusqu'à midi. Elle évoque également, qu'associée à ce rythme de travail matinal, une grande part de son activité réside en ce qu'elle appelle du « recopiage » : « Versuche den Rest-Text [il s'agit très probablement de *Spreu*] noch herzustellen. Weiß nicht ob ich vorn oder hinten verlängere. Möglich ist vieles. Schreibe wieder alles ab.

²⁴LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Collection « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1975, réédition : 1996, p. 271.

²⁵C'est notamment en raison de cette concomitance d'écriture que nous apporterons plus loin une autre nuance à la proposition de Goedele Proesmans de classer ces deux recueils en prose dans la catégorie des journaux intimes.

²⁶« Bis elf Uhr an diesem Texte gesessen. Längst noch nicht fertig. Dann zu "Spreu" übergewexelt. Ne erste Fassung skizziert. » (DsL,248).

²⁷Dans *Das simple Leben*, Sarah Kirsch fait également allusion au recueil *Schwingrasen*, paru en 1991, mais nous ne classons pas ce recueil dans la catégorie des « chantiers en cours » à part entière, car à l'époque des notes de *Das simple Leben*, il est pratiquement terminé.

²⁸Le « manque de scrupules » provocateur se traduit dans cet extrait par le jeu de mot évoquant « die Insel der Reichen » pour désigner l'île Reichenau.

Danach weiß man mehr. » (DsL,257) Le fait de recopier permet donc à ce qui est déjà écrit de décanter et d'évoluer à l'insu même de l'auteur²⁹.

Cette conception du texte devant être recopié plusieurs fois avant de délivrer son message définitif est un motif tellement récurrent dans la prose de Sarah Kirsch que l'on ne peut qu'en souligner l'importance : dans *Das simple Leben* toujours, l'action du recopiage permet au poème cité – « Königlich », un poème qui sera finalement intégré au recueil *Erlkönigstochter* (ET,128) – de décanter, de trouver sa vraie voix (ou voie ?) : « Na bitte. Sehr schön isse und auch so unverständlich wie es sein muß. Abschreiben und liegen lassen. » (DsL,290) Et c'est ce que confirme Sarah Kirsch à la fin des années 1970 dans la fameuse discussion avec des lycéens berlinois : « Beim Schreiben entsteht Neues. (...) Dann lasse ich es eine Weile liegen und sehe es mir immer wieder an. » (EeD,16) Si l'on considère les dates de ces deux réflexions, on pourra en tirer la conclusion que la méthode de travail de Sarah Kirsch n'a pas changé de façon significative entre les années 1970 et la fin des années 1990 et qu'elle semble être un outil de travail précieux pour l'auteur. On pourra se poser la question de savoir ce qui, entre la première version d'un poème et la dernière, en passant par les différentes phases de recopiage (« immer wieder abschreiben und kontrollieren » (PHP, 57), a changé dans la constitution d'un texte. Mais dans l'impossibilité d'avoir accès aux manuscrits de Sarah Kirsch, il faudra se contenter de suppositions en attendant de pouvoir confronter les textes à une analyse génétique sérieuse³⁰.

Il ressort donc de cette deuxième méthode de travail une sorte de fascination pour le texte recopié et pour l'écriture en elle-même. Sarah Kirsch évoque également son utilisation d'outils informatiques de traitement de texte et il est probable que le fait de taper un poème sur le clavier de l'ordinateur et de le voir imprimé lui confère un aspect encore plus « étrange(r) » : « fremd » est le mot que Sarah Kirsch emploie pour qualifier sa relation au texte dactylographié (PHP,57). On sait pourtant le goût de Sarah Kirsch pour les beaux papiers, l'encre de couleur, le contact du stylo avec un papier de qualité. Le fait d'écrire sur du papier « spécial » ou avec une couleur d'encre différente rend le texte différent lui aussi et procure en même temps une sorte de joie extatique, comme Sarah Kirsch le confie dans le recueil *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* :

²⁹Nous retrouvons ici le concept d'autonomie du poème lié, dans la réflexion poétique de Sarah Kirsch, aux images de *l'envol des vers* et du *vol du cerf-volant*.

³⁰En mars 2006, une discussion au Deutsches Literaturarchiv de Marbach am Neckar avec le responsable du « Vorlass » de Sarah Kirsch nous a appris que l'auteur donnait régulièrement manuscrits et lettres aux Archives, même si ces documents ne sont, bien sûr, pas encore accessibles aux chercheurs.

So brauche ich herrliche Papiere, edle Schreibgeräte. Am liebsten Sepiatinte aus dem Tintenfass für altmodische Füller, Journale mit hinreißenden Einbänden, aus Fierenze zum Beispiel, oder nepalesische Tempelpapiere sogar. Ist wie gesagt eine Sucht. Wenn der Faber Castell aus schwerem Silber über toskanisches Papier schwebt, mit lotosblauer Tinte vielleicht, so bin ich gleich glücklich. (KSSg,14)

3.2.5 *Irrstern* : un recueil de transition

– *Prose et poésie*

La troisième technique d'écriture à l'œuvre dans ces années charnières est très étroitement liée à la seconde. De même qu'un certain nombre de textes naviguent d'un dossier à l'autre, de même certains « fragments » ou « poèmes » *hésitent*, et c'est bien le verbe qui nous semble le plus juste, entre la prose et la poésie. Nous l'avons vu en analysant *Irrstern* mais, grâce aux réflexions poétologiques de Sarah Kirsch, il nous est possible de systématiser la méthode. Dans *Das simple Leben* notamment, recueil qui se fait donc à l'occasion *journal de création*, on peut lire : « Viel Material abgeschrieben, seltsames Zeug, das noch nicht weiß wo es hin will. Von dem ich nicht ahne wie es zustande kam. » (DsL,295) En tant que lecteur, on a donc l'impression d'une sorte d'étrangeté de l'auteur face à sa propre création ; un sentiment renforcé davantage encore par les différents recopiations du « matériau » et par les phases plus ou moins longues de latence qui séparent ces recopiations. Là encore, le texte garde une autonomie propre et choisit lui-même la direction dans laquelle il souhaite aller : c'est ce que suggère le texte de *Schwingrasen*, « Das eine und das andere » (SR,105) :

Was vor Stunden wie Poesie sich doch ausnahm es ist stinkender Prosa gewichen. (...) Eu Gott! Ich aber führe mein Journal hier getreulich. Am liebsten sehr früh in der Frühe, im Nichtmehr und Nochnicht.

Une remarque qui, dans le contexte où elle s'insère, pourrait s'appliquer tant au temps qu'il fait dehors (on se réfèrera alors au passage entre la nuit et le jour) qu'au texte qui « se » travaille pendant ce laps de temps.

En analysant précisément ces différentes techniques d'écriture, il apparaît donc qu'*Irrstern* est un véritable recueil de transition dans l'œuvre de Sarah Kirsch³¹. En effet, les premiers textes ou poèmes en prose de ce recueil sont en-

³¹La note éditoriale de l'édition de poche des œuvres de Sarah Kirsch en cinq volumes, consultée le 12 décembre 2006 sur le site <http://www.baumgaertner-kehl.de/f/f-shop.htm>, précise : « Eine Art innere Zusammengehörigkeit ist das besondere Kennzeichen all ihrer Bücher, die, wie sie selbst sagt, "eigentlich immer aus zwei Teilen bestehen: aus einem, der noch zum letzten und einem Teil, der schon zum nächsten gehört" ». Même si la source de ces propos n'est pas

core marqués par la veine de la poésie de la nature autour de Tielenhemme³², tandis que les derniers textes annoncent déjà plus ou moins le projet autobiographique développé dans le recueil suivant, *Allerlei-Rauh*. C'est ainsi que le sujet lyrique se souvient de ses derniers mois passés en RDA dans le texte « Nach Jahren im Winter » :

Die hübsche Frau gegenüber mir vom Anfang von Oben zugeteilt. (...)
Erinnerung im Winter nach Jahren ich schlage einen Drudenfuß vor die
Tür bin mir dankbar daß ich entkam. (I,196)

Toutefois, tout est affaire de proportions, et la composante autobiographique d'*Irrstern* ne nous semble pas assez importante pour en faire un recueil de prose autobiographique.

– *Problèmes du journal intime*

Une telle différenciation, thématique donc, entre recueils de prose et recueils de prose autobiographique, ne peut néanmoins pas non plus se justifier par une forme d'écriture spécifique, car les recueils que nous intégrons dans la rubrique de la prose autobiographique sont caractérisés par une écriture très différente les uns par rapport aux autres : *chronique* pour *Allerlei-Rauh*, *montage-collage* pour *Tatarenhochzeit*, *journal de bord* pour *Spreu*, pour ne citer que les formes les plus évidentes. Dans son étude, Goedele Proesmans qualifie *Spreu* et *Das simple Leben* de « journaux intimes » (*Tagebücher*). Là encore, nous aimerions apporter quelques nuances. Ces recueils entrent, comme le suggère Goedele Proesmans, dans la catégorie de la prose autobiographique, mais la dénomination française de « journal intime » ne nous semble pas adéquate pour définir ces deux ouvrages. Nous classerons définitivement *Spreu* dans la catégorie des journaux de bord, s'inscrivant dans la lignée des poèmes de voyages et préfigurant déjà le meilleur exemple de journal de voyage de Sarah Kirsch, *Islandhoch*³³. Il nous faudrait

citée, sa réflexion nous paraît tout à fait pertinente dans le cadre d'une analyse d'*Irrstern* et des journaux de bord de Sarah Kirsch.

En effet, cette conception du texte en mouvement est très caractéristique du recueil *Das simple Leben*, dévoilant les coulisses de la création kirschienne. C'est ainsi qu'elle écrit à propos de *Schwingrasen* :

Habe mein Manuskript gerade hier eingetütet. Ist noch ein Postludium dabei, den
Krieg zum Zeitpunkt der Abgabe betreffend. (DsL,253)

Suit, intégré dans *Das simple Leben*, le texte en question, que le lecteur connaît d'ores et déjà pour l'avoir lu dans *Schwingrasen* (SR,179), paru trois ans plus tôt.

³²« Von hier sind es fünfunddreißig Kilometer zum einen fünfzig zum anderen Meer. » (« Eis und Schnee », I,145).

³³Nous expliciterons davantage cette classification dans notre chapitre consacré à l'écriture du voyage chez Sarah Kirsch.

maintenant expliquer pourquoi le terme allemand de « Tagebücher » conviendrait à la rigueur pour qualifier *Das simple Leben*, ou mieux encore *Regenkatze*, et pourquoi le terme français de « journal intime » ne convient pas. Le terme « journal intime » ne nous satisfait pas dans ce cas de figure car il met en relief une notion d'intimité qui ne s'applique pas à ces deux journaux, dans la mesure où nous ne pouvons rien y découvrir d'intime dans le sens de « très personnel ». Le texte fragmentaire, elliptique, se contente d'évoquer à grands traits la situation mondiale et l'état moral du sujet : « Erdbeben und Vulkane in diesem Jahr. Kirghisen und Usbeken schlagen sich tot. Perlt so aus den Nachrichten raus. War schon im Garten. » Pour Goedele Proesmans également, cette dénomination de « Tagebuch » trop intime pose des problèmes de clarté : « Um ein “privates” Tagebuch handelt es sich bei einem Text wie *Spreu* ganz offensichtlich nicht » (Proe,114). Elle choisit cependant de garder ce terme car il lui semble le plus adapté, sinon au fond, du moins à la forme du recueil³⁴.

3.2.6 La mystification du lecteur

Notre critère de sélection permettant de distinguer prose brève et prose autobiographique ne peut pas non plus être celui du caractère *authentique* de l'autobiographie puisque Sarah Kirsch, on l'a déjà souligné, ne reconnaît pas ces recueils comme proprement autobiographiques. En réalité, ces recueils sont même prétexte à une mystification d'un lecteur qui chercherait avidement des détails autobiographiques. Prenons un exemple, celui d'*Allerlei-Rauh*.

La caractéristique principale de ce recueil, nous l'avons vu, est celle d'être un collage de plusieurs niveaux de narration, un recueil à structure kaléidoscopique mettant en relief un certain nombre de strates temporelles différentes. La position de Sarah Kirsch vis-à-vis d'*Allerlei-Rauh* est très ambivalente. Le lecteur découvre, en même temps que le sous-titre *Eine Chronik*, un texte fragmentaire aux accents extrêmement personnels (souvenirs d'enfance, évocation des dernières années passées en RDA) qui le pousse très naturellement à penser que l'on a affaire à un récit autobiographique. En effet, dès le début de l'ouvrage, on peut lire, rappelons-le : « Ich hatte mehrere Leben, die sich voneinander stark unterschieden » (A-R,34) – puis plus tard dans l'ouvrage, on découvre un livre dans le livre : *die Mecklenburgsstory*. Cette rubrique, relativement conséquente par rapport au volume global du recueil, est fortement liée à sa réception autobiogra-

³⁴Goedele Proesmans parlera ainsi du journal intime comme « modèle » : « Das Tagebuch gilt für die Prosa der Sarah Kirsch daher als grundlegendes Muster der Texte » (Proe,56).

phique, puisque Christa Wolf elle-aussi, à la même période, publie l'ouvrage très autobiographique *Sommerstück*³⁵.

La prise en compte de *Sommerstück* nous pousse donc à voir *Allerlei-Rauh* comme un ouvrage à forte composante autobiographique. Si ce n'est que Sarah Kirsch place en exergue de l'ouvrage ces quelques mots : « Alles ist erfunden und jeder Name wurde verwechselt ». Que peut-on penser de cette mise en garde adressée au lecteur ? C'est un peu comme si l'auteur voulait dire : « *Allerlei-Rauh* est un texte clairement autobiographique mais vous n'en serez jamais sûr parce que je vous dis qu'il ne l'est pas ».

Cette mystification du lecteur se poursuit tout au long des recueils en prose de Sarah Kirsch dans les années 1990. Un exemple tiré du recueil *Sprenu* le confirme. Sarah Kirsch raconte un épisode survenu au cours d'une lecture publique ; lors de la séance de dédicaces, une auditrice vole subrepticement le poudrier de l'auteur :

[Sie] ließ sich auch was signieren, und bevor ich den Stift abgesetzt hatte, schnappte sie meine Puderdose, steckte sie ein. Breitete ein dreckiges Taschentuch drüber. Ich holte tief Luft, was konnte ich sagen. [...] Vermißte meine Puderdose doch sehr. War ne ehemalige Tabatiere meines Urgroßvaters gewesen, mit einem Freimaurerzeichen. (Sp,196)

La scène en question semble tout à fait plausible – il se trouve que la lecture publique a lieu dans ce qui s'avère être une sorte de foyer psychiatrique où l'on tient des propos quelque peu étranges. Or pour le lecteur familier de Sarah Kirsch, tout semble un peu exagéré ; le vol du poudrier intervient à la suite d'épisodes loufoques où Sarah Kirsch, par le ton, par l'exagération (l'évocation de l'arrière-grand-père franc-maçon, par exemple), force volontairement le trait : « Sie gickelte affektiert und ich sprach "Du liebe Zeit" wie meine Mutter es tut, wenn sie ihrer Verwunderung, ohne sich festzulegen, Ausdruck verleiht » (Sp,196). Les personnages rencontrés lors de cet événement sont tellement décalés que le lecteur ne peut s'empêcher de penser que tout n'est peut-être qu'un rêve... et il ne serait pas si loin de la réalité puisque Sarah Kirsch elle-même avouera quelques temps plus tard que cet épisode de la tabatière n'était en fait qu'un « mensonge ». On pourra insister ici sur le ton volontairement léger, négligeant et provoquant sur lequel Sarah Kirsch avoue ce mensonge : « Ach, das mit der Puderdose war gelogen! » (PHP,65) – cette réplique serait presque un pied-de-nez au lecteur qu'elle aura bien attrapé. La mystification du lecteur va donc de pair avec un refus de l'autobiographie et avec la tentative de brouiller des pistes. Cependant, plus les années passent, plus les recueils ont du mal à tenir cette ligne de conduite : des ouvrages tels que *Tatarenhochzeit* et *Kommt der Schnee*

³⁵WOLF, Christa, *Sommerstück*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.

im Sturm geflogen gagnent de plus en plus de transparence quant à la réalité biographique de leur auteur³⁶.

– *Tatarenhochzeit et Kommt der Schnee im Sturm geflogen*

Alors que les recueils les précédant, sous la forme de chronique ou de journal de bord, intégraient le récit des petits événements du quotidien, des *récits en rêve*, des souvenirs épars, *Tatarenhochzeit* et *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* se caractérisent par un cheminement en spirale qui s'enfoncé par petites touches toujours plus profondément dans le domaine du souvenir. C'est en regard de ces deux recueils que nous aimerions apporter quelques nuances à la théorie de Marguerite Gagneur quant à l'« esthétique du ressassement » (Ga,426).

Ce que l'on pourrait souligner en premier lieu, c'est que dans ces recueils le discours devient de plus en plus personnel. Comme nous le verrons au cours de notre analyse plus détaillée de *Tatarenhochzeit*, c'est dans ce recueil que, pour la première fois, le personnage féminin évoque ouvertement son mal-être et ses problèmes de santé au milieu des années 1970, et ne se limite plus à l'énumération caustique de détails du quotidien. *Tatarenhochzeit*, ce recueil à vocation presque *thérapeutique*, pourrait être complètement autobiographique si, entre les fragments proprement personnels, n'étaient intercalés la traduction segmentée de l'épopée russe *La Geste du prince Igor*, traduite par Sarah Kirsch au même moment³⁷.

Il en va de même pour *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* : la fragmentation empêche la prise en compte totalement autobiographique du recueil et ce malgré l'évocation des souvenirs d'enfance (les premiers cours de littérature à l'école) ou la transcription de certains cours de poésie effectivement donnés à l'Université de Francfort/Main en 1996.

Plus encore, ce recueil se révèle décevant dans le sens où il semble manquer d'unité. À côté de récits tout à fait nouveaux, dont le fragment éponyme placé en tête du recueil, « Kommt der Schnee im Sturm geflogen » (KSSg,5-7), se trouvent rassemblés d'autres textes en prose brève, tels que « Früh durch die halbe Galaxis » (KSSg,50-52), déjà édités par ailleurs³⁸. Peut-être ce recueil est-il aussi le dernier à s'inscrire dans la lignée d'une certaine mystification du lecteur, puis-

³⁶Cette transparence culmine avec la parution de *Regenkatze*, qui renoue avec la forme la plus traditionnelle du journal intime.

³⁷Pour une analyse plus détaillée de cette interaction entre souvenirs et traduction, nous renvoyons à notre chapitre sur les activités de traductrice de Sarah Kirsch.

³⁸Ce fragment avait paru dix ans plus tôt dans KORINO, Karl, ALBERTSEN, Elisabeth (Hrsg.), *Nach zwanzig Seiten waren alle Helden tot. Erste Schreibversuche deutscher Schriftsteller*, Düsseldorf, Marion von Schröder Verlag, 1995.

qu'un des fragments, reprenant en partie l'une des interventions de Sarah Kirsch à l'Université de Francfort et publié plusieurs fois depuis, est intitulé nonchalamment « Aufwärmen » (KSSg,19) ! Sarah Kirsch se moquerait-elle de son lecteur ? Ou bien est-ce une pique destinée aux germanistes et aux journalistes des pages culturelles allemandes toujours avides de nouveauté ? On ne pourra pas occulter le fait qu'un des textes de ce recueil, également une retranscription d'un cours de Francfort, « Eine Poetikvorlesung – na Mahlzeit ! », s'adresse tout particulièrement aux critiques littéraires : « (...) weil ja Sekundärliteratur, wie Arthur Miller gesagt haben soll, gefährlicher als die Atombombe ist. Eine Atombombe vernichtet eine Stadt, die Sekundärliteratur vernichtet alles³⁹. » (KSSg,22)

En ce qui concerne notre étude, la parution de ces deux ouvrages, *Tatarenhochzeit* et *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, marque néanmoins ce que nous appellerons le tournant autobiographique dans l'œuvre de Sarah Kirsch. On assiste à un double mouvement, d'une part la parution de plus en plus rapprochée de recueils en prose (en 2002, 2003, 2005, 2006 et 2007), avec une place de plus en plus importante accordée aux souvenirs d'enfance⁴⁰, et d'autre part une mystification du lecteur de moins en moins prononcée quant à la dimension autobiographique des ouvrages.

Avec la parution de *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, quelque chose change dans l'écriture de Sarah Kirsch. Cet ouvrage n'a pas eu le même succès que ses autres recueils. Nous nous expliquons ce relatif insuccès par la forme même de l'ouvrage qui, comme nous l'avons vu plus haut, s'apparente à un pot-pourri de textes inédits et connus. Notamment pour le lecteur familier de Sarah Kirsch, ce recueil est décevant : on ne trouve rien de vraiment nouveau du point de vue de la poétologie. Il se dégage l'impression que Sarah Kirsch a voulu rassembler en un seul recueil un certain nombre d'écrits disparates, réduire le prisme du

³⁹Ces déclarations féroces contre les critiques semblent s'ancrer dans une réflexion générale des auteurs aujourd'hui et font écho à ces propos de Günter Grass, extraits de « Über das Sekundäre aus primärer Sicht » :

Ich bin Kritik gewohnt, sie überrascht mich nur selten. Weder war sie besonders hilfreich, noch hat sie nachhaltigen Schaden angerichtet. [...] Auffallend ist zum Beispiel eine seit Jahren immer deutlicher werdende Tendenz, derzufolge sich das Sekundäre vor das Primäre geschoben hat. Mehr noch : Die permanente Selbstfeier des Sekundären bestimmt nicht nur den Zeitgeist, sie verkörpert ihn. Das Sekundäre erlaubt sich, als Original aufzutreten. Nicht das neuerschienene Buch ist Ereignis, sondern der sekundäre Reflex.

GRASS, Günter, « Über das Sekundäre aus primärer Sicht » in *Der Schriftsteller als Zeitgenosse*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996, p. 279-280.

⁴⁰C'est ainsi que la thématique d'un des textes de *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, un souvenir d'école précis (« Früh durch die halbe Galaxis ! » KSSg,50-52), reparait, plus étoffée, dans l'ouvrage suivant *Kuckuckslichtnelken* (KK,95).

kaléidoscope, mettre les choses au clair avant de prendre un nouveau départ, un départ plus clairement autobiographique... Et ce nouveau départ semble confirmé, puisqu'à l'automne 2006, Sarah Kirsch a publié *Kuckuckslichtnelken*, qui est sans conteste le début d'une autobiographie.

3.3 *Kuckuckslichtnelken* et le pacte autobiographique

Avant toute chose, il nous faudrait préciser pourquoi *Kuckuckslichtnelken* se distingue tant des autres recueils de prose autobiographique de Sarah Kirsch.

3.3.1 Le livre miniature

On pourra évoquer en premier lieu l'aspect extérieur de l'ouvrage, et en particulier son format très spécial. Un format qui le fait entrer dans la catégorie des « livres miniatures » (*Miniaturbücher*). Or ces petits livres ne sont pas tout à fait des livres comme les autres⁴¹. Leur petit format en fait de beaux objets, des objets de collection, célébrés à l'heure du concept « small is beautiful⁴² » et qui se démarquent du simple livre de poche ou du petit dictionnaire de voyage. Ils nécessitent également de la part des éditeurs, graphistes et imprimeurs une certaine maîtrise des moyens et beaucoup d'attention, ce qui les rend encore plus précieux. D'autre part, le petit format les apparente à un jouet, à quelque chose d'intime que l'on peut garder tout contre soi, que l'on peut emmener partout sans que personne ne le remarque. Reinhold Janus parle à cet égard de la fonction d'amulette du livre miniature : « Das Amulett ist ein kleinerer, krafterfüllter Gegenstand, dessen Kraft sich dort wirksam zeigt, wo er angehängt oder befestigt wird.⁴³ »

On a évoqué plus haut le lien privilégié qui unit Sarah Kirsch au beau papier et à l'encre de qualité – on pourra voir ce mini-livre comme un gage supplémentaire de son attachement aux métiers du livre. Cette passion pour les beaux cahiers est justement évoquée dans *Kuckuckslichtnelken* :

Am Anfang der Oberschule schleppte ich einen Trumm von einem Heft mit mir herum, sehr schönes Papier und Goldschnitt, das rührte von meinem

⁴¹Pour plus de détails concernant les livres de petit format, voir JANUS, Reinhold, *Miniaturbücher. Eine Miniaturgeschichte ihrer Kultur*, Eggingen, Edition Isele, 2003.

⁴²SCHUMACHER, Ernst Friedrich, *Small is beautiful : une société à la mesure de l'homme*, Collection Contretemps, Paris, Le Seuil, 1978.

⁴³JANUS, Reinhold, *op. cit.*, p. 30.

Großvater her. (...) Ein handgemachtes schönes Buch, das ich für alle Fächer benutzte. Und auch für Privates. Hier konnte ich selbstgeschriebene Verse und etliche Flüche verstecken. Die Vorliebe für große Journale hab ich bis heute. (KK,95)

On remarque que dès l'enfance, le beau papier est associé à la poésie (« selbstgeschriebene Verse ») et également à une certaine forme d'inspiration (« etliche Flüche verstecken ») qui n'est pas sans rappeler celle qui imprègne un recueil tel que *Zaubersprüche* où l'incantation et les malédictions en tout genre jouent un rôle prépondérant. Qu'il s'agisse ici d'un cahier de grand format n'enlève aucun poids à notre argumentation car il s'agit comme pour *Kuckuckslichtnelken* d'un format extrême : le grand cahier utilisé à l'époque de l'adolescence correspond peut-être plus à une revendication de la jeune fille à être entendue, ne serait-ce que dans le cadre d'un cahier dont le format lui confère une certaine monumentalité. Quant au format miniature de *Kuckuckslichtnelken*, il relève de la même façon du domaine de l'intime, et son format suppose une relation plus familière avec le public.

Il faudrait évoquer ici un autre aspect souligné par Reinhold Janus dans son histoire du livre miniature, à savoir l'importance de ce format pour les autorités culturelles de la RDA. *Kuckuckslichtnelken* relatant les premières années de Sarah Kirsch, années très fortement liées à la construction de la RDA, il nous paraît indispensable d'en dire quelques mots. Reinhold Janus insiste particulièrement sur cette dimension :

In der DDR hatten vor allem die sehr zahlreichen Sozialistika unter den damals erschienenen Miniaturbüchern gleichfalls große politische Bedeutung (...) Die nachhaltige Förderung dieser kleinen Bücher begann 1959 mit dem Druck des « Manifests der kommunistischen Partei », das durch mindestens 16 Nachauflagen das meistgedruckte deutsche Miniaturbuch des 20. Jahrhunderts wurde. [...] [Das Miniaturbuch wird] durch die Partei und Regierung gefördert, daß seine Herausgabe Bestandteil der Kulturpolitik im Sozialismus [ist] ». ⁴⁴

On pourrait imaginer une volonté marquée de la part de Sarah Kirsch de jouer sur les effets de contraste entre cette production en RDA, utilitaire et idéologique, et le livre miniature qu'elle propose pour débiter son autobiographie, archétype d'une production intime et personnelle.

On notera que toutes ces caractéristiques sont très fortement marquées dans *Kuckuckslichtnelken*, car ce petit livre est édité en in 16, un format d'une hauteur inférieure à 15 cm, ce qui le rend extrêmement maniable. On insistera encore une

⁴⁴JANUS, Reinhold, *Miniaturbücher. Eine Miniaturgeschichte ihrer Kultur*, op. cit., p. 38, 41.

fois sur le fait que *Kuckuckslichtnelken* est édité par la maison d'édition Steidl, qui s'occupe du versant plus « artistique » de la production de Sarah Kirsch : il faut rappeler que c'est Steidl qui a édité les recueils *Islandhoch* et *Spreu*. Steidl⁴⁵ reste en Allemagne l'une des dernières maisons d'édition à posséder encore une imprimerie et à travailler selon des codes hérités de l'artisanat du livre. C'est sans doute pour cette raison que *Kuckuckslichtnelken* dégage une impression si soignée⁴⁶.

La couverture du recueil, rose pastel et soyeuse au toucher comme de la guimauve, invite à considérer le livre comme un objet précieux, quelque chose qu'on a plaisir à regarder et à toucher. Sarah Kirsch semble vouloir nous dire par cet intermédiaire : « Regardez ce livre, il a nécessité beaucoup de soin, son contenu est donc spécial. » Et cette mécanique fonctionne très bien dès l'instant où l'on a ouvert le volume, car l'intérieur poursuit ce projet esthétique⁴⁷. Le papier utilisé est d'excellente qualité, le rose des numéros de page rappelle l'aspect velouté de la couverture, l'impression est particulièrement soignée.

3.3.2 Couleurs et illustrations

Kuckuckslichtnelken est également un livre illustré. Ses illustrations en couleurs représentant des pommes sont évoquées dès la couverture, avec la représentation du motif de la pomme en noir et blanc. Ces illustrations de Siegfried Klapper⁴⁸, de même que le petit format et la très jolie couverture rose de l'ouvrage, confèrent à ce recueil l'aspect d'un ancien livre illustré pour enfants. En outre, la lettrine ouvrant le texte est rose également et fleure un charme quelque peu désuet mais précieux, et un véritable souci du détail⁴⁹.

⁴⁵Nous renvoyons au site internet de la maison d'édition Steidl : www.steidl.de, où l'on peut lire : « Die Bücher werden in großen Auflagen produziert, dennoch wird bei Steidl mit dem Anspruch einer Manufaktur gearbeitet. Jedes einzelne Buch ist Maßarbeit. » Site consulté le 04.01.2006.

⁴⁶C'est ce que G. Steidl souligne en disant : « Ich stehe zu dieser Tradition, weil nur so ein ganzheitlicher Herstellungsprozeß von der Idee des Künstlers bis zum fertigen Buch möglich ist. » *Ibid.*

⁴⁷On a souvent insisté par ailleurs sur le rôle de la couverture d'un livre, faisant office de « seuil initiatique ». Pour plus de précisions à ce sujet, voir JOHANNOT, Yvonne, *Quand le livre devient poche*, Collection Actualités-Recherches/Sociologie, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 100.

⁴⁸Siegfried Klapper est un nom familier des lecteurs de Sarah Kirsch, car il est évoqué dans un poème extrait de *Rückenwind* : « Der Maler Klapper holt aus / einem Schuhkarton / Fünfund zwanzig angefangene Bilder » (RW,194).

⁴⁹Ce charme désuet pourra être éventuellement mis en relation avec le goût de Sarah Kirsch pour le baroque ou le rococo, époque pendant laquelle le livre miniature fait fureur : « Das Miniaturbuch vertritt », wie Freyer sagt, « die Neigung zum Zierlichen, höfisch Eleganten und bietet eine willkommene Gelegenheit, in kleinstem Rahmen eine Fülle von Dekor, Geschmack und Geist zu entfalten », in JANUS, Reinhold, *op. cit.*, p. 72.

Toutes les illustrations représentent des pommes, certaines de ces pommes sont tranchées. Ces pommes revêtent, semble-t-il, une double symbolique. Elles renvoient d'une part à l'enfance de Sarah Kirsch puisque celle-ci, au tout début du livre, évoque les délicieuses pommes du jardin de son grand-père, des pommes dont elle se nourrissait en cachette pendant la guerre⁵⁰. Les pommes tranchées fonctionnent également comme métonymie : elles représentent le livre tout entier. En effet, si l'on ouvre le livre, on y trouvera quelque chose qui relève du domaine de l'intime, du souvenir d'enfance – de même que si l'on tranche la pomme, on trouvera de l'intime et du fertile : le cœur et les pépins⁵¹. Par tous ces indices, Sarah Kirsch instaure, on le rappelle, un lien privilégié avec son lecteur et avec la lecture, puisque dans ses souvenirs, elle associe les pommes à la lecture et à la liberté, accompagnées d'un sentiment de joie intense :

Eigentlich waren sie verboten, weil die Bäume, auch die von unserem Gartenstück, nur meinem Großvater gehörten. Aber mit Apfelbergen bin ich zu Bett gegangen, hab gelesen und die Äpfel gefressen, und das war das Schönste auf der Welt.⁵² (KK,13-14)

On soulignera également que la couleur vieux-rose de la couverture est presque exactement celle de ces fameuses « *Lychnis flos-cuculi* » ou « fleurs de coucou » évoquées dans le recueil (KK,100) et qui lui donnent son titre. On pourra se demander pourquoi Sarah Kirsch a choisi de donner leur nom à cet ouvrage, car elles n'apparaissent somme toute qu'une seule fois au cours du récit, associées à une autre fleur, l'adonis de printemps. C'est peut-être parce qu'il faut voir dans ce titre un renvoi à une époque ultérieure, un appel à une suite de l'histoire. Le récit s'arrête au moment précis où Sarah Kirsch obtient l'*Abitur*; et les fleurs de coucou, dont le nom latin fait référence aux études de biologie que Sarah Kirsch entreprendra par la suite, sont justement évoquées dans le contexte du cours de latin :

Aber dass diese alte Sprache nicht nur für die Allgemeinbildung, sondern auch für das Studium der Naturwissenschaften nützlich ist, hab ich ein paar Jahre später gesehen. Hatte ich was von den lateinischen Namen

⁵⁰« Von den Äpfeln hab ich mich während des ganzen Krieges ernährt. » (KK,13)

⁵¹Reinhold Janus précise à cet égard le lien qui peut être fait entre la petite taille d'un ouvrage et son contenu, en soulignant le fait que ce format était souvent utilisé pour les livres à composante érotique : « Erotische Schriften und Bilder werden gern im Miniaturformat gedruckt. Die geringe Größe der Bücher kommt dem Wunsch des Lesers nach Diskretion entgegen. » JANUS, Reinhold, *Miniaturbücher. Eine Miniaturgeschichte ihrer Kultur*, op. cit., p. 37.

⁵²Encore une fois, il nous faudrait revenir sur une certaine forme de « stylisation de l'auteur » : l'enfant Sarah Kirsch est, dans cet épisode, associée à Ève qui croque la pomme de l'arbre de la connaissance, même si elle sait pertinemment que ces pommes sont interdites par le grand-père, figure paternelle toute-puissante.

der Blumen und Tiere. Oh schöne *Lychnis flos-cuculi*, *Adonis vernalis*.
(KK,100)

On assiste à un double mouvement de l'écriture : le souvenir du passé lointain des études de biologie rejoint celui, plus lointain encore, de l'enfance et des cours de latin, tout en instaurant un lien étroit avec le personnage de la mère de l'auteur qui l'a, dès l'enfance, familiarisée avec la botanique :

Meine Mutter kannte nahezu alle Pflanzen bei ihren Namen, und wenn nicht, so besaßen wir Nachschlagewerke, den schönen Blumen, die sich uns beinahe entzogen, auf die Spur zu kommen. (KK,64)

Qu'en est-il du lecteur face à *Kuckuckslichtnelken*? Il est très probable qu'il ne se sente pas du tout mystifié, car *Kuckuckslichtnelken* respecte à la lettre le pacte autobiographique défini, dans son ouvrage du même nom, par Philippe Lejeune⁵³.

3.3.3 Le pacte autobiographique

Qu'est-ce que le pacte autobiographique? Avant de répondre à cette question, il nous faudrait en premier lieu préciser ce qu'il faut entendre, dans ce contexte, par *autobiographie*. Philippe Lejeune en donne la définition suivante :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.⁵⁴

En analysant un par un les critères de définition de l'autobiographie selon Philippe Lejeune, on verra très nettement que *Kuckuckslichtnelken* est le seul ouvrage de Sarah Kirsch qui remplit le contrat et qui relève donc véritablement du genre autobiographique *stricto sensu*. En effet, il s'agit tout du long d'un récit rétrospectif, et c'est la première fois que Sarah Kirsch écrit tout un recueil de manière rétrospective. On admettra en effet que l'on ne range pas les poèmes dans cette catégorie, même les poèmes en prose, car ce ne sont pas des récits à proprement parler, bien qu'ils puissent, surtout chez Sarah Kirsch, révéler certaines composantes narratives. Les autres ouvrages en prose sont presque sans exception écrits au présent du journal de bord, un présent entrecoupé de passé lorsqu'il s'agit de raconter une anecdote, un rêve ou un souvenir : l'exemple le plus probant de cette technique d'écriture est sans conteste *Allerlei-Rauh*, alors que c'est au début de cet ouvrage que l'auteur, nous l'avons évoqué plus haut, récuse le plus

⁵³LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Collection « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1975, réédition : 1996.

⁵⁴*Ibid.*, p. 14.

clairement la composante autobiographique. Mais il ne s'agit presque jamais dans ces recueils en prose d'un récit entièrement rétrospectif.

Philippe Lejeune insiste pour sa part sur le *nom* qui sous-tend toute la théorie de l'identité auteur-narrateur-personnage :

C'est donc par rapport au nom que l'on doit situer les problèmes de l'autobiographie. Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son nom sur la couverture du livre, et sur la page de garde. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.⁵⁵

Kuckuckslichtnelken, publié par Sarah Kirsch après plus de quarante ans de carrière littéraire, s'appuie en outre sur ce que nous qualifierons avec Philippe Lejeune d'*espace autobiographique*. Au fil des poèmes et des recueils en prose, le lecteur familier de Sarah Kirsch a appris à connaître un « personnage » qui, dans son esprit, est pour une grande part Sarah Kirsch elle-même – et les tentatives de mystification du lecteur n'y font plus rien. Pourquoi le lecteur a-t-il la certitude, en lisant *Kuckuckslichtnelken*, qu'il s'agit très probablement d'un ouvrage autobiographique ? C'est parce qu'il s'appuie sur ce qu'il connaît déjà de l'œuvre et de la vie de Sarah Kirsch, en d'autres termes de son « espace autobiographique » : il enrichit par ce nouvel ouvrage les connaissances recueillies dans les autres textes à composante autobiographique. L'œuvre entière de Sarah Kirsch devient par là un système polyphonique qui établit des relations de complémentarité entre les genres. On lira alors *Kuckuckslichtnelken* à l'aune d'*Allerlei-Rauh*, par exemple, en cherchant peut-être confirmation dans l'un des recueils de ce que l'on avait cru pouvoir déceler dans l'autre⁵⁶.

Et c'est bien dans ce sens que l'écriture de *Kuckuckslichtnelken* se distingue des autres ouvrages en prose de Sarah Kirsch. Si les recueils précédents laissaient

⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶ On pourra expliciter ce système polyphonique avec le terme de « life writing », évoqué par Katherine R. Goodman :

Weiter inklusiv wurde mit dem Begriff *Selbstzeugnisse* geforscht. In den Vereinigten Staaten wird heute von « life writing » gesprochen und damit « autologous texts : diaries, journals, note-books, letters, travel books, epistolary narratives, autobiography » gemeint (...) In Europa wird von « Ego-Dokumenten » gesprochen, nämlich solchen Dokumenten, in denen ein Ego sich absichtlich entlarvt oder versteckt ».

Katherine R. Goodman, « Weibliche Autobiographien » in GNÜG, Hiltrud und MÖHRMANN, Renate (Hrsg.), *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1999, p. 176.

encore place au doute, il en va tout autrement dans *Kuckuckslichtnelken*, car « l'autobiographie ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien⁵⁷. »

L'ouvrage débute avec la phrase on ne peut plus explicite : « Ich bin 1935 im Pfarrhaus zu Limlingerode geboren worden, in einem südländisch anmutenden Fachwerkbau auf einer Anhöhe am Rand des Waldes. » La composante autobiographique du récit est tout de suite présente car cette phrase liminaire délivre des informations aisément vérifiables. Il est *avéré* que Sarah Kirsch, qui est une personne réelle, est née en 1935 à Limlingerode, dans une maison à colombages⁵⁸. Ce critère de vérification constitue, selon Philippe Lejeune, l'un des critères d'authentification de l'autobiographie :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification.⁵⁹

Par l'horizon d'attente créé par l'incipit (il se forme un horizon d'attente de la lecture bien précis pour tout lecteur qui a déjà lu de telles autobiographies assumées comme telles et qui débutent toujours ou presque par la naissance de l'auteur-narrateur), on s'attend, après cette première phrase, à lire le récit de l'enfance d'un personnage, né en 1935 à Limlingerode et qui a de fortes chances d'être Sarah Kirsch elle-même, sauf si on nous détrompe explicitement. Or ce n'est pas le cas, il n'y a dans le recueil aucun démenti de la part de Sarah Kirsch quant à l'identité, propre à l'autobiographie et établie par Philippe Lejeune, auteur=narrateur=personnage : « Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture⁶⁰ ». Connaissant les autres ouvrages en prose de Sarah Kirsch, on pourra dire que dans *Kuckuckslichtnelken*, cette identité est *assumée*, puisque *non-démentie*.

La langue employée dans *Kuckuckslichtnelken* est en outre un peu différente de celle à laquelle l'auteur nous avait habitués : c'est une langue peut-être moins orale, moins caustique, plus sérieuse, qui s'accommode mieux d'une autobiographie traditionnelle. Cette langue plus « académique » détermine le mode de lecture au même titre que le contenu et engage forcément le lecteur à percevoir le récit d'une autre façon, peut-être aussi à lire plus attentivement. La décision de publier ce

⁵⁷LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁸En 2003, la maison natale de Sarah Kirsch a été érigée en maison culturelle, la *Dichterstätte Sarah Kirsch*. Nous renvoyons à ce sujet au site internet de l'association s'occupant des activités liées à cette maison : <http://www.dichterstaette-sarah-kirsch-online.de>.

⁵⁹LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁰*Ibid.*, p. 26.

texte dans une édition spéciale, sur papier luxueux, lui confère également un prestige supplémentaire : le contenant agissant sur le contenu, *Kuckuckslichtnelken* s'en trouve valorisé.

Quant au récit de la vie individuelle et à l'histoire de la personnalité de l'auteur, *Kuckuckslichtnelken* répond également aux critères d'authentification de l'autobiographie selon Philippe Lejeune⁶¹. Il s'agit du récit de l'enfance de Sarah Kirsch, l'évocation de ses parents et des nombreuses personnes qui partageaient la grande maison où elle a passé toute son enfance et son adolescence – on retrouve ici la notion de parcours, de tracé de vie. Le lecteur, au cours de ce récit somme toute relativement court, apprend à mieux connaître l'auteur à travers les anecdotes liées au quotidien pendant la Seconde Guerre mondiale, à la vie au lycée de filles, à travers le rôle que la chorale du lycée a pu jouer dans le développement de sa personnalité.

On donnera deux exemples extraits de l'ouvrage pour illustrer ce constant va-et-vient entre l'enfant Ingrid Bernstein et la poétesse Sarah Kirsch, entre le passé du récit et le présent de l'écriture : « Saß auf unserer Fußbank und hatte lange Ohren, konnte Leben aufschnappen, was schon zu meinem späteren Dasein hinlenkte » (KK,17) et « Ich war einfallsreich und schlagfertig und gehörte ganz von selbst zu denen, die den Ton angaben. Richtig gemein war ich hoffentlich nicht » (KK,57). Ici, ce n'est pas la vérité du propos qui nous importe, mais davantage l'authenticité et la sincérité que l'on sent affleurer sous le récit. Et c'est bien ce sur quoi nous aimerions insister en distinguant *Kuckuckslichtnelken* des autres ouvrages de Sarah Kirsch : malgré les frontières parfois floues entre les genres, malgré les difficultés que l'on peut rencontrer pour *écrire sa vie*, « contrairement au simple journal, l'autobiographie manifeste un désir de recomposition de soi⁶² ».

Les souvenirs relatés dans *Kuckuckslichtnelken* confirment certaines choses que l'on savait par ailleurs, notamment l'importance pour l'auteur de la nature et de la vie au grand air. Tout se passe comme si, après avoir observé attentivement le kaléidoscope de l'œuvre de Sarah Kirsch et avoir compilé un certain nombre de motifs récurrents, on découvrirait dans *Kuckuckslichtnelken* le souvenir premier

⁶¹Nous rappelons ces critères :

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.

Ibid., p. 14.

⁶²MIRAUX, Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Lettres 128, Nathan Université, 1996, p. 11. Plus loin dans l'ouvrage, Jean-Philippe Miraux souligne le fait qu'un journal « n'est pas une anamnèse » (p. 13).

qui serait à la base du kaléidoscope. Ici encore, deux exemples peuvent étayer notre théorie de la recomposition d'une image à partir des multiples éclats du kaléidoscope.

Au tout début du recueil, l'auteur peint une sorte de tableau bucolique qu'on pourrait intituler « la vie dans le jardin » – un lieu à part où se noue une relation privilégiée avec la mère, un havre de paix au milieu du chaos, presque un paradis⁶³. Ce jardin appartenait au grand-père de l'auteur, et les autres familles et les nombreux enfants habitant la grande maison n'avaient pas le droit d'y aller :

Wir hielten uns viel im Garten auf, meine Mutter und ich. Wir trugen auch unser Mittagessen dorthin, und ich hab da Schularbeiten gemacht, mit herrlichen Abschweifungen, Singdrosselgesängen und dem Leben mit Büchern. (KK,13)

Cette scène au jardin fait écho à l'incipit du livre pour enfants écrit par Sarah Kirsch au début des années 1970, *Caroline im Wassertropfen*⁶⁴, réécriture d'*Alice aux Pays des Merveilles* et dont nous citons la première phrase : « Caroline saß unter der Linde im Garten und schrieb in ihr Schreibheft : "Lina Loni Ina Moni Nina Lilo in Lila". Es war heiß, und Caroline dachte an den Waldsee⁶⁵. »

Le personnage de la mère de l'auteur, Lisa, est également un motif récurrent dans l'œuvre de Sarah Kirsch : il intervient dans les premiers comme dans les derniers recueils. La mère, elle aussi, est associée au domaine de la nature et de la vie en plein air. Dans *Allerlei-Rauh*, déjà, dans un fragment autobiographique à la troisième personne, la mère de l'enfant dont il est question dans le fragment l'incite à ne pas rester enfermée et à sortir jouer au soleil :

Weil die Luft im Inneren des alten Hauses das ganze Jahr kühl und feucht blieb, daß die Tapeten sich lösten, Nägel zu rosten begannen, hieß der einzige Auftrag am Anfang unzähliger Tage: Geh in die Sonne, und es war leicht, ihm zu folgen. [...] Geh in die Sonne, sagte die Mutter, und das Kind glaubte, daß es mit dieser Frau ein gutes Los gezogen hätte vor allen anderen Kindern. (A-R,85-86)

Ce refrain revient dans *Kuckuckslichtnelken*, associé à une certaine idée de la liberté : « bei uns gab es ein Leben außerhalb der Schule und dafür bin ich heute noch dankbar. [...] Ich mußte gar nichts im Haushalt tun, hatte keine feste Pflichten. Einiges tat ich freiwillig. » (KK,18,22)

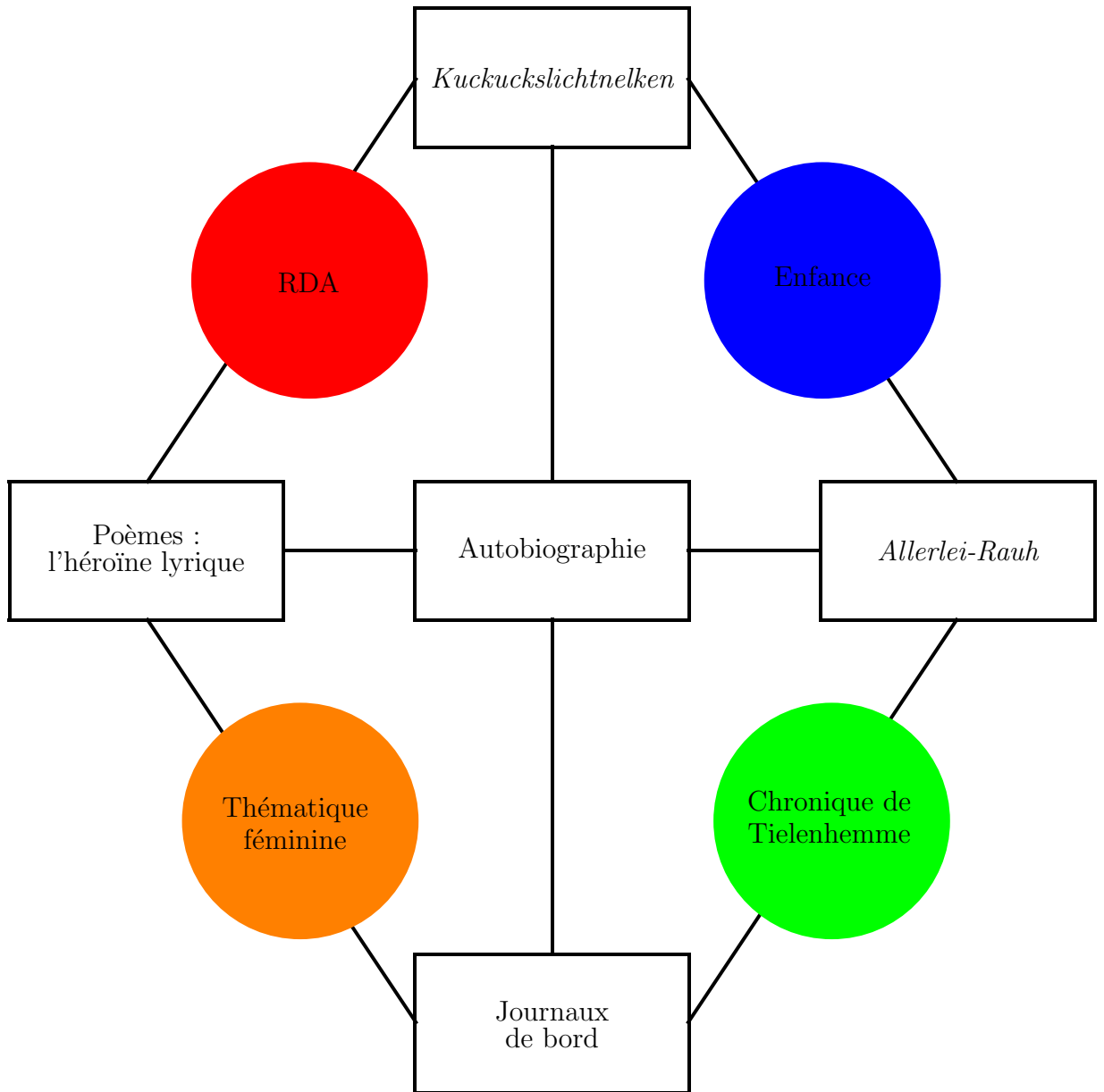
⁶³Rappelons la présence des pommiers qui font de ce jardin un jardin d'Eden.

⁶⁴KIRSCH, Sarah, *Caroline im Wassertropfen*, Bilder von Erdmut Oelschläger, Collection Entdeckungsreisen, Berlin RDA, Junge Welt, 1975, p. 3.

⁶⁵Sur le parallèle que l'on pourrait tirer entre Caroline, le personnage d'*Alice aux Pays des Merveilles* et certains traits distinctifs du sujet lyrique dans les poèmes de Sarah Kirsch, voir dans cette étude notre analyse de ses livres pour enfants.

On a l'impression d'avoir reçu en cadeau ce petit livret rose et on ne peut s'empêcher de se sentir un peu frustré quand le récit s'arrête avec l'obtention de l'*Abitur*. Une question, passionnante, se pose alors : que nous réserve Sarah Kirsch aujourd'hui ? On pourra penser que, ayant atteint le fond substantiel de ce que nous avons qualifié de « spirale autobiographique », après avoir composé nombre de variations autour de son histoire personnelle, elle tente désormais de *remonter* depuis l'enfance pour écrire son autobiographie.

Cependant, cette remontée ne se fait apparemment pas en ligne droite : à l'automne 2007, Sarah Kirsch publie le journal *Regenkatze*, qui semble marquer une première pause dans le modèle autobiographique traditionnel. Nous nous proposons à présent de voir comment ce journal s'intègre en réalité dans ce processus autobiographique et comment il participe au principe de resserrement, à la base de la nouvelle écriture de Sarah Kirsch. Il s'agira d'un recentrement sur le village de Tielenhemme et sur la maison de l'auteur : à une écriture au présent – celle du journal de bord – se mêlent souvenirs et émotions surgis du passé qui renforcent la composante kaléidoscopique du projet autobiographique de Sarah Kirsch.



Chapitre 4

La « chronique de Tielenhemme »

Dans les chapitres introductifs de notre étude, nous nous sommes attachée à montrer comment, dans *Allerlei-Rauh*, s'affrontent quantitativement, c'est-à-dire en termes de volume de pages, deux conceptions différentes de la vie, liées respectivement aux souvenirs de l'existence de la narratrice à Berlin-Est, capitale de la RDA, et au quotidien dans le village de Tielenhemme. Cette opposition s'articule, nous l'avons vu, autour des deux expressions-phares du recueil : « Wo wir einst lebten », correspondant à la vie dans le HLM berlinois d'une part et « Wo wir sind » d'autre part, axé sur l'ancienne école de village du Schleswig-Holstein où Sarah Kirsch a élu domicile en 1983.

L'existence en RDA et les traces que l'on pourra trouver de cette période dans l'œuvre de Sarah Kirsch faisant l'objet d'un chapitre ultérieur de notre étude, nous centrerons l'analyse suivante sur le pôle opposé, et plus précisément sur les messages d'alerte que Sarah Kirsch émet de Tielenhemme depuis vingt-cinq ans. On rappellera seulement que le départ de la capitale en 1977 se fait brusquement (l'autorisation de quitter le territoire ayant été accordée très rapidement à Sarah Kirsch), presque précipitamment et, pourrait-on dire, irrévocablement, comme le laissent entendre ces vers de *Erdreich*, extraits du poème « Valet » : « Und obwohl diese ehrliche Stadt / Unvergleichbar allen Prüfungen standhält / (...) / Will ich sie lassen mit Mann und Maus » (ER,97), qui trouvent leur pendant dans une des phrases-clefs du recueil *Allerlei-Rauh* : « Ich will hinaus unter die Pflanzen und Bäume » (A-R,82). En même temps qu'un adieu à la RDA, il s'agit aussi d'un adieu à la ville en général¹.

¹C'est ce que laissent entendre ces notes extraites de *Das simple Leben* :

À partir de l'installation de Sarah Kirsch dans la lande du Schleswig-Holstein, c'est donc le village de Tielenhemme qui, après Berlin, devient le point central du kaléidoscope de la création kirschienne. Nous avons d'ores et déjà souligné l'importance de l'incipit du recueil *Allerlei-Rauh*, tourné vers cette existence paisible à la campagne, et où l'on peut lire : « Bunt aber sehr langsam dreht sich im Norden das Kaleidoskop unser Leben geheißen » (A-R,9). Tout est donc vu à travers le prisme de la vie campagnarde. Cependant, ce village revêt une autre fonction pour Sarah Kirsch, celle de servir de base à une vision *en miniature* du monde :

Es gibt von Jossif Brodskij, dem russischen Dichter, der in Amerika lebt, ein schönes Wort – in dem er sagt, daß man am ausgefransten Rand der Provinz das Muster des Teppichs am besten erkennt.²

4.1 Tielenhemme – La poésie de la nature en question

Lorsque Sarah Kirsch s'installe à la campagne, elle y trouve un véritable havre de paix et une autre façon de vivre et d'écrire. Une autre façon également d'appréhender le temps et les saisons : la façon dont le temps passe à Tielenhemme, où l'on peut voir chaque jour l'avancée des saisons, où les journées semblent passer plus lentement que dans l'affairement de la grande ville³. En lisant les recueils écrits depuis le début des années 1980, on a l'impression que l'écriture de Sarah Kirsch se love littéralement dans le paysage du nord de l'Allemagne : il s'agit d'un lieu poétiquement habitable, un lieu qui devient lui-même poésie. Tielenhemme, loin d'être le simple décor dans lequel se meuvent les textes, devient lui-même un personnage à part entière de ces poèmes.

Schumann [le chien de Sarah Kirsch] wundert sich wie ich im Wandschrank da wühle. Weiß nicht was Berlin mir einmal war. Bin nun ein Landei wie er und glücklich darüber. (DsL,258)

On trouve les mêmes sentiments exprimés dans *Schwinggrasen* :

Sind mir darüber Flügel gewachsen und eines Tages war ich ein Schwan auf und davon. Unhaltbar im sozialistischen Vaterland noch. Kein Verständnis für Beton niemals und nirgends. (SR,123)

²« Ein Gespräch mit Sarah Kirsch » in *Von Autoren und Büchern*. Klaus Bednarz und Gisela Marx im Gespräch mit Schriftstellern, Hamburg, Campe paperback, 1977, p. 123.

³C'est à partir de là que se développe une appréhension des saisons et du temps qui passe proche de l'esthétique des haïkus. Nous y reviendrons dans la suite de notre étude.

Tout comme auparavant la vie à Berlin et le récit des voyages qu'elle a pu entreprendre au cours de son existence, les paysages et la nature autour de Tielenheim, ainsi que la façon dont la poétesse les envisage poétiquement, occupent dès son installation à la campagne une place prépondérante dans les poèmes et les recueils en prose de Sarah Kirsch, tant et si bien qu'on a pu se poser la question d'un retour à une poésie de la nature plus traditionnelle et d'un abandon de la visée politique qui habitait son écriture au début de sa carrière.

Ce questionnement ayant été entrepris de façon fort sérieuse par Marguerite Gagneur dans sa thèse consacrée à Sarah Kirsch et au triangle nature-subjectivité-société, nous ne reviendrons pas sur cette perspective touchant à l'évolution même de la poésie de la nature dans la littérature allemande en général, mais nous nous contenterons de souligner brièvement les traits inhérents à notre propre analyse, envisageant la création de Sarah Kirsch sous l'angle du kaléidoscope. Nous rappellerons néanmoins la problématique de départ de Marguerite Gagneur :

La question est finalement de savoir si Sarah Kirsch contribue par ses poèmes à libérer ses lecteurs et dans quelle mesure elle s'appuie, dans cette entreprise, sur la nature et sur la subjectivité, s'opposant peut-être ainsi à la société. (Ga,469)

Marguerite Gagneur distingue trois phases de la production poétique de Sarah Kirsch, dans la perspective qui est la sienne et qui, rappelons-le encore une fois, s'inscrit dans le contexte de la RDA :

L'observation des relations entre le sujet poétique et la nature permet de distinguer trois phases correspondant à différentes formes d'« alliance » au sein d'un triangle subjectivité – nature – société dont nous préciserons bientôt les contours. Dans un premier temps, de *Zaubersprüche* à *Rück-enwind*, c'est-à-dire dans les années 70/80, nature et subjectivité sont au service de la construction de la société. Il s'agit d'une phase intense, tant du point de vue idéologique que du point de vue esthétique. C'est aussi une période où se nouent un certain nombre de fils qui parcourront toute l'œuvre de Sarah Kirsch. Dans les années 80, on constate une nouvelle combinaison des trois acteurs du triangle : le je s'engage dans la société pour sauver la nature dont l'existence est menacée. Les recueils *Drachensteigen*, *Erdreich* et *Katzenleben* témoignent du développement, à cette époque, d'une nouvelle conscience écologique. La dernière phase, qui réunit tous les recueils écrits depuis la fin des années 80, manifeste une désillusion totale dans laquelle le je et la nature sont unis contre la société, à laquelle ils cherchent à se soustraire au prix d'une isolation presque totale. (Ga,40)

Les trois phases dégagées par Marguerite Gagneur nous semblent être tout à fait pertinentes pour qualifier les recueils de poèmes de Sarah Kirsch, même s'il nous faudra apporter quelques nuances à cette analyse lorsque nous prendrons en compte l'écriture en prose de notre auteur. C'est pourquoi nous ne retiendrons

que la dernière phase évoquée, là où les résultats de l'analyse de la poésie et de la prose de Sarah Kirsch diffèrent notablement. Cette dernière phase est celle dans laquelle s'inscrivent le recueil-clef *Allerlei-Rauh* et les recueils qui lui font suite, celle également où le kaléidoscope se resserre plus nettement sur Tielenhemme⁴. La prise en compte, pour l'analyse, des recueils de prose de Sarah Kirsch, de même que celle de nombreuses réflexions qu'elle aura livrées au cours d'interviews, nous permettront de préciser davantage ce re-centrage sur la campagne du Schleswig-Holstein à partir de la fin des années 1980.

À première vue, et en examinant les poèmes jusqu'à *Schwanenliebe* (2001) d'une part et les déclarations publiques de Sarah Kirsch concernant l'écologie et les problèmes liés à la dégradation progressive de l'environnement d'autre part, on ne peut qu'approuver le terme employé par Marguerite Gagneur lorsqu'elle parle de « désillusion totale » de la poétesse. Il n'y a que peu d'espoir que les hommes se rendent enfin compte qu'ils sont en train de détruire leur planète et qu'ils privent de futur les générations à venir. C'est ce qui ressort de déclarations telles que :

Die Leute sind ja auch der Untergang des Planeten. Resignation ist vielleicht das falsche Wort, denn ich trete ja auch jeden Tag wieder an und versuche mich lebend hier durchzubringen, aber ich kann ja nichts mit meinen Texten verändern, ich kann die Leute ein bißchen sensibler machen.⁵

Il transparaît de ces discussions que Sarah Kirsch ne voit plus comment, avec ses seuls poèmes, elle pourrait contribuer à désenclencher ce processus destructeur, car le temps des signaux d'alarme est définitivement révolu. Même si elle préfère nuancer le terme de « résignation », et qu'elle introduit d'ores et déjà une certaine forme de résistance personnelle sur laquelle nous reviendrons bientôt, Sarah Kirsch se désolidarise des autres hommes, produits de la société de consommation, et qui symbolisent le déclin de la planète⁶.

⁴La période à laquelle nous nous intéressons se trouve en réalité à cheval entre la deuxième et la troisième phase telles qu'elles sont définies par Marguerite Gagneur. En effet, l'époque du « développement d'une conscience écologique » et celle de la « désillusion totale » ne nous semblent pas aussi nettement tranchées en ce qui concerne l'écriture en prose.

⁵« Ich bin sehr hart und sehr streng mit den Menschen ». Ein Gespräch mit Sarah Kirsch, Gespräch mit Antje Peters-Hirt, in HEIMANN, Bodo (Hrsg.), *Euterpe, Jahrbuch für Literatur in Schleswig-Holstein*, Husum Verlag, 1991, p. 39.

⁶Margaret Stoljar voit même dans ce mouvement de retrait une nouvelle forme de la littérature d'exil :

Wie auch im Westen glauben jetzt viele, daß politische Lösungen zu den drohenden Weltproblemen der Kernwaffen und der Umweltzerstörung im Rahmen der existierenden Ideologien jedweder Art nicht zu finden sind.

4.1.1 Une poésie de l'apocalypse : l'influence d'Andreas Gryphius

À certains égards, on pourra parler aujourd'hui chez Sarah Kirsch d'une *poésie de l'apocalypse*⁷. Même les notes des journaux intimes se font de plus en plus pessimistes, voire fatalistes et apocalyptiques⁸, reflétant les déclarations publiques de Sarah Kirsch : « Es ist einfach eine apokalyptische Zeit, das ist nicht übertrieben. Man ist kein Miesmacher, wenn man das sagt. Es ist wirklich so. Aber die Menschen wollen ja nicht verzichten⁹. »

Sarah Kirsch n'est certes pas la seule à soutenir l'opinion que les hommes ne peuvent plus continuer à exploiter la terre comme ils l'ont fait jusqu'à présent. Cependant, on pourra préciser les caractéristiques de ce mouvement poétique de l'apocalypse en le démarquant des mouvements similaires du passé. Chanter l'apocalypse et le caractère éphémère de toutes choses n'est pas foncièrement nouveau – une des grandes figures tutélaires de Sarah Kirsch, le poète baroque Andreas Gryphius, prédisait déjà la fin des temps et insistait sur la vanité de la vie terrestre¹⁰.

Sarah Kirsch voue un véritable culte à Andreas Gryphius. Dans une interview, elle avoue traverser régulièrement certaines phases où elle lira « tout de Gryphius », œuvres, biographies et critique littéraire, de manière presque compulsive : « Von Gryphius lese ich alle ein bis zwei Jahre alles, was es gibt. Überhaupt die Barockliteratur, diese Reihung von Wörtern. » (PHP,55). C'est dans la chronique *Allerlei-Rauh* que cette influence de Gryphius se fait le plus sentir ;

STOLJAR, Margaret, « Das Ende der Utopie : Kunert und Kirsch als Modelle einer neuen Exilliteratur », in DAVID, Roberts (Hrsg.), *Tendenzwenden. Aspekte des Kulturwandels der siebziger Jahre*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang Verlag, 1984, p. 163.

⁷Pour Sarah Kirsch, les hommes courent à leur perte s'ils ne respectent pas davantage leur environnement et la nature, une nature qui retrouve régulièrement ses droits et qui finit toujours par se retourner contre eux : c'est pourquoi ses derniers poèmes prennent parfois la forme de visions proprement apocalyptiques, peuplées d'étoiles vertes, de raz-de-marée et de tornades. Le lecteur est donc toujours confronté aux forces violentes et parfois destructrices de la nature qui font fi des constructions humaines. C'est notamment le cas dans le poème de *Schneewärme*, « Der Nordwind » : « Häusern trug er das Dach fort die Nothelfer / Stürzte er nieder schlug ihre Knochen in Stücke » (SW,28).

⁸Nous donnons un exemple extrait de *Das simple Leben* :

Unser Leben, es fährt blitzschnell dahin. Und welches Theater alle vorführn als ginge es ewig! Drücken dem Planeten unsre verwerfliche Spur auf. (DsL,281)

⁹« Ich bin sehr hart und sehr streng mit den Menschen », *op. cit.*, p. 45.

¹⁰On pourra résumer l'annonce de la fin des temps telle que la prédisait Andreas Gryphius, s'appuyant sur la tradition biblique de l'Apocalypse selon Saint Jean, de la façon suivante : soufre, éclairs et éléments déchainés. « Mit Schwefelregen, mit wilden Blitzen und den Toben der entfesselten Elemente wird der Weltuntergang sich ankündigen. » STRUTZ, Adolf, *Andreas Gryphius. Die Weltanschauung eines deutschen Barockdichters*, Zürich / Leipzig, Verlag der Münster-Press, 1931, p. 25.

E. Mannack y a relevé nombre d'allusions, de même que des citations du poète baroque¹¹.

Andreas Gryphius semble important dans la vie et la création de Sarah Kirsch sous deux aspects essentiels que nous nous proposons d'analyser brièvement¹². Le premier aspect qu'il convient de souligner se rapporte plutôt à la première partie de la vie de Sarah Kirsch, quand celle-ci vivait encore en RDA. Gryphius lui était alors très cher dans la mesure où c'est un auteur, qu'au prix d'un volontaire anachronisme, on pourrait qualifier de « germano-allemand » (« *gesamtdeutsch* »). En effet, dans les premiers recueils de Sarah Kirsch, on peut très nettement remarquer une certaine amertume quant à la situation de l'Allemagne séparée en deux. Les Allemands de l'Ouest sont avant tout des « frères » ; elle note en référence à Gryphius : « Dahinter / Sprechen die Menschen wohl meine Sprache / kennen die Klagen des Gryphius wie ich » (« *Fahrt 2* », L,11). Gryphius apparaît donc comme une sorte d'agent de liaison entre les deux moitiés d'un même peuple, un trait d'union pour une nation divisée. La figure du poète revêt alors un caractère doublement historique et politique, puisque derrière lui se dessine l'ombre menaçante de la Guerre de Trente ans d'une part, et, réactualisée par Sarah Kirsch, celle de la Seconde Guerre mondiale d'autre part.

Le deuxième aspect de cette affinité de cœur avec Gryphius est nettement plus tardif¹³ et se décline à travers diverses variations pessimistes autour de l'avenir

¹¹Pour les références complètes et la liste des citations de Gryphius, voir MANNACK, Eberhard, *Barock in der Moderne. Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts als Rezipienten deutscher Barockliteratur*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang Verlag, 1991, p. 134. Eberhard Mannack (p. 25) nous permet de lancer d'ores et déjà un pont entre *Allerlei-Rauh*, truffé de citations de Gryphius, et l'ouvrage de Christa Wolf *Sommerstück* qui fera l'objet d'un chapitre de notre étude. En effet, Gryphius est également présent dans *Sommerstück*, sous la forme d'un leitmotiv évoqué par Christa Wolf :

Zu den von modernen Autoren bevorzugten Texten gehört offensichtlich die *Trost-Aria* mit der Sehnsucht nach einem « Freudental », in dem alles Leiden sein Ende findet. (...) [E]ine Strophe davon verwendet C. Wolf als Leitmotiv im *Sommerstück*.

¹²Pour davantage de précisions sur l'œuvre d'Andreas Gryphius et sur la poésie baroque de façon plus générale, voir entre autres : FLEMMING, Willi, *Andreas Gryphius. Eine Monographie*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer Verlag, 1965 ; HERZOG, Urs, *Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung*, München, Verlag C.H. Beck, 1979 ; KAMINSKI, Nicola, *Andreas Gryphius*, Literaturstudium, Stuttgart, Reclam, 1998.

¹³En effet, les prises de position de Sarah Kirsch en faveur d'une meilleure gestion de l'environnement sont, du fait de la biographie de la poétesse, relativement récentes et datent de son installation à la campagne – on rappellera que les débats publics touchant aux problèmes de pollution étaient rendus difficiles par les autorités de RDA qui faisaient de la rétention d'informations. La problématique écologique était la plupart du temps tout simplement niée. Cet état de fait est évoqué par Wolfgang Ertl dans un article publié par GOODBODY, Axel

de l'humanité, variations qui mènent invariablement à ce qu'on appellera la « fin des temps ».

Cependant, dans la conception plus traditionnelle de la fin des temps, celle de Gryphius et de ses contemporains, tout n'était pas complètement perdu ; après l'apocalypse venait la nouvelle Jérusalem : il s'agit d'une fin « relative », il y a donc l'espérance d'un « après¹⁴ ». Rien de tout cela chez les poètes contemporains : il n'y a pas d'après, la destruction sera totale, et, chez la plupart, cette destruction sera le fait de la bombe atomique¹⁵ : « es wird ein schlimmes Ende nehmen und bald », prédit Sarah Kirsch (I,180).

Dans cette nouvelle conscience de la fin des temps¹⁶, on peut distinguer trois facteurs structurels : la *totalité*, l'*entropie* et l'*irréversibilité*. La *totalité* est un principe simple, il désigne le fait qu'aujourd'hui, personne ne peut plus se soustraire au processus d'auto-destruction potentielle. L'*entropie* renvoie à la dissolution de tous les systèmes d'ordre et de domination. Il n'y a pas que l'ensemble des organisations sociales et politiques qui soit menacé par ce désordre final, mais aussi les mœurs et la morale, les religions et la philosophie – c'est-à-dire que les lois intellectuelles, éthiques et religieuses perdent de leur légitimité ou de leur validité. Quant à l'*irréversibilité*, on le comprend aisément, c'est celle de la mé-

(Hrsg.), *Literatur und Ökologie*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Nr. 43, Niederlande, USA, 1998, p. 127 :

Öffentliche Diskussion über Umweltfragen wurde bekanntlich in der DDR nicht nur erschwert durch Mangel an freigegebener Information zur Lage im eigenen Land, sondern auch systematisch durch die Staatsorgane unterdrückt. Die ökologische Problematik wurde, wie Kirsten im Rückblick feststellt, « strikt geleugnet ».

¹⁴Il convient à cet égard de nuancer notre propos en soulignant, malgré la proximité de pensée, la différence essentielle entre l'attitude extrêmement pessimiste de Sarah Kirsch, qui ne voit que peu d'espoir pour l'avenir de l'humanité, et celle de Gryphius, pour qui l'*ordo mundi* existe malgré tout.

¹⁵Voir à ce propos GRIMM, FAULSTICH und KUON (Hrsg.), *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Materialien, Suhrkamp Taschenbuch, 1986, p. 8 : « Haben ältere Epochen das Ende der Zeiten immer als ein relatives Ende verstanden, so erscheint der Gegenwart die Apokalypse als eine Zeit der endgültigen Zerstörung ».

¹⁶Cette analyse dépasserait largement le cadre de cette étude, mais on pourra mettre en rapport cette nouvelle conscience de la fin des temps chez les poètes contemporains avec les discussions menées autour de la notion de postmodernité, puisque les penseurs post-modernes se situent dans la perspective du désenchantement du monde après l'affaiblissement des autorités politiques, religieuses et morales et la fin des utopies révolutionnaires. C'est ce sentiment que l'on nomme « the feeling of being after ». Pour plus de précisions, voir l'article de Ferenc Feher dans BÜRGER, Christa und Peter (Hrsg.), *Postmoderne : Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1987, p. 26.

canique infernale qui a été mise en route et qui ne peut plus être désamorcée de façon satisfaisante. Nous sommes face à un processus qui s'est autonomisé¹⁷.

Sarah Kirsch résume cette situation de la façon suivante : « Erde und Menschen sind / Gänzlich verwildert hilft / Kein Besinnen der Klotz / Ist unterwegs im freien Fall » (SW,78). Il convient toutefois de rester prudent face à cette déferlante de poètes de l'environnement. Ainsi, l'auteur autrichien Handke a pu dire à ce propos : « S'il y a bien un signe certain qu'on n'est pas un artiste, c'est de s'acoquiner avec cette histoire de "fin des temps"¹⁸ ». Et c'est ici que nous retrouvons la théorie de Marguerite Gagneur selon laquelle la poésie de Sarah Kirsch, ayant perdu sa tonalité « politisante » – si l'on peut s'exprimer ainsi – passe à côté de son public qui n'adhère pas à cette forme de relative résignation, mêlée de ressassement autour des thématiques propres à Tielenhemme¹⁹ :

Die aussterbenden Bäume, Löcher im Himmelsgewölbe, die heillos werdende Luft und die vergifteten Wasser der Erde, alles erleichterte es, deutlicher als frühere Generationen die Lage zu sehen, den Aufstieg der eigenen Art aus dem Tierreich zu beklagen ob der Möglichkeit, den Planeten aus den Angeln zu sprengen. Der Erdenkloß brauchte, um weiterhin leben zu wollen, viel zärtliche Demut, ein gerüttelt Maß wahnsinniger Zuneigung für seine arme absterbende Welt. (A-R,91)

¹⁷« Vorwort » von GRIMM, FAULSTICH und KUON (Hrsg.), *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, op. cit.*, p. 9 :

Die Totalitätshypothese besagt nichts anderes, als daß sich heute niemand diesem weltweiten Vorgang entziehen kann. Die Entropie bezeichnet die Auflösung aller Herrschafts- und Ordnungssysteme. Vom Zerfall sind nicht nur politische und soziale Ordnungen bedroht, auch Sitte und Moral, Religion und Weltanschauung, also die intellektuellen, ethischen und religiösen Gesetze verlieren ihre Geltung. Irreversibilität : Im Gegensatz zu früheren Untergangsbewegungen läßt sich nämlich die heutige, einmal in Gang gebrachte Maschinerie nicht mehr anhalten. Die Vernichtung verselbständigt sich, das weltweite Unheil nimmt seinen unaufhaltbaren Lauf.

¹⁸« Sicheres Zeichen, daß einer kein Künstler ist : wenn er das Gerede von der "Endzeit" mitmacht. » Cité dans GOODBODY, Axel (Hrsg.), *Literatur und Ökologie*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Nr. 43, Niederlande, USA, 1998, p. 14.

¹⁹La fin des temps est présente en filigrane des poèmes – par exemple dans *Erlkönigstochter*, où l'on peut lire « Jetzt wo der Planete vergeht / Darf ich Abendstern sagen » – jusque dans les derniers recueils de Sarah Kirsch. C'est ainsi qu'elle écrit dans son dernier ouvrage *Regenkatze* : « Und so schreibe ich meine Chaostheorie weiter » (RK,37). Il est intéressant de noter que Sarah Kirsch utilise dans ce genre de visions apocalyptiques exclusivement le présent de l'indicatif, comme s'il était déjà trop tard pour prévenir l'avenir. L'avenir est d'ores et déjà là, et il est pollué.

4.1.2 Une efficacité seconde

Nous aimerions néanmoins nuancer quelque peu l'analyse de Marguerite Gagneur quant à la perte d'efficacité qu'elle remarque dans l'écriture poétique de Sarah Kirsch. En effet, elle constate :

Depuis la fin des années 80, on observe chez [Sarah Kirsch] une tendance de plus en plus nette à fuir hors du réel, à s'en désengager. La référence à des figures littéraires romantiques ou baroques et l'esthétique du ressassement, sous la forme d'une plainte élégiaque ou d'un lien contemplatif avec la nature, vont dans le sens d'un retour à la poésie de la nature traditionnelle – même s'il est certain que les procédés d'écriture ont évolué. De plus, la figure humaine disparaît de ses textes, laissant place à la seule nature, préservée, puisque réduite au microcosme de Tielenhemme. L'auteure semble ne plus s'intéresser au monde au-delà de ces limites, ni se soucier d'atteindre ou non son public. (Ga,426)

Cette perte d'efficacité se révèle, semble-t-il, dans le dernier recueil de poèmes de Sarah Kirsch, *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder*²⁰. Il nous paraît toutefois nécessaire de préciser deux perspectives majeures permettant de nuancer l'analyse de Marguerite Gagneur.

La première de ces perspectives transparaît dans les interviews et les discussions de Sarah Kirsch, où la poétesse réfute catégoriquement le qualificatif de « poète de la nature²¹ ». Dans ses poèmes, la nature n'est pas un but en soi : Sarah Kirsch affirme qu'elle n'est qu'un « décor ». Deux déclarations poétologiques nous précisent sa pensée, qui fait de la nature et des paysages du Schleswig-Holstein une surface de projection adaptée à des états d'âme particuliers :

Ich halte mich trotzdem überhaupt nicht für einen Naturdichter. Die Natur benutze ich für mein Innenleben. Sie ist eine Reproduktion von Gefühlen, meine Staffage. Ich könnte damit auch ganz anders umgehen.²²

Ich sage, ich benutze diese ganzen wunderbaren, schön zu beobachtenden Vorgänge nur als Kulisse für irgendetwas, was ich gerade ausdrücken will.

²⁰En incluant Günter Kunert, Volker Braun et Wolf Kirsten dans son analyse, Marguerite Gagneur conclut :

Ainsi, même si ces auteurs ne se soustraient pas au devoir qu'ils se sont donné d'éveiller leurs concitoyens, leur écriture trahit les doutes qui les envahissent peu à peu quant au sens de cette entreprise. La langue, qui pourrait être le vecteur de la libération en offrant une alternative aux discours de l'utilitarisme et du rationalisme, perd progressivement de sa substance, à l'instar de l'homme et de la nature. (Ga,424)

²¹Alors qu'il semblerait que ce soit l'un des postulats de base de la théorie de Marguerite Gagneur.

²²GRAVES, Peter, « Sarah Kirsch : some comments and a conversation », in *German Life and Letters*, New Series, Volume 44, Oxford, 1990, p. 276.

Seelenzustände vielleicht. Die Seele als etwas Natürliches. Ich sehe mich, indem ich behaupte, keine Naturgedichte zu machen, als ein Stück Natur.²³

Ce refus d'une poésie de la nature *traditionnelle* est en outre double, puisqu'il s'accompagne du refus de vivre et de poétiser des « idylles » : « Ich bin gern Dorfschreiberin, weil ich nicht in der Idylle wohne ; auch auf dem Dorf wohnen Menschen²⁴. », « Ich hätte das Leben gern idyllischer, aber da es das nun einmal nicht gibt, bleibt mir nichts anderes übrig, als die Idylle dann wieder aufzuheben²⁵. »

4.2 Une opposition clandestine

La deuxième perspective que nous aborderons ici se fonde toujours sur les déclarations poétologiques de Sarah Kirsch. En effet, si l'on a l'impression, en lisant ses poèmes (notamment ceux de la dernière période évoquée par Marguerite Gagneur), que la poétesse se désengage complètement d'une poésie « politique », dont la visée première serait de « libérer ses lecteurs », Sarah Kirsch, elle, maintient dans ses interviews son engagement politique personnel : « Natürlich bin ich auch ein politisches Wesen, das sich zu bestimmten Dingen notfalls äußert²⁶. »

Une dizaine d'années plus tard, elle réaffirme dans de semblables circonstances : « Hätte ich kein politisches Interesse, könnte ich keinen Vers schreiben²⁷. » Elle explique également qu'à son installation dans le Schleswig-Holstein – perçue par nombre de critiques comme une fuite dans l'idylle²⁸ – a fait suite une réflexion en profondeur « sur le cosmos et la biologie ». C'est la vie à la campagne qui a permis ce renouvellement scientifique, idéologique et tout à fait personnel que l'on perd vite de vue en habitant en ville, où l'on est constamment submergé par les réflexions des autres : « Da habe ich auch viel über die Biologie

²³« Fragen hinter der Tür. Ein Gespräch. » in PASCHEK, Carl, *Sarah Kirsch, Begleitheft zur Ausstellung*, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, 1996/97, p. 12.

²⁴« Ein Gespräch mit Sarah Kirsch », in *Von Autoren und Büchern. Klaus Bednarz und Gisela Marx im Gespräch mit Schriftstellern*, Hamburg, Campe paperback, 1977, p. 123.

²⁵*Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, Textura 29, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1985, p. 133.

²⁶« Ein Gespräch mit Sarah Kirsch », in *Von Autoren und Büchern, op. cit.*, p. 126.

²⁷*Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch, op. cit.*, p. 129.

²⁸Faut-il voir dans ces critiques acerbes un héritage encore vivace des convictions luthériennes, évoquées par A. Struz, dans leur rapport avec l'époque baroque ? En effet, A. Struz précise : « Luther [konnte] umgekehrt eine weltflüchtige und pessimistische Haltung nicht nur als verwerflich und unwürdig, sondern geradezu als teuflisch bezeichnen. » STRUTZ, Adolf, *Andreas Gryphius. Die Weltanschauung eines deutschen Barockdichters*, Zürich / Leipzig, Verlag der Münster-Presse, 1931, p. 11.

und den Kosmos nachgedacht. Es ist eine ideale Landschaft für jemanden, der gerne weit sehen möchte. » (PHP,53)

Comment expliquer la distorsion qui semble apparaître entre poèmes et déclarations poétologiques ? L'explication réside peut-être dans ce que nous appelons le « tournant de la prose » à la fin des années 1980. La prose semble être un recours à cette désillusion totale affleurant dans les poèmes, car elle offre une autre efficacité, un style peut-être plus incisif, un autre travail sur la langue, une autre façon de toucher le lecteur²⁹.

4.2.1 Le motif du chroniqueur

Cette nouvelle écriture se révèle fort bien dans l'un des motifs principaux permettant d'explicitier le nouvel engagement pris par Sarah Kirsch vis-à-vis de la société lors de son passage à la prose. Il s'agit de l'image du chroniqueur que l'on retrouve aussi bien dans le recueil de poèmes *Erkönigstochter* que dans *Allerlei-Rauh* – faut-il rappeler qu'*Allerlei-Rauh* porte le sous-titre *Eine Chronik* ?

En effet, l'occurrence du motif du chroniqueur dans le poème éponyme « Der Chronist » (ET,135) est une parfaite illustration de la « désillusion totale » observée par Marguerite Gagneur. Citons les vers-clés, résumant à eux seuls toute l'ambiance du poème (et, par la même occasion, des dernières années de la production poétique de Sarah Kirsch) :

Es quellen aus der Feder zartgeschnäbelt
So schwarze Tintenzüge dunkel erglänzend
Ein Strom von Wiederholungen : Und Grauen
Entspringt der zitternden Hand. Sie wandert
Bei Tag und bei Nacht elend übers Papier
Zu preisen gibt es heut nicht mehr viel.

Und deshalb ist des Schreibens müde die Hand.

Ici la mission du chroniqueur est décrite de façon plus que pessimiste – c'est même d'une tâche désespérée qu'il s'agit, comme les champs sémantiques de l'horreur, de la misère, de la lassitude l'indiquent.

Toutefois ce motif trouve son pendant, nous l'avons dit, dans le recueil en prose *Allerlei-Rauh*, où il intervient par deux fois³⁰. La mission du chroniqueur trouve là, par l'intermédiaire de la prose autobiographique, un nouveau sens,

²⁹Il faudra se poser la question de savoir dans quelle mesure Sarah Kirsch, en ne publiant plus qu'exclusivement des recueils en prose, atteint en 2008 un autre public que dans les années où elle n'écrivait que des poèmes.

³⁰Dans le titre et à la page 29, c'est-à-dire relativement tôt dans le développement du recueil.

nettement plus positif et revalorisant : « So betrachte ich mich als eine, die es versucht, irgendetwas zu retten », affirme la narratrice. Le nouveau souffle *politique et poétique* trouvé par Sarah Kirsch dans ce projet, suivant son ancienne devise « Der Schriftsteller muss Chronist seiner Zeit sein³¹ », prend la forme du sauvetage en mer : plus de harangues, plus de morosité poétique, elle ne servent visiblement à rien. L'engagement pris à la fin des années 80 semble assurément moins ambitieux, plus personnel, mais en est-il pour autant moins efficace ?

Comment se concrétise ce nouvel engagement de Sarah Kirsch, cette volonté renouvelée de se faire le chroniqueur de son époque, et par là, de sauver quelque chose ? Sous quels aspects se dévoile ce « quelque chose » que la poétesse se met en devoir de sauver ?

– « *Alles benennen* »

La chronique de son temps qu'a entreprise Sarah Kirsch à la fin des années 80 se présente sous la forme d'une chronique de son environnement proche, autour de Tielenhemme. Si les thèmes abordés et les motifs exploités dans ses recueils de prose poétique ne diffèrent, du point de vue du contenu, que peu de ses poèmes traditionnels, la visée change radicalement. En effet, si les techniques restent sensiblement les mêmes (recopiage, réécriture,...), on perçoit ce nouveau souffle, évoqué plus haut, dans la description des paysages. Il s'agit désormais pour Sarah Kirsch d'entreprendre un *répertoire* exhaustif de la nature autour de Tielenhemme, de « tout nommer » (« alles benennen »). C'est pourquoi, à la lecture de ses poèmes en prose et journaux, on a l'impression d'un ultime inventaire. Sarah Kirsch en fait même sa technique d'écriture fétiche : elle se place à un endroit donné et tente de tout nommer, de tout décrire, de donner à chaque couleur sa définition exacte. Pour elle, il est important de nommer encore et toujours toutes les espèces d'arbres et de fleurs, parce que, selon elle, leur temps est compté³² : « Es sind keine Naturgedichte, die ich mache. Ich bin irgendwo und versuche, so einen Ort abzugrasen und alles zu benennen – so wie man ein Kreuzworträtsel löst. » (PHP,61)

³¹Sarah Kirsch, citée par Barbara Mabee, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi Verlag, 1989, p. 79.

³²Il serait intéressant de s'interroger sur cette mission presque sacralisée du poète, qui revêt en même temps la fonction du prophète avertissant les hommes et celle du Dieu qui donne son nom à chaque chose. Cette auto-vision sacralisée peut être parfois décrédibilisée par certains jugements à l'emporte-pièce que Sarah Kirsch se permet de temps à autre. Ils s'expliquent sans doute par le fait que l'auteur se sent justement investie d'une mission, celle du chroniqueur, et que cette mission ne va pas sans la conscience d'une *connaissance* de certaines choses. C'est ainsi que la poétesse emploie régulièrement le verbe « savoir » (*wissen*) dans ses poèmes, comme dans ses vers funestes : « Schwarzes / Wissen beugt mir den Hals » (ET,139).

Cet inventaire détaillé, rigoureux, parfois presque compulsif, est pour Sarah Kirsch sa contribution toute personnelle au sauvetage de la planète. C'est pourquoi elle choisit dans ses textes de donner un nom à la nature, d'être le témoin de sa beauté. Elle précise au cours d'un entretien : « Ich will die Natur kartieren³³, weil es diese Natur vielleicht gar nicht mehr so lange gibt. Und so möchte ich alles noch mal benennen » (PHP,61). Cette volonté de nommer les choses de la nature est un motif récurrent dans l'œuvre tardive de Sarah Kirsch, en même temps qu'une expression de la fascination qu'exerce sur elle son environnement immédiat : « (...) wie soll ich / Müde werden es zu benennen » (SW,44).

– *La traduction de la nature*

Cette ambition dénommatrice se double d'une autre technique d'écriture, propre à Sarah Kirsch et sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir à plusieurs reprises au cours de notre étude, la *traduction* des choses de la nature, plus encore tournée vers le lecteur. L'objectif de Sarah Kirsch est assurément davantage axé vers l'efficacité du texte. Il ne suffit pas de savoir nommer, il faut savoir également communiquer, et c'est à ce prix seulement que le texte garde sa portée toute politique.

Le paradoxe de cette situation se révèle dans l'apparente contradiction entre d'une part la portée politique des textes en prose, clairement affichée par Sarah Kirsch dans ses interviews, et l'impression du lecteur d'autre part, qui ne voit souvent dans les journaux de l'auteur qu'un ressassement autour des thèmes trop « banals », quotidiens, centrés sur quelques kilomètres de nature du Schleswig-Holstein³⁴. Et pourtant cet engagement n'est pas pris à la légère, ce n'est certainement pas un pis-aller. Il demande courage, force de caractère et ne va pas de soi. C'est ce qui transparaît de ces vers extraits de l'un des recueils les plus sombres de Sarah Kirsch, *Erlkönigstochter* : « Ich ging vor mir / Auf und davon sprach / Auf mich ein : ver- / Giß ! Und mache dich / Hart. So kannst du // Von Erde berichten » (ET,92).

³³Notons ici encore l'emploi dans cette interview du mot « kartieren », qu'on traduirait par le français « cartographier » et qui rappelle la formation et les techniques de travail scientifiques de Sarah Kirsch. De même, on retrouve une fois encore le schéma microscopique/macrosopique mis en évidence dans notre analyse de départ. En dressant le portrait-type de Tielienhemme (microcosmos), Sarah Kirsch vise une portée plus universelle (macrocosmos) du respect de la nature et de l'environnement.

³⁴Dès le début des années 1980, Silvia Volckmann met en garde contre cette impression trompeuse en utilisant cette formule lapidaire : « Wer heute von Natur spricht, äußert sich politisch ». VOLCKMANN, Silvia, *Zeit der Kirschen ? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsliteratur : Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, H. M. Enzensberger*, Hochschulschriften Literaturwissenschaft Band 56, Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum-Hain-Hanstein, 1981, p. 17.

Le passage à la prose – de même que les problèmes théoriques et poétologiques qu’il soulève – se double d’une nouvelle conscience politique de Sarah Kirsch, conscience que l’on pourrait apparenter à une « dissidence intérieure », à mi-chemin entre la désillusion totale des poèmes de la dernière période et la volonté de vivre une existence de poète « écologiquement engagée » envers et contre tout. Ce repli sur soi et sur l’environnement proche, loin d’être un renoncement à une visée politique efficace, s’apparente plutôt à une sorte d’émigration intérieure, d’opposition clandestine³⁵. Le passage à la prose, signe de cette opposition clandestine, s’accompagne d’une autre efficacité, moins *immédiate* qu’un poème proprement politique, et plus nuancée : une efficacité que l’on qualifiera de *seconde* et qui agira comme une bombe à retardement dans l’esprit du lecteur. Il s’agira dorénavant d’analyser les diverses formes poétiques et personnelles que pourra adopter cette dissidence intérieure³⁶.

4.2.2 L’esthétique du témoignage

On parlera pour la production littéraire actuelle de Sarah Kirsch d’une esthétique du témoignage et de la résistance. En évoquant dans ses journaux son quotidien à la campagne, elle témoigne de son engagement, de sa volonté de préserver son environnement et, par ce témoignage vivant, invite son public à faire de même³⁷.

³⁵Rappelons ces vers du poème « Eremitage », texte au titre significatif extrait de *Schneewärme*, où le sujet lyrique se pose en renégate : « Eine Abtrünnige lebe ich / Zwischen den Meeren (...) » (SW,68)

³⁶On peut voir dans cette dissidence intérieure le signe même que Sarah Kirsch est réellement engagée contre la destruction progressive de la planète : « Wichtigstes Bewertungskriterium der “Umweltliteratur” sei, ob es dem jeweiligen Autor gelungen ist, eine eigene “Ästhetik des Widerstandes” zu entwickeln. » GOODBODY, Axel (Hrsg.), *Literatur und Ökologie*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Nr. 43, Niederlande, USA, 1998, p. 30.

³⁷Et ce même si Sarah Kirsch refuse de se laisser enfermer dans une catégorie hermétique qui la classerait « poète de l’environnement » ou « écrivain régional ». On pourra questionner cette notion de témoignage dans une perspective religieuse – le témoignage étant l’un des principes fondateurs de la vie chrétienne. Même si Sarah Kirsch affirme qu’elle n’est pas « quelqu’un de religieux » (on observe qu’elle ne dit jamais qu’elle n’est pas *croyante*), on ne peut pas occulter le fait qu’elle ait été élevée au sein d’une famille de pasteurs. De même, son attachement viscéral à Andreas Gryphius paraît difficilement explicable sans un minimum de sens religieux, étant donné la relation étroite qui existe entre la mélancolie du poète baroque et sa foi en la miséricorde de Dieu (FLEMMING, Willi, *Andreas Gryphius. Eine Monographie*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer Verlag, 1965, p. 91) :

Diese lebendige Glaubenserfahrung hält dem Erschauen über die Vanitas das Gegengewicht. So oft und stark auch die Weltangst von Gryphius formuliert wurde, sie ist keineswegs als sein eigentliches Grunderlebnis anzusprechen. Vielmehr bezeichnet sie lediglich dessen einen Pol. Der andere ist das ganz persönliche und gewisse Vertrauen auf Gott.

En analysant le parcours poétique et politique de Sarah Kirsch, on assiste donc à une évolution allant d'un engagement politique massif dans les premières années (celles correspondant à la vie dans une grande ville et à l'habitude de fréquenter d'autres poètes politiquement engagés) à une vision davantage intériorisée de la mission poétique, une vision que l'on pourrait rapprocher de la maxime voltairienne énoncée à la fin de *Candide* : « il faut cultiver son jardin³⁸ ». Certes, cet engagement politique qui a l'air de ne pas en être un peut paraître discutable aux yeux de ceux pour qui l'action politique ne peut se faire que de manière publique et non pas silencieuse. Il semble pourtant que ce soit le seul chemin « poétiquement cultivable » qui s'offre aujourd'hui à Sarah Kirsch³⁹.

L'image que l'on peut avoir aujourd'hui de Sarah Kirsch, volontairement retirée de la vie publique dans la campagne du Schleswig-Holstein, est sensiblement faussée par le ton des derniers poèmes avant le tournant de la prose définitif. En effet, il ressort de ces derniers poèmes, notamment de ceux de *Schwanenliebe*, une attitude certes désespérée, mais aussi quasi-contemplative⁴⁰.

4.2.3 Une résistance intérieure

Cette attitude contemplative – et qui pourrait s'expliquer en somme par l'habitude d'observer attentivement et de manière scientifique les choses de la nature pour pouvoir ensuite les noter et en dresser le protocole – est contrecarrée par un certain nombre de gestes symboliques et poétiques qui viennent renforcer l'engagement silencieux de Sarah Kirsch. Le plus pertinent de ces gestes symboliques est sans aucun doute celui de « planter des arbres⁴¹ ».

Cependant, cette espérance contre-balançant le pessimisme quant à l'avenir de l'humanité ne nous semble pas visible chez Sarah Kirsch...

³⁸Même si, chez Voltaire, l'attitude nous semble nettement plus pragmatique.

³⁹On retrouve ici, sous une autre forme, le motif du kaléidoscope de la vie. En effet, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, ce kaléidoscope de la vie, profondément mobile, s'accompagne de phénomènes personnels apparentés dans *Allerlei-Rauh* aux processus de « révolution personnelle » et de « mues ». C'est finalement aussi le parcours que choisit Bertolt Brecht à la fin de sa carrière, revenant à un lyrisme de la nature plus *silencieux*, même si on a pu lui reprocher d'avoir abandonné sa conception de la poésie engagée et d'être retombé dans l'idéalisme de la *Naturmagie*. Pour Brecht, le jardin privé apparaît alors comme le seul lieu encore dégagé des contraintes économiques, le seul lieu où l'individu puisse encore apporter son aide à la nature environnante. C'est dans cette perspective que le poème « Vom Sprengen des Gartens » est à comprendre, comme la parabole d'une attitude morale.

⁴⁰Cette image est d'autant plus faussée que la plupart des poèmes de ce dernier recueil, certes très mélancoliques, évoquent davantage l'absence de l'être qu'on a aimé et les difficultés à surmonter une séparation qu'un réel souci écologique : « Das gilt es zu / Lernen allein / Sein ohne daran zu denken. » (SL,188)

⁴¹On retrouve ici encore certains aspects soulevés par Bertolt Brecht dans un texte intitulé « Über Lyrik », où il met en relation étroite sa conscience politique et ses préoccupations concernant son jardin :

Dans l'un de ses derniers recueils en prose, Sarah Kirsch présente cette occupation de planter des arbres sur le mode humoristique :

Eigentlich schreibe ich immer. Ich bin ein Schädling von der vernichteten Papiermasse her und tue gut daran, in jedem Jahr mindestens zehn Bäume zu pflanzen. (KSSg,14)

Cependant, sous la touche volontairement légère de ses quelques lignes, se cache un double engagement : un engagement politique et écologique d'une part, celui de « compenser », de rééquilibrer l'environnement par une action directe sur la nature, et un engagement poétique d'autre part puisque cette citation, commençant par ces mots : « en fait j'écris tout le temps », est extraite d'un texte en prose intitulé « Raisons d'écrire » (« Schreibgründe »). Se crée alors dans l'esprit du lecteur, mettant en relation le titre de l'extrait et son contenu, un raccourci assez significatif qui pourrait se résumer par l'équivalence : « raisons d'écrire = planter des arbres ».

Et ce d'autant plus que les arbres sont, dans l'œuvre de Sarah Kirsch, un motif hautement poétologique, et ce depuis le premier recueil *Landaufenthalt* (1967) – où un poème, dans lequel les arbres étaient comparés à des lettres, s'intitulait déjà « Lire les arbres » (« Bäume lesen ») : « Die Bäume sind Lettern, ich / Beweg mich wie auf Papier, überspringe / Mühsam den Zwischenraum, stolpre ein / Zeichen nieder » (L,75) –, en passant par le poème « Bäume » extrait de *Katzenleben* (1984), dans lequel les arbres sont associés à une vision prophétique et funeste de l'avenir : « Früher sollen sie / Wälder gebildet haben (...) » (KL,216). Dans l'un des tout derniers recueils, *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* (2005), on retrouve pareillement l'image des arbres comme métaphore de l'écriture presque mot pour mot dans le texte éponyme « Kommt der Schnee im Sturm geflogen » ouvrant le recueil⁴² : « Die Lettern, die Wörter sind Bäume und Landschaften nun. » (KSSg,5)

– La « philosophie du marais »

C'est cette attitude que l'on observe également en filigrane de la chronique *Allerlei-Rauh* où nous est dévoilée, accompagnant et nuancant sa « philosophie

Merkwürdig, wie das politische Bewußtsein all diese alltäglichen Verrichtungen beeinflußt. Woher sonst die Sorge, eine Stelle des Rasens könnte übersehen werden. [...] Wasser braucht, was grün ist, und man entdeckt soviel Grünes in der Erde, wenn man erst einmal zu gießen anfängt.

Cité par HAUPT, Jürgen, *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 1983, p. 149.

⁴²On notera dans cette facette du kaléidoscope – les arbres comme métaphore du texte – le phénomène d'intratextualité évoqué au cours de nos premiers chapitres.

de consolation » (*Trostphilosophie*), la « philosophie du marais » (*Moorphilosophie*) de Sarah Kirsch. Cette philosophie du marais s'articule autour de certaines pratiques de vie et d'écriture que nous aimerions esquisser brièvement. Il s'agit à première vue d'une attitude de détachement, de contemplation, qui pourrait s'approcher d'un état de transe et dans lequel le sujet s'abîme dans l'observation des feuilles, des fleurs et autres phénomènes naturels, un peu comme si elle devenait, à force d'immobilité et de recherche du *zen*, elle-même un arbre ou une plante et effaçait sa trace en tant qu'être humain⁴³ :

Als ich da stand und allmählich wie ein Stück Natur in diesem Flachland war, der brütenden Sonne ausgesetzt wie ein x-beliebiger modernder Baumstamm, und mir jedes Zeitgefühl abhanden kam und mein Körper so porös wurde, daß die Lerchen durch ihn gerieten, fand ich Gefallen daran, für den Blauen Planeten eine archaische und eine augenblickliche Natur zu unterscheiden. (...) Es kam bei meiner Moorphilosophie letztlich darauf an, wofür die Menschen ich ansah. (...) Mitleid kommt auf, kann denn die Wasserblas, der leichte Mensch bestehen⁴⁴... (A-R,98)

Sarah Kirsch met en outre le fait de cultiver son jardin en relation non seulement avec l'écriture, mais aussi avec la lecture d'ouvrages de philosophie. Elle évoque au cours d'une interview les premiers temps qu'elle a passés à Tielenhemme, pendant lesquels elle ne faisait que s'occuper de son jardin et lire Schopenhauer :

Das war praktisch wieder ein anderes Leben (...). Wo ich nur in diesem Dorf blieb, in diesem Garten buddelnd. (...) Ich habe nur Bäume, den Wind und den Garten gehabt und dann noch Schopenhauer gelesen⁴⁵. (PHP,53)

⁴³L'état de transe revient relativement souvent dans les textes de Sarah Kirsch. Elle l'évoque dans le journal *Regenkatze* :

das bringt die Schreiberin in Trance, darin ist sie gerne, selbst noch beim Lesen. (...) Wie'n Derwisch drehte ich mich sowieso außerordentlich gerne. Es ging soweit, dass ich nimmer schwindelig wurde. (RK,31)

⁴⁴Cette dernière phrase est une citation fort célèbre d'Andreas Gryphius qui l'intègre dans plusieurs de ses poèmes. Pour plus de précisions, voir MANNACK, Eberhard, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁵La référence à Schopenhauer est d'autant plus intéressante que ce philosophe, figure de marginal et d'iconoclaste, est connu pour son pessimisme viscéral et sa misanthropie – attitude que l'on pourrait rapprocher de celle de Sarah Kirsch elle-même :

Si l'on se place au premier stade de l'analyse, la constatation est simple : c'est moins par sa philosophie proprement dite que par ses descriptions et réflexions pessimistes devenues célèbres que Schopenhauer a connu la notoriété. (...) Le pessimisme, c'est l'aspect de sa doctrine qui a essentiellement servi à la *vulgarisation* de la pensée schopenhauerienne.

SANS, Edouard, *Schopenhauer*, Collection "Que sais-je ?", Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 25.

Il s'agit là aussi d'une volonté de rééquilibrer la balance naturelle et de résorber les effets dévastateurs de la présence humaine sur terre. Dans l'ombre de cette philosophie du marais, on retrouve la philosophie zen (nous y reviendrons) et l'influence de l'Extrême-Orient telle qu'on peut la constater par exemple dans l'œuvre d'un poète tel que Philippe Jaccottet : c'est dans l'« effacement » que l'on fait « resplendir » les choses, et cet effacement permet en outre de préserver une certaine intériorité⁴⁶. On assiste chez Sarah Kirsch à ce double mouvement : un mouvement d'ouverture totale (vers la nature en elle-même, vers chaque élément naturel) tel que le poète *devient* un « morceau de nature », et à l'opposé un mouvement de protection qui s'apparente à un repli sur soi. Il est vrai que par la pratique de cette philosophie, l'auteur se désolidarise volontairement des autres hommes, mais elle ne se désolidarise aucunement de ses lecteurs ; au contraire, elle leur montre une autre voie, un autre choix de vie en leur faisant partager cette expérience dans *Allerlei-Rauh*⁴⁷.

C'est ainsi que se dévoile le nouveau projet d'écriture de Sarah Kirsch au tournant de la prose : les voyages deviennent de plus en plus rares, l'existence, tout comme l'écriture, se resserre⁴⁸ autour du noyau de Tielenheimme. Il s'agit dorénavant pour Sarah Kirsch d'éviter la dispersion et de se recentrer sur son environnement immédiat et, par la même occasion, de se recentrer sur elle-même. C'est le recueil *Regenkatze* qui illustre le mieux ce tournant de vie.

⁴⁶Philippe Jaccottet explique en parlant des haïkus :

Il se révèle ainsi, en fin de compte, que la qualité singulière de cette poésie ne peut s'expliquer que par un état singulier, auquel le poète accède par une série de dépouillements dont la concision de son vers n'est que la manifestation verbale. Pauvreté, discrétion, effacement sinon abolition de la personne, humour (...), tels sont quelques uns des éléments de l'état à partir duquel cette poésie, comble de limpidité, devient concevable.

JACCOTTET, Philippe, « L'orient limpide », in *Une transaction secrète*, nrf, Paris, Gallimard, 1987, p. 129.

⁴⁷Le public auquel s'adresse Sarah Kirsch en lui proposant une alternative de vie est peut-être un peu différent de celui auquel s'adressait les poèmes de la première période. Il s'agit peut-être d'un public de jeunes gens avides de partager l'expérience de celle qui a choisi de vivre différemment, comme l'explique Wolfgang Herles :

Die Vorstellung eines einfachen, aber freien und glücklichen Lebens in und mit der Natur erschien und erscheint noch immer vielen jungen Menschen als die einzige realistische Alternative zum Leben in der verwalteten Gesellschaft.

HERLES, Wolfgang, *Der Beziehungswandel zwischen Mensch und Natur im Spiegel der deutschen Literatur seit 1945*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982, p. 17.

⁴⁸Il s'agit d'un resserrement dans le premier sens du terme, comme nous l'analyserons plus précisément au cours de notre étude sur la parenté existant entre écriture kirschienne et écriture des haïkus.

4.3 L'exemple de *Regenkatze*

En septembre 2007 paraît le dernier recueil en date de Sarah Kirsch, intitulé *Regenkatze*. Après la parution en 2006 de l'ouvrage autobiographique *Kuckuckslichtnelken*, retraçant les années d'enfance de Sarah Kirsch jusqu'à l'obtention de l'*Abitur*, on pouvait en toute logique s'attendre à la parution prochaine de la suite de l'autobiographie. Il n'en est rien, et Sarah Kirsch s'amuse une fois de plus à brouiller les pistes et à surprendre ses lecteurs, car *Regenkatze* s'inscrit dans la lignée des journaux de bord tels que *Das simple Leben*.

Toutefois, si le fond et la forme de ce nouveau recueil évoquent en partie la prose de *Das simple Leben*, la direction générale de l'ouvrage se rapproche manifestement de l'autobiographique *Kuckuckslichtnelken*. En effet, c'est à travers les notes journalières de *Regenkatze*, rédigées entre septembre 2003 et février 2004, que l'on devine ce qui a poussé Sarah Kirsch à commencer de rédiger un début d'autobiographie en bonne et due forme. Parallèlement à ce projet autobiographique, aucun autre recueil avant celui-là n'avait été autant focalisé sur le centre du kaléidoscope Tielenhemme.

4.3.1 Conscience du temps qui passe

– L'éphémère

Pour la première fois dans l'œuvre de Sarah Kirsch, nous avons affaire avec *Regenkatze* à un véritable journal⁴⁹, car les entrées (ou TAGs, selon la terminologie introduite par Goedele Proesmans⁵⁰) s'échelonnent de septembre 2003 à février 2004 de façon tout à fait régulière : à chaque jour ou presque correspond une entrée (les interruptions sont rares). Néanmoins, il s'agit certes d'un journal, mais toujours pas d'un journal intime. Comme pour les recueils précédents, Sarah Kirsch reste très discrète sur ce qu'on appellerait communément « ses états

⁴⁹Nous avons d'ores et déjà explicité dans le chapitre de notre étude consacré au projet autobiographique de Sarah Kirsch la différence existant entre *Regenkatze*, qui est un *vrai* journal, et les autres recueils à caractère autobiographique tels que *Das simple Leben* ou *Spreu* qui, selon nous, ne remplissent pas tous les critères de définition d'un journal intime. Pour plus de précisions sur les caractéristiques du journal intime, voir DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, PUF Littératures modernes 12, 1976.

⁵⁰Le concept de TAG est explicité ainsi par Goedele Proesmans :

Der Begriff TAG ist inzwischen üblich in der literaturtheoretischen Fachsprache zur Tagebuchgattung, der auf eine einzige, aber als Text abgerundete Eintragung hinweist. Hinsichtlich der Einheiten und Segmente, aus denen sich ein Tagebuch zusammensetzt, spricht man mit anderen Worten von einem TAG. (Proe,99)

d'âme », sur ce qui fait le caractère justement *intime* de ce type d'ouvrages⁵¹. Si l'on voulait résumer, on pourrait dire alors que ce recueil ne garde du journal intime institué en tant que genre que la forme⁵².

La forme, et quelque chose de plus, qui est la volonté du diariste de garder une trace de ces journées passées dans le cocon de *Tee* (le « nom de code » pour Tielenhemme dans *Regenkatze*), de ne pas laisser filer le temps sans en retenir ne serait-ce que quelques notes.

C'est ici que nous touchons au deuxième aspect de l'affinité littéraire de Sarah Kirsch avec Andreas Gryphius, en vérité une constante dans l'œuvre de l'un comme de l'autre poète. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler un sentiment très aigu de la fragilité de l'existence terrestre, sentiment à l'origine d'un grand nombre de textes des deux auteurs. Ce sentiment s'accompagne de la prise de conscience du caractère éphémère de la vie et des réalisations humaines⁵³. On peut sans nul doute déceler une parenté profonde entre l'un des poèmes les plus connus d'Andreas Gryphius « Es ist alles Eitell », et certains textes de Sarah Kirsch, surtout ceux de ses derniers recueils de poésie tels que *Schwanenliebe* ou *Schneewärme*. Dans ce dernier ouvrage précisément, le sentiment du caractère éphémère de la vie humaine (*Vergänglichkeit*) est particulièrement présent et confine au pessimisme ou au mutisme. On pourra citer quelques vers reflétant cette attitude du sujet lyrique, comme par exemple « Eigentlich gab es nichts zu verstehen (...) / Wie Hasenbrot die Vergangenheit nun » (SW,52), ou bien « Ich hatte stundenlang nachgedacht ganz vergebens / Den Zeitpunkt gesucht an dem ich es aufgab / Irgend etwas für unvergänglich zu halten » (SW,46).

Notons que l'ambiance de ces deux ouvrages, écrits à quelques années de distance, est très fortement marquée par ce que le lecteur ressentira comme une forme de bilan, de mise au point sur les années passées, amorcée par le *je* des poèmes (« Ich weiß nicht ob ich / Wie früher bin », SW,60). Il semblerait donc

⁵¹Le caractère « intime » de ce type d'ouvrages n'est pas non plus accepté comme un critère d'authentification par Béatrice Didier : « La notion d'intime nous semblant assez douteuse, nous avons pris, dès l'origine, le parti d'axer notre définition sur l'au-jour-le-jour. » DIDIER, Béatrice, *op. cit.*, p. 171.

⁵²On peut donc dire que Sarah Kirsch reste fidèle à la loi qu'elle avait énoncée dans le texte poétologique « Wie kommt Literatur zustande », extrait de *Schwingrasen*, où elle affirmait :

(...) nicht mein Inneres fortwährend betrachtend, wenn das die Feder natürlich auch lenkt, aber ich will nicht mein Inneres abfotografieren weil ich mich nicht preisgeben will oder mich außerordentlich finde. (SR,128)

⁵³Urs Herzog précise : « Vanitas, Vergänglichkeit ist das Kennwort der Epoche. Während der barocke Absolutismus für die Ewigkeit sich einzurichten anschiekt, ist alles verstört durch der jähren Flucht der Zeit. » in HERZOG, Urs, *Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung*, München, Verlag C.H. Beck, 1979. p. 100.

qu'entre *Schneewärme* et *Regenkatze* Sarah Kirsch ait trouvé comment surmonter le poids écrasant d'une vie qui paraît éphémère et du temps qui passe inexorablement : en abandonnant (définitivement ?) l'écriture poétique (comparée dans *Schneewärme* à des mots écrits à la craie, vite effacés par la pluie⁵⁴), en recourant systématiquement à la prose et en adoptant cette forme du journal qui permet de consigner par écrit les événements qui, chaque jour, prennent sens pour le diariste. En effet, ce profond sentiment de la vanité de toutes choses (« vanitas vanitatum et omnia vanitas », selon l'expression classique reprise par Andreas Gryphius), que l'on trouve dans les derniers ouvrages de Sarah Kirsch, se teinte chez elle d'une attention soutenue portée au détail et à la relation des activités du quotidien, comme si elle pouvait par là se défaire de ce poids lié au fil du temps⁵⁵.

Si la conscience exacerbée du temps qui passe était d'ores et déjà présente dans les recueils précédents de Sarah Kirsch (dans le journal *Das simple Leben*, le lapin blanc d'*Alice au Pays des Merveilles* intervient pour lancer son cri d'alarme « Es ist schon spät » DsL,262), elle prend une dimension bien plus importante dans *Regenkatze*, une dimension qui se décline sous deux aspects majeurs.

Le premier aspect s'articule autour d'une spécificité de forme propre à *Regenkatze* : tous les TAGs ou presque s'ouvrent systématiquement sur des considérations météorologiques touchant à la température, aux précipitations, etc... C'est dans ce journal que le lien entre le temps *qui passe* et le temps *qu'il fait* s'établit de la façon la plus limpide. Certes, la connivence entre ces deux notions du temps est sémantiquement plus évidente en français qu'en allemand, mais elle est remarquablement sensible dans ce dernier recueil de Sarah Kirsch.

– *Le temps des lectures*

Quant au deuxième aspect de cette problématique, il est plutôt lié aux lectures de Sarah Kirsch. Au cours des jours et des mois consignés dans *Regenkatze*, Sarah Kirsch nous fait part de tous les livres dont elle a entrepris la lecture (en général trois en même temps). Or l'ouvrage le plus important de cette période de lectures intensives est constitué par plusieurs volumes de *À La Recherche du*

⁵⁴Ces vers sont extraits du poème « Unterwegs » : « Ein paar Worte mit Kreide / Auf die Straße geschrieben im / Regen » (SW,35).

⁵⁵Ce « poids », n'est-il pas l'autre expression d'une certaine pression qu'exercent les autres sur la production de Sarah Kirsch ? Cette nécessité qu'elle aurait de devoir s'engager plus politiquement, au lieu de se contenter d'envoyer de temps à autre des signaux d'alarme depuis Tielenhemme ?

temps perdu de Marcel Proust⁵⁶. Le titre de l'ouvrage de Marcel Proust parle de lui-même : il s'agit de reconstituer à travers ces sept volumes un parcours littéraire et personnel qui aboutira à la mise en perspective de l'existence de Proust en tant qu'écrivain. À *La Recherche du temps perdu* est le regard rétrospectif d'un auteur⁵⁷ sur certains éléments précis qui l'ont amené à accomplir son Œuvre.

Dans *Regenkatze*, plus que dans les autres recueils de Sarah Kirsch, ce sont les lectures qui rythment les journées, et qui en constituent même la matière. Le lecteur s'en rend compte lorsqu'après une interruption de plusieurs jours dans les notes (fait très rare dans *Regenkatze*, nous l'avons dit), Sarah Kirsch justifie ce « manquement » par le fait qu'elle était plongée dans la lecture du tome V de *Harry Potter*⁵⁸ : « War tagelang abgetaucht und habe Harry Potter gelesen. Jetzt bin ich auf Seite 691. » (RK,65)

Ce qu'il est intéressant de relever dans cet épisode, ce n'est pas seulement que Sarah Kirsch soit tellement plongée dans la lecture du livre de Joanne K. Rowling⁵⁹ qu'elle en néglige l'écriture de son journal pendant quelques jours (ce qui pourrait être un signe en soi puisqu'il s'agit d'un manquement à sa « discipline intérieure »). Ce qui fait sens pour le lecteur, c'est cette impression que, puisqu'il n'y a pas d'entrées pour ces quelques jours passés en compagnie des apprentis sorciers, ces jours en question n'ont tout simplement *pas* existé, comme s'ils avaient été rayés du calendrier⁶⁰.

– Un parcours initiatique

C'est à travers ces deux lectures que se profile donc un élément de réponse à notre questionnement de départ qui était de savoir quelle place occupe *Regenkatze*

⁵⁶D'après les notes de *Regenkatze*, il semblerait que Sarah Kirsch se soit arrêtée au volume *La Prisonnière*, c'est-à-dire au tome V de la *Recherche*, mais il est possible qu'elle ait repris cette lecture après le 11 février 2004, date à laquelle s'arrêtent les notes du journal.

⁵⁷Nous réservons les débats autour de la résonance autobiographique de *À La Recherche du Temps perdu* aux critiques spécialistes du roman proustien.

⁵⁸ROWLING, Joanne K., *Harry Potter und der Orden des Phönix*, Hamburg, Carlsen Verlag, 2003. Il est amusant de noter que *Harry Potter* ainsi que *À La Recherche du temps perdu* sont tous les deux constitués de sept tomes.

⁵⁹Que la poétesse aime à lire ce genre d'ouvrages de « longue haleine » (RK,65) n'est pas étonnant si l'on sait que dans les années 1980, elle baptisait tous ses moutons et brebis selon l'épopée *Le Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien (par exemple « Arwen », DsL,224) et qu'elle donne fréquemment dans ses recueils des nouvelles de la *Terre du Milieu*.

⁶⁰La lecture de *Harry Potter*, qui occupe Sarah Kirsch pendant quelques jours de manière exclusive, est un premier indice annonçant la thématique de l'île que nous aborderons ci-dessous. En effet, l'univers de Joanne K. Rowling évoque, comme l'île déserte, un lieu en dehors de l'espace-temps communément admis : il s'agit d'un espace-temps imaginaire, à cheval entre le monde des Sorciers et celui des simples humains – une position hybride qui convient particulièrement bien à Sarah Kirsch et à son univers poétique.

dans le projet autobiographique de Sarah Kirsch et pourquoi elle choisit de livrer au public précisément ces notes prises durant ces quelques mois. Si l'on recoupe les caractéristiques principales de *À La Recherche du temps perdu* et de *Harry Potter*, et malgré l'incongruité de cette comparaison, on voit se dessiner très nettement la notion fondamentale de *parcours initiatique*. Un parcours personnel et solitaire qui prend sa source dans l'enfance⁶¹ et qui évolue pas à pas, vers l'âge adulte et le désamorçage des dangers pour Harry, vers l'accomplissement en tant qu'auteur pour Marcel.

Cette notion de parcours initiatique, liée à la thématique émotionnellement forte de l'enfance, sert vraisemblablement de point d'ancrage à un nouvel aspect de sa création artistique vers lequel se tourne Sarah Kirsch en 2003, et qui se traduit par ce que nous avons appelé le « tournant autobiographique ». Ce tournant est amorcé dès le début de l'année 2003 avec la parution de *Tatarenhochzeit*⁶², qui retrace une période bien précise de l'existence de Sarah Kirsch en RDA, à l'époque où elle traduisait *La Geste du prince Igor*⁶³. Ce n'est que rétrospectivement que *Regenkatze* trouve sa place dans ce parcours littéraire, car, nous l'avons dit, ce journal retrace les activités quotidiennes de Sarah Kirsch entre septembre 2003 et février 2004. Or 2004 était la seule année depuis 2000 où Sarah Kirsch n'avait pas publié de recueil. Elle explique d'ailleurs dans une interview qu'il ne se passait rien de spécial pendant les mois en question⁶⁴. On pourra en déduire que le changement se faisait en sourdine, que l'heure du bilan de *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* était arrivée et que l'auteur pensait, et même travaillait d'ores

⁶¹Dans les deux cas, on peut dire que le récit de l'enfance du héros correspond parfaitement aux critères d'analyse que Marthe Robert explicite dans son analyse *Roman des origines, origines du roman*. Voir ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972. À la lecture de l'autobiographique *Kuckuckslichtnelken* et d'interviews portant sur l'enfance de Sarah Kirsch, on pourra relever aussi ce caractère exceptionnel de « l'enfant qui a survécu », puisque Sarah Kirsch raconte qu'exceptionnellement, elle n'avait justement pas été au cinéma de Halberstadt le jour où il fut bombardé et que la plupart de ses camarades périrent sous les décombres.

⁶²*Tatarenhochzeit*, Stuttgart, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2003.

⁶³Nous consacrerons une analyse détaillée à cet ouvrage dans notre chapitre dédié aux activités de Sarah Kirsch en tant que traductrice. C'est pourquoi nous ne nous arrêtons pas ici sur l'importance de ce recueil pour l'œuvre dans son ensemble.

⁶⁴« Vor dem Erscheinen sagte sie am Telefon, dass es Tagebuchprosa aus der Zeit vom September 2003 bis zum Februar 2004 sei, wo bei ihr nichts los gewesen wäre », KNEFFEL, Heide, « Fünf Jahre in Limlingerode », in *Neue Zürcher Zeitung*, 14.11.2007. Cette déclaration de Sarah Kirsch est à mettre en relation avec ce que constate Béatrice Didier dans l'étude du journal intime :

Le drame du journal intime, aussi bien au point de vue de l'esthétique que de la psychologie individuelle, c'est qu'il ne s'y passe rien. À mesure que l'intimité se creuse, l'événement se réduit jusqu'au moment où il ne peut plus du tout fournir des éléments de structure du récit.

DIDIER, Béatrice, *Le journal intime, op. cit.*, p. 160.

et déjà à relater ses souvenirs d'enfance. C'est ce que nous révèlent ces notes de *Regenkatze* : « Ich geh an mein Laptop mal hin. Bin zwei Stunden in Halftown⁶⁵ gewesen, zum Rhoden hin, wo am Bahndamm die Veilchen wuchsen. » (RK,140)

4.3.2 Recherche de l'intériorité

Les notes prises durant les quelques mois que rassemble *Regenkatze* laissent dès lors apparaître un autre volet du tournant autobiographique de Sarah Kirsch qui se traduit par la recherche d'une certaine *intériorité*.

En effet, accompagnant l'intensité des mécanismes du souvenir nécessaires à la rédaction d'un début d'autobiographie, tel qu'il se dessine dans *Kuckuckslichtnelken*, une sorte de plongée en soi-même transparait de ces brèves notes journalières. Si nous avons questionné plus haut l'usage du terme *journal intime* pour qualifier ce genre d'ouvrages, il n'en est pas moins vrai que c'est dans *Regenkatze* que le regard du lecteur plonge le plus profondément dans une certaine *intimité* du diariste :

Kam erst 9 Uhr aus meine Federn, da ich zu viel Espresso getrunken und bis tief in die Nacht TV dann gesehn hab. War aber hübsch. Kann sie sich leisten. Ist schließlich Pensionistin. Außerdem brauchen alte Weiber nimmer viel Schlaf. (RK,77)

Cette intimité n'est pas celle que l'on s'attend généralement à trouver dans un ouvrage adoptant la forme du journal intime. Il y est rarement question de sentiments, de discussions avec des interlocuteurs privilégiés, de doutes quant à la finalité de l'existence, etc... Néanmoins, l'intimité est suggérée par le consignage presque maniaque de certains détails de la vie quotidienne de Sarah Kirsch. Ces détails « prosaïques », comme faire le ménage et la vaisselle, informer le lecteur des progrès de la jeune chatte Emily (véritable héroïne de *Regenkatze*), donnent l'impression d'une plongée en profondeur dans l'intimité de la poétesse, jusqu'à établir une familiarité entre auteur et lecteur. C'est ainsi que le lecteur ayant lu *Kuckuckslichtnelken* retrouve dans *Regenkatze* une intimité partagée, exercée non pas seulement par les révélations sur l'enfance de la poétesse (encore que Sarah Kirsch donne déjà un aperçu de *Kuckuckslichtnelken* dans un TAG, où elle évoque la gare de Halberstadt dont il est question dans ce dernier recueil), mais bien plutôt par le sentiment de *connaître* Sarah Kirsch elle-même.

Dans *Regenkatze*, Sarah Kirsch justifie peut-être inconsciemment cette recherche de l'intériorité par la mise en perspective d'un rythme personnel et psychique qui se décline sur le mode du cycle. Le cycle de *Regenkatze* est celui qui

⁶⁵ *Halftown* est le nom de code pour Halberstadt, la ville où Sarah Kirsch a grandi.

tourne autour des lectures intensives, alternant avec les phases de production personnelle et les motivant (Sarah Kirsch emploie le terme « stimulant », *anregend*). C'est ce qu'évoque ce passage sur la lecture :

Es gibt verschiedene Zeiten. Mitunter zieh ich mich wie ein Regenwurm durch mein Substrat, fresse mich durch die gesamte ältere und moderne Poesie Band für Band, wie sie in meinen Regalen sich da befinden, besorge Fehlendes, vorn rin hinten raus, könnte man sagen weil es anregend ist. Dann gibt es Zeiten der Amouren, die ebenfalls produktiv sind. Ein Auserwählter wird kostbar gemacht, ich stelle mich dumm. Zeiten vegetativen Seins folgen zur Erholung, zur Erfrischung. (RK,28)

Ce qu'il nous semble important de souligner ici, c'est le caractère hautement productif de ces lectures et de ces périodes telles que celle que retrace *Regenkatze*, où le lecteur a pourtant l'impression que Sarah Kirsch ne fait *rien* que de lire. Ces lectures, qui font partie intégrante du travail du poète, ont aussi leur importance dans le processus de création kirschien⁶⁶.

Les lectures intensives, de même que la recherche d'une intériorité propre à stimuler une production autobiographique, sont favorisées – et c'est bien là le sujet de ce chapitre de notre analyse – par un recentrement extrême sur Tiellemme et sur la maison de l'auteur. Jamais encore le resserrement sur le centre du kaléidoscope de l'existence de Sarah Kirsch n'avait été si complet : les descriptions de paysages se font plus rares, les promenades effectuées dans la campagne du Schleswig-Holstein s'espacent et ont apparemment toujours le même point d'arrivée. De même, les sorties en voiture relèvent de l'expédition, et les livres, commandés par internet sur le site d'achat en ligne Amazon.de, arrivent comme par magie directement à la maison, sans qu'on n'ait besoin de se déplacer et de fournir le moindre effort pour communiquer avec une personne vivante⁶⁷, ne serait-ce que le facteur.

⁶⁶Le titre même du recueil *Regenkatze* crée un lien avec la pratique de l'écriture de la poétesse. En effet, en soulignant le rôle du chaton, vraisemblablement baptisé Emily en hommage aux sœurs Brontë, Sarah Kirsch renoue avec son texte poétologique le plus célèbre, « Wie kommt Literatur zustande », extrait de *Schwingrasen*, où l'auteur met en relation texte et vie en repassant en esprit les différents chats qui ont ponctué son existence : « lieber geh ich durch ein vogelstrotzendes Wäldchen und treffe zum Beispiel sämtliche Katzen die mir im Lauf meines Lebens begegnet sind, herrliche selbstständige Katzen » (SR,127).

⁶⁷Il est intéressant de noter que ces livres ont une origine presque mythique... Sarah Kirsch joue sur la sémantique du site internet Amazon.de et laisse entendre que ce sont les amazones elles-mêmes qui lui envoient ces livres par poste spéciale : « Von denen Amazonen allerlei Prousterey (...) » (RK,53).

4.3.3 Le motif de l'île déserte

– *Le fantasme de l'île*

En lisant *Regenkatze*, on a ainsi l'impression que Sarah Kirsch vit à Tielenhemme comme sur une île déserte⁶⁸. La thématique de l'île n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Sarah Kirsch et apparaît déjà dans *Allerlei-Rauh*. Dans ce recueil, et par contraste avec les jours heureux passés dans le Mecklenburg, il est très souvent fait allusion à l'immeuble affreux (*Wohnsilo*) de la Fischer-Insel à Berlin ; constamment, Sarah Kirsch souligne le sentiment d'isolation et de solitude qui caractérise cette période de sa vie. Or, le thème de l'île est repris dans *Allerlei-Rauh*, mais dans un autre contexte. La narratrice imagine une excursion sur l'île au milieu de la rivière, et pourquoi pas, une vie passée sur cette île, avec tous les détails du quotidien – le bois, le courrier, le ravitaillement, etc. Ce n'est pourtant qu'en gardant à l'esprit le mot de « Fischer-Insel » qu'on prend pleinement conscience de l'importance de ce motif pour le recueil : c'est comme si l'île au milieu de l'eau et le quartier berlinois n'étaient qu'un seul et même lieu – trop petit pour être parfaitement autonome, trop étroit pour pouvoir y vivre en liberté : « Die Insel wäre zu klein gewesen, dort für immer zu bleiben. (...) Wie hätte ich dort, selbst wenn es das Haus endlich gab, leben sollen. » (A-R,77) Cette île garde pourtant ses attraits, l'isolation ses charmes. En effet, si l'on suit plus loin les cercles concentriques de l'intratextualité, on remarque que ce thème de l'île est également présent dans *Schneewärme*, recueil paru à la même période qu'*Allerlei-Rauh*. Un des poèmes les plus significatifs du volume, un de ceux qui traduisent le mieux l'ambiance générale, est d'ailleurs intitulé « Die Insel ». Nous citons la seconde strophe :

Es gibt Übleres als diese
Zersplitternden Bäume
Und die Einsamkeit
Erfreut mich schon lange.
Das Gewese der Menschen
Ist mir zuwider. (SW,41)

Le motif de l'île est présent en filigrane dans un autre ouvrage de Sarah Kirsch, *Das simple Leben*, où il prend tout son sens si l'on met ce recueil en rapport avec

⁶⁸Dans son étude consacrée au journal intime, Béatrice Didier voit dans le sentiment d'être « coupé du monde » une constante de la sociologie du diariste. DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, op. cit., p. 65.

l'ouvrage d'Ernst Wiechert *Das einfache Leben*, paru en 1939, auquel le titre fait clairement référence⁶⁹.

Le héros de *Das einfache Leben*, Thomas von Orla, choisit en effet d'abandonner la vie dans la capitale, ainsi que sa femme et son fils, pour exercer le métier de pêcheur sur une île d'un fleuve de Prusse Orientale⁷⁰. On pourra dire que Sarah Kirsch a fait le même choix en s'installant à la campagne, dans le Schleswig-Holstein. Les ressemblances entre Thomas von Orla et Sarah Kirsch ne s'arrêtent pas là. On peut remarquer une réelle affinité entre les deux « personnages ». Les deux protagonistes, celui de *Das einfache Leben* et celle du journal *Das simple Leben*, désirent commencer une nouvelle vie, fuir l'agitation de la grande ville pour retrouver la valeur des choses simples, la valeur de la *vraie* vie⁷¹ et de la solitude recherchée⁷², tout en gardant à l'esprit le caractère éphémère d'une telle entreprise⁷³.

Tout comme Sarah Kirsch, Thomas von Orla doit subir les critiques de ceux qui pensent que la résignation et la fuite à la campagne constituent une attitude condamnable. Tout comme Sarah Kirsch dans *Das simple Leben*, Thomas profite de sa retraite sur l'île du fleuve pour écrire et pour travailler à des choses simples : pêcher, faire son jardin, rénover sa maison, méditer. Et la justification qu'il offre à ses détracteurs pourrait être celle qu'aurait pu écrire Sarah Kirsch elle-même :

Aber ich glaube nicht, daß derjenige flieht, der arbeitet, und ich glaube, daß Resignation eine erlaubte Haltung ist, wenn man ein paar Jahrzehnte lang mitgespielt und zugesehen hat, wie die Heldenväter hinter den Kulissen ihren Rettich essen.⁷⁴

L'île de *Regenkatz* n'est cependant pas déserte, et on n'y est pas abandonné ou livré à soi-même, puisque le contact avec l'extérieur (même non-souhaité⁷⁵)

⁶⁹WIECHERT, Ernst, *Das einfache Leben*, 4. Auflage, München, Ullstein Taschenbuchverlag, 2000.

⁷⁰Dès les premières pages du roman, la volonté de commencer une nouvelle vie guide les décisions de Thomas :

Er wollte von neuem anfangen, und das unterschied ihn von vielen. Er wußte noch nicht, wo es beginnen würde, aber er hoffte, ihm zu begegnen, und wenn nicht hier, dann an einer anderen Stelle.

Ibid., p. 18.

⁷¹C'est la redécouverte d'un passage du psaume quatre-vingt-dix, « Wir bringen unsere Jahre zu wie ein Geschwätz » (*Ibid.*, p. 9), qui va dès lors commander les actions de Thomas.

⁷²« Einsam, kleines Fräulein, ist erst der Mann, der seinen Kompaß wegwirft. » *Ibid.*, p. 228.

⁷³*Ibid.*, p. 133.

⁷⁴*Ibid.*, p. 279.

⁷⁵Sarah Kirsch critique vertement un cadeau non souhaité de sa maison d'édition Steidl qui lui envoie le dernier ouvrage de Günter Grass, *Letzte Tünze*, que Sarah Kirsch ne semble pas beaucoup apprécier : « Ein Grusel-Horror-Trip mit Lithographien. (...) hab wat gelesen, diese sog. Gedichte sind grauenvoll. » (RK,52).

est – grâce au téléphone-fax, à internet, grâce aussi aux différents moyens de locomotion évoqués dans le recueil – toujours possible⁷⁶.

Cependant, la vie sur l'île est tout de même très solitaire⁷⁷. Les conversations téléphoniques, de même que les cartes de vœux pour la nouvelle année n'atteignent que de rares privilégiés. Les autres êtres humains de l'univers de Sarah Kirsch, tous masculins⁷⁸, n'évoluent qu'à la périphérie et sont, comme il est d'usage dans les recueils de Sarah Kirsch, désignés par des pseudonymes. Il s'agit de son fils, *Maurice* (Moritz, qui ne fait que quelques apparitions au cours de ces quelques mois) et de deux de ses anciens compagnons, *der Tonsetzer* (le compositeur Wolfgang von Schweinitz) et *der Salzburger* (l'écrivain Christoph Wilhelm Aigner), avec lesquels Sarah Kirsch s'entretient régulièrement au téléphone.

La seule présence véritablement familière de *Regenkatze* est sans conteste le chaton Emily qui rythme les journées et agit, selon Sarah Kirsch, comme un « principe de composition⁷⁹ ». En dehors des animaux domestiques, la solitude voulue de Sarah Kirsch n'est troublée par personne.

– *Le personnage de Robinson*

En soulignant plus particulièrement la présence de ces animaux domestiques sur l'île imaginaire de Tielenhemme, on pourra alors comparer l'existence de Sarah Kirsch dans *Regenkatze* avec celle de Robinson Crusoé sur son île de la Désolation⁸⁰, entouré de son chien et de ses deux chats. D'autant plus que le

⁷⁶On a pourtant l'impression à la lecture de *Regenkatze* que cet isolement de Tielenhemme ne suffit pas, que Sarah Kirsch cherche encore davantage d'isolement sur une *vraie* île. C'est ce que souligne le rêve relaté dans le recueil, où Sarah Kirsch et son fils, au cours d'une promenade, décident au pied levé de faire une excursion en bateau jusqu'à une île danoise. Cet épisode fait écho au poème de Sarah Kirsch «Leicht », intégré au recueil *Das simple Leben* :

Gab nichts das mich
aufhalten konnte kein Festland
Hat mich lange beschäftigt. Immer
Sprang ich auf das letzte
Fahrende Schiff im September. (DsL,297)

⁷⁷On pourra s'interroger à ce stade de la lecture sur la figure de « poète maudit » que Sarah Kirsch offre parfois à son lecteur.

⁷⁸Ce nouveau livre de Sarah Kirsch ne sera pas celui qui ternira son image de « croqueuse d'hommes », loin de là...

⁷⁹« Ihre Katze Emily, die sie damals seit einem halben Jahr bei sich hatte, wäre ein Kompositionsprinzip – sie ginge raus und rein ins Haus. Und da es in diesen Monaten so kühl und klatschnass im Norden sei, hieße das Buch *Regenkatze* », cité par KNEFFEL, Heide, « Fünf Jahre in Limlingerode », in *Neue Zürcher Zeitung*, 14.11.2007.

⁸⁰DEFOE, Daniel, *Les Aventures de Robinson Crusoé*, Paris, Éditions Denoël, 1960. Nous donnons également les références allemandes : DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, München, Fink Verlag, 1982.

personnage de Crusoe est une figure familière de Sarah Kirsch et de ses lecteurs, puisqu'un poème et une anthologie de poèmes et d'aquarelles sont intitulés « Crusoe » (B,183) et *Ich Crusoe*⁸¹. Nous citons le poème « Crusoe » dans son intégralité :

Crusoe

Es gibt ihn den
Charme hier der
Einsamkeit etwas
Wovon niemand mehr
Weiß der die Schreiberin
Aufs höchste ermutigt wenn die
Abnehmende Welt immer
Schneller versinkt deren
Verdienst es ist das
Grün zu verspotten

Mein grün Gefängnis es schenkt
Außerordentlich Freude die
Füchsin fürchtet mich nicht
Vögel lachen wenn ich Crusoe
Meine eigenen Felder bestelle.
Oder die Eichen
Mit ihren Früchten mich wecken.

Ce poème extrait du recueil *Bodenlos* (paru en 1996) se présente comme un véritable condensé de la philosophie de vie de Sarah Kirsch à Tielenhemme⁸² : solitude voulue et recherchée et pessimisme exacerbé à l'égard de l'espèce humaine⁸³.

La première strophe du poème résume en quelques mots la position privilégiée de l'auteur qui a trouvé dans la solitude de la lande du Schleswig-Holstein un trésor

⁸¹KIRSCH, Sarah, *Ich Crusoe. Sechzig Gedichte und sechs Aquarelle*. Zum 60. Geburtstag der Autorin am 16. April 1995, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1995.

⁸²Il est intéressant de constater que la figure de Robinson sur son île est aussi évoquée dans *Das einfache Leben* de Wiechert, où le personnage est mis en rapport avec l'activité d'écriture de Thomas von Orla d'une part, avec son *droit* à la solitude d'autre part :

Er habe sich diese Insel so verdient wie Robinson die seinige, und wenn er Bücher schreibe, so gewinne damit kein Mensch das Recht, zu erfahren, wie er oder sein Haus aussähen.

WIECHERT, Ernst, *Das einfache Leben*, *op. cit.*, p. 338.

⁸³Nous ne proposons pas d'étude exhaustive de ce poème, mais nous soulignerons plutôt les aspects qui nous semblent importants dans le cadre de ce chapitre tournant autour de Tielenhemme.

inconnu des autres hommes (« Wovon niemand mehr / Weiß (...) »). Comme dans le poème de *Schneewärme*, « Die Insel » (SW,41), que nous avons évoqué plus haut, le sentiment de solitude, loin d'être perçu comme un fardeau, est au contraire valorisé : il a un « charme », il dispense une « joie extraordinaire »⁸⁴. Le poème débute par une affirmation de soi et de la vie que le sujet lyrique a choisie : « Es gibt ihn den / Charme hier der / Einsamkeit ». C'est avec cette formulation un peu étrange que le choix de ce mode de vie isolé est justifié.

Seule la seconde strophe du poème peut néanmoins être rapportée à l'existence du Robinson original de Defoe. On y retrouve l'ambivalence de l'image de la prison (« mein grün Gefängnis »), qui sépare des congénères et prive le héros des bienfaits de la civilisation, tout en le privant de ses maux⁸⁵ ; mais aussi un profond sentiment de joie de vivre, lié à cette île où l'on vit en communion avec la nature. Cette seconde strophe regroupe de façon fort dense les règnes végétal, animal et même minéral si l'on considère la terre que l'on travaille comme appartenant à ce dernier règne. C'est ainsi que le personnage de Crusoé décrit dans le poème s'intègre dans un milieu qui lui est si favorable que les chênes semblent doués de vie et le réveillent de leurs fruits, que les oiseaux rient en l'accompagnant dans son travail et que la renarde fait presque figure d'animal domestique⁸⁶.

La joie de vivre ressentie dans cette seconde strophe illustre bien la volonté de Robinson de cultiver son île et de l'ordonner, de la domestiquer, de se l'approprier, et surtout de ne pas user ses ressources de manière inconsidérée⁸⁷. On rejoint donc bien ici la façon de vivre et d'écrire de Sarah Kirsch que nous avons explicitée dans la première partie de ce chapitre : c'est l'idée de « cultiver son jardin » que nous retrouvons appliquée à l'évocation de Robinson sur son île. La reprise non-déclinée du mot « grün » qui fait le lien entre les deux strophes

⁸⁴Nous rappelons brièvement les quelques vers correspondants dans le poème « Die Insel » : « Und die Einsamkeit // Erfreut mich schon lange. // Das Gewese der Menschen // Ist mir zuwider. » (SW,41).

⁸⁵La différence notable étant bien évidemment le fait que Robinson, au contraire de Sarah Kirsch, n'a pas *choisi* de vivre vingt-huit années sur une île déserte et qu'il accueille toute compagnie (en la personne de Vendredi) avec joie, alors que Sarah Kirsch se prive volontairement de compagnie.

⁸⁶La renarde est un animal-totem de la poésie de Sarah Kirsch, et l'un des supports préférés pour la métamorphose du sujet lyrique. On citera entre autres le poème « Wintermusik », extrait de *Schneewärme*, qui commence par ces vers : « Bin einmal eine rote Füchsin ge- / Wesen mit hohen Sprüngen / Holte ich mir was ich wollte. » (SW,51).

⁸⁷C'est, semble-t-il, la différence fondamentale entre le Robinson de Defoe et celui de Michel Tournier (TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Édition revue et augmentée, Folio, Éditions Gallimard, 1972). Si le premier Robinson ne cultive sa terre que pour subvenir à ses besoins, le Robinson de Tournier est paré des défauts des occidentaux du vingtième siècle et amasse les ressources de l'île dans sa grotte, tant et si bien qu'il en vient à remarquer que l'île se rebelle.

de ce poème précise davantage encore les deux attitudes antagonistes : celle des hommes qui méprisent le « vert », c'est-à-dire la nature, et celle de Crusoé qui a décidé de faire de cette prison de nature un lieu (poétiquement) habitable.

– *La maison de Tielenhemme personnifiée*

Dans *Regenkatze*, l'auteur ne semble plus avoir de vie propre, elle s'est complètement identifiée à la fameuse « prison verte ». C'est la maison elle-même qui est devenue le personnage principal et le cœur (ou plutôt le poumon) du récit : le *je* du journal se fond littéralement dans cette entité plus vaste, mais pourtant extrêmement restreinte de cette maison où elle a élu domicile vingt ans auparavant⁸⁸. C'est la maison qui ordonnance également les entrées et sorties des deux chats par l'intermédiaire des portes prévues à cet effet. Pendant cette période du « ver de terre », pour reprendre l'expression citée plus haut, ce n'est plus qu'à travers les fenêtres de la maison que Sarah Kirsch observe le monde extérieur (le chat rouge, les oiseaux picorant le grain dans la mangeoire⁸⁹,...).

Cette maison de Tielenhemme habitée par Sarah Kirsch (comme le ver habite une pomme ou comme un esprit habite un corps) est donc personnifiée, elle a des entrailles (« Es geht durch die Eingeweide des Hauses », RK,40), elle *respire* et possède une force d'attraction telle qu'on a l'impression qu'elle aspire et engloutit les feuilles mortes à sa portée :

Runtergekommene Blätter drängeln sich durch die Türen ins Haus, am liebsten die Treppen noch ruff. [...] Das Haus atmet im Wind, macht mal hier und mal dort eine Tür auf. (RK,5,102)

⁸⁸Nous reviendrons bientôt (chapitre 6) sur la notion d'écriture féminine, mais il nous paraît intéressant d'évoquer, avec Natacha Kauffmann, le rôle de la maison dans cette perspective :

Marguerite Duras, dans *Les Parleuses*, note de même l'importance du dedans pour la femme. D'après elle, une femme habite complètement un endroit, sa présence le remplit, alors qu'un homme ne fait que le traverser sans l'habiter vraiment. [...] Par conséquent, le dedans favoriserait le travail de la pensée, le microcosme permettant de saisir le macrocosme.

KAUFFMANN, Natacha, *L'écriture féminine : bilan critique des théories et des idées actuelles sur la question*, dir. E. Goichot, Mémoire de maîtrise, Lettres, Strasbourg 2, 1990, p. 81.

⁸⁹Dans la préface de l'anthologie *Ich Crusoe* de Sarah Kirsch, Joachim Kaiser avait d'ores et déjà souligné cet aspect, révélé plus nettement encore dans *Regenkatze* :

Die andere Ur-Erfahrung von Sarah Kirsch wäre : Durch ein Fenster der Welt begegnen. Also : Behaust sein, Isoliert sein vom Draußen. Und dabei durch die Fensterscheibe wahrnehmen, wie es oder er oder sie erscheint : Ein Tier. Ein Unbekannter. Eine Herausforderung. Ein Engel.

KAISER, Joachim, « Vorwort », in KIRSCH, Sarah, *Ich Crusoe. Sechzig Gedichte und sechs Aquarelle, op. cit.*, p. 7.

Cette force d'attraction agit sur les feuilles mortes et, nous l'avons dit, sur le chat Emily qui entre et sort... à sa guise ? Pas exactement, car la maison s'étend dans le jardin et y possède un appendice puissant : une cloche pendue à une branche d'arbre qui permet à Sarah Kirsch de rappeler le chat lorsque la nuit tombe ou lorsque le ciel devient menaçant. La maison révèle ainsi dans *Regenkatze* les deux facettes du pouvoir (celles d'un protecteur tyrannique) qu'elle exerce sur ses habitants. Un pouvoir ambivalent que nous nous proposons d'explicitier davantage.

Le premier pôle de la maison⁹⁰ est donc celui d'une protection extrême. Tout au long des textes de *Regenkatze*, le lecteur peut s'apercevoir aisément qu'il fait bon vivre dans cette vieille maison. Elle protège ses « créatures » de l'influence néfaste du monde extérieur (on a vu que Sarah Kirsch y vit comme sur une île déserte) et de ses attributs (précipitations, visites inopportunes,...) : « Null Grad und trocken, ringsum Glatteis und Verkehrskatastrophen. Hält man nit für möglich hier. *Eine Insel des Friedens*⁹¹. » (RK,123)

Elle les protège également d'une certaine déréliction en resserrant son emprise sur le bâtiment principal, délaissant les annexes inhabitées depuis le début des années 1990⁹² :

Nun haben wir einfallende Stallgebäude. Muss man zuschauen können. Das ist der Lauf der rothen Katze. Jedoch : ich bin ein Trümmerkind, mir stört es nicht. Wir müssen nur bei Zack ! die Köpfe einziehen. (RK,104)

Quant au second pôle du pouvoir exercé par la maison, il est le versant complémentaire de cette extrême protection : la maison sait aussi punir ses créatures si elles ne lui sont pas totalement soumises. C'est ainsi qu'elle punit les habitants désobéissants en les privant de toilettes (RK,39). On a parfois même l'impression que son pouvoir s'étend au-delà, car Sarah Kirsch elle-même tombe malade si elle sort appeler le chat par la sonnette sans se couvrir : le danger vient toujours de l'extérieur, jamais de l'intérieur de la maison, qui est constamment défini comme un havre de paix⁹³.

⁹⁰On soulignera qu'il s'agit d'une ancienne école, dénichée par Günter Kunert qui, lui aussi, habite une ancienne école à Itzehoe. Cette polarité tyrannie-affection rappelle d'ailleurs de façon assez comique l'image stéréotypée que l'on peut conserver en mémoire des maîtres d'école du début du vingtième siècle.

⁹¹C'est nous qui soulignons.

⁹²Les moutons, l'âne et le chien, qui jouaient un rôle poétologique important dans les dix premières années de la vie de Sarah Kirsch à Tielenhemme, ont disparu en 1993 lorsque la poétesse et le compositeur (« der Tonsetzer ») se sont séparés.

⁹³Si nous poursuivons le parallèle évoqué avec les aventures de Robinson, on pourra trouver un pouvoir similaire dans l'île du Robinson de Michel Tournier : cette île apparaît à la fois comme terre et mère nourricière, et à la fois comme une identité étrange et malfaisante qu'il

4.3.4 Le personnage de la sorcière

Avec *Regenkatze*, des années après la parution du recueil de poèmes *Zauber-sprüche* au début des années 1970, Sarah Kirsch renoue avec son personnage fétiche de la sorcière⁹⁴. C'est même l'une des premières fois qu'elle emploie ce mot de « sorcière » pour se qualifier elle-même⁹⁵ : « Um sechs erhebt sich die Hex. Ihr Baby verweist ja » (RK,19). Comme le personnage de Robinson, la sorcière est elle aussi retranchée dans un endroit solitaire (« am abgetreten Rand des Teppichs, wo man das Muster am besten erkennt », RK,28), dans une maison que l'on pourrait comparer à la maison en pain d'épices de la sorcière de Hänsel et Gretel⁹⁶ (« So geht es im Schnützleputzhäusle » RK,15).

Cette sorcière est certes isolée mais, parallèlement, cet isolement lui permet d'avoir accès aux strates supérieures de l'existence, d'avoir un autre regard sur ce qui l'entoure, et, par ce regard même, de modifier sensiblement l'aspect des choses :

Ich steck in einem Turm über den Dingen und kann mir die schon etwas dünner belaubten Espen je nach Laune mit roten oder blauen Aras besetzen. Muss nur den Schlangensblick machen mit fast geschlossenen Augen. Ach ist es schön ! (RK,17)

Comme la sorcière des contes de fées qui envoie ses messagers à travers le monde, c'est le chaton Emily qui constitue le lien du diariste avec le monde extérieur : « Meine Katze als Regenkatze ist schon wieder rinjeweht, redend über das was draußen alles los ist⁹⁷. » (RK,41). Comme la sorcière des contes de fées, elle peut

convient de ne pas approcher de trop près (c'est pour cette raison que Robinson, réalisant que l'île se rebelle, cesse de se glisser dans la grotte figurant les entrailles mêmes de l'île).

⁹⁴Le lien avec le début de sa carrière est évoqué de façon intratextuelle par Sarah Kirsch elle-même dans *Regenkatze* par la reprise de ces vers « Kann sein Weide, kann sein » (RK,112), extraits du poème « Bei den weißen Stiefmütterchen » (L,16).

⁹⁵Faut-il y voir l'influence de la lecture de *Harry Potter* ? Nous rappelons cet extrait de *Schwingrasen*, où la sorcière faisait son apparition :

...ist mir wie einer uralten Hexe zumute die sich vielleicht auf ihren pechschwarzen Ziegenbock schwingt mal hierin mal dorthin. Ohne festes Ziel aufgesessen und ab und durch den Rauchfang soweit die Beschwörungen tragen. (SR,125)

⁹⁶Il arrive que Sarah Kirsch désigne cette maison comme « l'école des nains » (*Zwergschule*).

⁹⁷Ce n'est pas la première fois que l'on assiste à un dialogue entre Sarah Kirsch et ses chats. Dans *Das simple Leben*, on pouvait lire à propos du chat Wassilij : « Da weiß Wassilij nicht wo er hinsoll. Ich gebe nicht viel auf Besuch, sagt er zu mir. Ich nicke. » (DsL,257).

également comprendre et parler le langage des animaux et des plantes⁹⁸ – on peut dire qu'elle est à cheval entre le naturel et le surnaturel⁹⁹.

Avec le personnage de la sorcière, nous retrouvons pour *Regenkatze* la notion d'*écart* poétique que nous avons explicitée plus haut¹⁰⁰. En effet, la sorcière se situe indiscutablement dans la problématique de l'écart par rapport à la société des hommes et à ses lois. Cet écart volontaire est encore plus remarquable dans la langue même de *Regenkatze* : jamais jusqu'ici Sarah Kirsch ne s'était aventurée aussi loin dans la direction qu'avait pris son écriture à partir de *Spreu*. Avec le passage à la prose, la langue de Sarah Kirsch devient en effet très familière, plus familière encore que dans les poèmes. *Regenkatze* présente une langue et une orthographe très spécifiques : on sent une réelle volonté d'exagérer le trait et de s'inscrire consciemment et volontairement en porte-à-faux de la communication courante. Ce recueil poursuit donc à sa façon la fonction *résistante* du langage poétique¹⁰¹.

Pour ce dernier recueil cependant, comme pour les poèmes thématissant inlassablement les mêmes images, le risque de lasser le lecteur – et donc de perdre en efficacité – avec cette langue artificielle est toujours présent. La trop grande

⁹⁸On rappellera à ce propos ces vers extraits de l'un des premiers poèmes de Sarah Kirsch, « Aufforderung » : « Denk nach Bruder und zähle dein Geld / Kauf einen schillernden Hahn verrate mich sag / Ich könnte Fische verstehen wüßte wie das Gras wächst » (L,28).

⁹⁹Ce personnage de la sorcière solitaire dans l'isolement de sa maison dans la lande est corroboré dans *Regenkatze* par les deux thématiques de la lecture et de la musique. En effet, on ne peut s'empêcher d'avoir l'impression que Sarah Kirsch, en se plongeant dans la lecture et dans la musique, cherche à fuir le réel et à trouver refuge dans l'art, même si ces activités restent foncièrement sources de joie :

Mir geht es Glenn Gould. Die Klaviersonaten von Mozart – hör ich rauf und runter. Drei Bücher durcheinander gelesen, mit Glenn Gould im Hintergrund. Das ist das Glück ! (RK,33)

On notera que l'expression « Mir geht es Glenn Gould » est le titre de la première recension de *Regenkatze* dans le journal allemand *Die Zeit*. Voir à ce propos RADDATZ, Fritz R., « Mir geht es Glenn Gould. Sarah Kirschs politisch-poetisches Tagebuch aus der Landeinsamkeit », in *Die Zeit*, 04.10.2007.

¹⁰⁰Voir à ce sujet notre développement autour des outils mathématiques en analyse littéraire.

¹⁰¹Même si le risque inverse, c'est-à-dire la perte d'efficacité de cette langue triviale, est toujours présent, comme l'explique H. Gnüg, mettant en rapport cette écriture avec le mouvement littéraire de la Nouvelle Subjectivité :

Die sogenannte Neue Subjektivität, die sich ihren subjektiven Wahrnehmungsreizen überließ, den Empfindungsnuancen, Erinnerungsbildern, schreibt sich fort ; die Alltäglichkeit prosaischer Alltagserfahrung bleibt weiterhin Thema : eine unartifizielle, bildarme Schreibweise (...) dominiert weiterhin. (...) Aber Zufallsimpressionen, triviale Belanglosigkeiten, durch Zeilenbruch mit pseudolyrischer Aura aufgeladen, füllen jetzt mehr denn je die vielen, vielen Gedichtbände.

H. Gnüg, cité par HERLES, Wolfgang, *Der Beziehungswandel zwischen Mensch und Natur im Spiegel der deutschen Literatur seit 1945*, op. cit., p. 23.

familiarité de la langue (« Es regnet den ganzen Tag und die Toilette ist kapores, son Shitt! rufe ich wenn nix fließt. » RK,39), l'orthographe volontairement et systématiquement déficiente¹⁰² (« Ich sitz hier in meine Bäume » RK,86), la mise en relief de détails prosaïques (il est souligné par deux fois que la jeune chatte a vomi dans le salon) peuvent finir par devenir agaçantes. Sarah Kirsch, par la langue et la thématique de ce recueil, reste toutefois fidèle à un principe de construction énoncé voilà quelques années : « [U]nd das ist auch ein Gestaltungsprinzip, eben Fast-Idyllen aufzubauen, die man dann kaputt macht und wieder einreißt¹⁰³ ». Cette langue libérée des contraintes de la syntaxe traditionnelle se situe dans le droit fil d'une soif de liberté insolente revendiquée par Sarah Kirsch depuis le début de sa carrière littéraire.

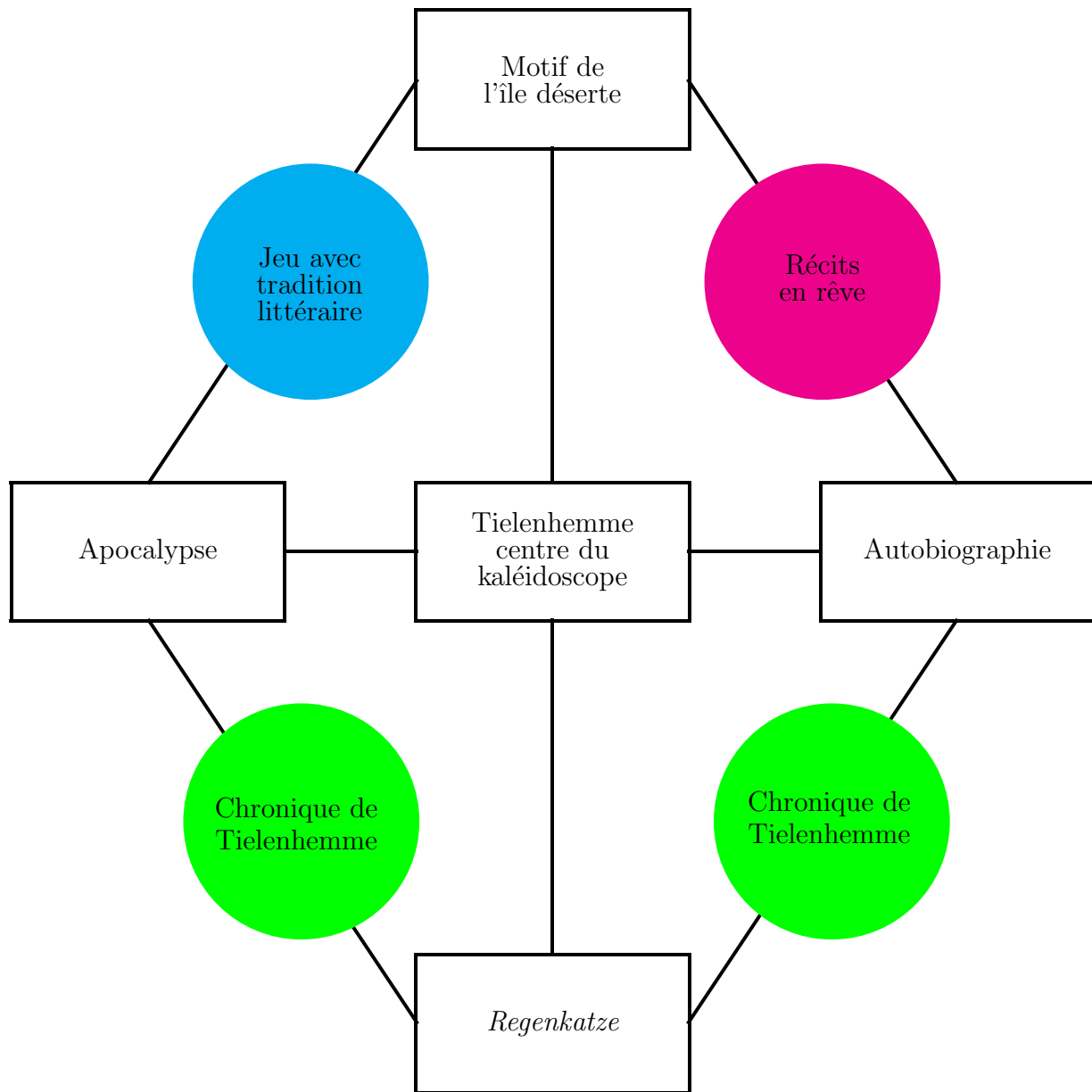
Certes l'alternative de vie que propose Sarah Kirsch dans ce recueil – moitié idylle, moitié vie sauvage – est toujours d'actualité, toujours fascinante, mais elle requiert du lecteur une *solidarité* (et l'on pourrait ajouter une *amitié*) à toute épreuve.

Dans ce chapitre centré sur la « poétique de Tielenhemme », nous nous sommes attachée à analyser plus précisément ce que représente, dans *Allerlei-Rauh*, le pôle « Wo wir sind ». Il s'agissait de nuancer quelque peu l'image que l'on peut avoir aujourd'hui de Sarah Kirsch, celle d'une ermite se désintéressant du monde extérieur. Nous avons vu au contraire que cette « poétique de Tielenhemme » se distinguait par ce que nous avons qualifié d'esthétique du témoignage et de la résistance.

Il est temps désormais de nous pencher sur le pôle complémentaire de « Wo wir sind », c'est-à-dire sur les souvenirs de Sarah Kirsch relatifs à son existence passée en RDA : « Wo wir einst lebten ». Cette analyse nous permettra d'approfondir les mécanismes de la mémoire qui se font jour sous la pratique textuelle de l'auteur.

¹⁰²Sarah Kirsch a déclaré lors d'une interview cette phrase étonnante : « Auch die Grammatik ist Ausdruck der Seele. » (« Fragen hinter der Tür », in HOPWOOD, Mererid and BAXTER, David, *Sarah Kirsch*, « Contemporary German Writers », Cardiff, University of Wales Press 1997, p. 11). *Regenkatze* semble être l'exemple le plus frappant de cette grammaire qui traduit une âme rebelle et insolente – même si Sarah Kirsch se plaît à rappeler qu'elle est désormais retraitée...

¹⁰³« Ich bin sehr hart und sehr streng mit den Menschen ». Ein Gespräch mit Sarah Kirsch, Gespräch mit Antje Peters-Hirt, in HEIMANN, Bodo (Hrsg.), *Euterpe*, Jahrbuch für Literatur in Schleswig-Holstein, Husum Verlag, 1991, p. 41.



Chapitre 5

Sarah Kirsch et la RDA : une spirale du souvenir

5.1 La RDA dans *Allerlei-Rauh*

5.1.1 L'immeuble de la *Fischer-Insel*

Dans notre chapitre précédent, nous nous sommes attachée à montrer comment la maison de Tielenhemme était devenue, au fil des années, le point central du kaléidoscope de la création kirschienne. Dans le recueil-clef *Allerlei-Rauh*, cette maison de Tielenhemme, de même que la chronique dont elle fait l'objet, sont explicitement opposées à l'immeuble berlinois où Sarah Kirsch a passé les dernières années de son existence en RDA¹. Depuis sa retraite de Tielenhemme, Sarah Kirsch évoque les souvenirs douloureux de cette période dans le poème « Der Schläfer » :

Stürzt ihn ein böser Kobold noch einmal ins städtische
Mietshaus
Wo er lau und ohne jegliche Nachricht von draußen
Eingegraben hat im dunklen Gemäuer.
Nirgendein himmlischer Schein drang ihm da unter die Lider
Von Etagen umgeben die jedes frische Lüftchen verboten
Tappte er ohne Jahreszeiten gänzlich im Dunkeln. (KL,139)

On ne manquera pas de remarquer que les mots importants de ce poème, ceux qui reflètent l'atmosphère d'étouffement et de dépression, sont mis en relief, soit

¹Dans la mosaïque que constituent les souvenirs consignés dans *Allerlei-Rauh*, l'évocation de cet immeuble revient régulièrement au sein d'une autre thématique centrale, celle de *die Mecklenburgstory*, où la narratrice se souvient : « und mein unvergleichbares Leben in einem Wohnsilo der Hauptstadt, zu dem ich zurückkehren würde, lag in unglaublicher Entfernung. » (A-R,51).

par la typologie (« Mietshaus », à lui seul un vers), soit par la répétition, le mot « dunkel » apparaissant deux fois au cours de la strophe.

La vie dans la barre d'immeubles (*Wohnsilo*) à Berlin-Est (« Wo wir einst lebten », A-R,12) se concentre de façon presque compulsive sur le dix-septième étage et sur l'appartement (passablement contrôlé par la Stasi²) qu'y occupe Sarah Kirsch. Les brèves descriptions de cet appartement reflètent parfaitement le sentiment d'enfermement et d'isolation de l'auteur : « ach kein Schwein hielte es lange in solch einem Haus » (A-R,53), résume-t-elle dans *Allerlei-Rauh*. Ceci est par ailleurs un trait que Gerit-Jan Berendse relève souvent chez les auteurs de cette génération : généralement, la crise du logement va de pair avec une crise existentielle³.

Berlin symbolise pour Sarah Kirsch les débuts d'une ère nouvelle : elle vit seule avec son fils dans une grande ville et elle expérimente pour la première fois les conditions d'existence d'un écrivain à part entière. On supposera également qu'en quittant Leipzig et la Saxe pour s'installer à Berlin, elle accède également à plus de notoriété et de reconnaissance – un pas que la plupart des membres de « l'école saxonne » vont franchir tour à tour (« So trafen wir uns nach ein paar Jahren eigentlich alle in Berlin. » PHP,49). Cette ouverture sur le monde, liée à la vie dans la capitale, à la fréquentation des réunions et des colloques organisés par le conseil national des écrivains, se double d'une face plus sombre, celle du repli sur soi dans cet appartement étriqué et malsain :

In « Krähenbaum » the apartment building, whose heating system swallows up the leaves of a nearby tree (...) becomes a symbolic prison and a metaphor for the destructive forces of the heart of the city.⁴

Les textes de Sarah Kirsch donnent l'impression que, dans cet immeuble immense, les moyens de communiquer avec l'extérieur sont limités. L'environnement extérieur est toujours vu à travers une interface : la narratrice ne voit du ciel qu'un morceau carré qui se découpe par la fenêtre⁵ ; pour voir son fils qui joue

²Dans l'un de ses derniers recueils, *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, Sarah Kirsch qualifie cet immeuble de la façon suivante : « Ein Wolkenreich wie meines im entsetzlichen Hochhaus voller Genossen und Spitzel. » (KSSg,34)

³« Die Texte zur erbärmlichen Wohnsituation berichten immer auch von der existentiellen Notlage, in der die jungen Lyriker wohnen bzw. gewohnt haben. » BERENDSE, Gerit-Jan, *Die « Sächsische Dichterschule » : Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre, op. cit.*, p. 119.

⁴FIGGE, Susan G., « "Der Wunsch nach Welt" : The travel motif in the poetry of Sarah Kirsch » in GERBER, Margy (chief editor), *Studies in GDR culture and society*, Washington, University Press of America, 1981, p. 180. Susan Figge fait allusion à un poème extrait de *Drachensteigen*, « Krähenbaum » (DS,15), qui thématise également cette vie dans le HLM berlinois.

⁵« Und als ich in die Küche mich rollte, den Wasserhahn melken, war er so leer wie das Quadrachten Himmel, das ich sehen konnte, wenn ich mich krümmte. » (A-R,38).

dans le jardin d'enfants au bas de l'immeuble, elle utilise des jumelles (A-R,53). De même, l'ascenseur, au lieu d'être un lieu de communication, de rencontres avec les autres, focalise toutes les angoisses réunies de ces centaines de personnes qui cohabitent dans cet immeuble surdimensionné⁶.

5.1.2 Des années noires

Prise en étau dans ses angoisses, l'auteur oscille constamment entre la vie et la mort : dans ces années où Sarah Kirsch lutte avec la dépression, l'anorexie et la consommation excessive d'alcool, les tentations suicidaires la visitent régulièrement. Dans *Allerlei-Rauh*, ces désirs de suicide sont transférés sur un œuf, préfigurant le cœur de la poétesse, qu'elle laisse tomber dans la cour depuis le dix-septième étage. Lorsqu'elle descend pour constater les dégâts, il ne reste absolument plus rien de cet œuf :

Vor der ich aus meiner einsamen Höhe ein rohes Ei zerschellen ließ (...). Als ich es getan hatte, aus dem siebzehnten Stock mit dem Fahrstuhl hinabfuhr, das Experiment zu betrachten, war es vergebliche Mühe, denn es gab nichts zu betrachten. Nie hätte ich die Existenz des Eies beweisen können (...). Trat in die Wohnwabe ein und ging in den sieben Wänden herum, als wäre das Ei mein Herz gewesen, das ich zum Fenster hinauswarf. (A-R,52)

Des années plus tard, alors qu'on l'interroge à propos de cet épisode, elle souligne une fois de plus le rapport entre l'expérience de l'œuf jeté par la fenêtre et ses pulsions suicidaires :

Das war ein Härtetest, sozusagen, weil ich mich auch manchmal in etwas desolaten Situationen befunden habe. (...) Später habe ich bemerkt, es war die DDR, die mich kaputt gemacht hat, die meinen Stolz kaputt machen wollte. (...) Ich hab mir das mal angeguckt mit dem Ei, weil ich nicht aus dem Fenster gehen wollte. Ich hatte ja mein Kind. Mein Kind war mein Anker. (PHP,52)

Ce test de l'œuf trouve son pendant dans un autre épisode relaté dans *Allerlei-Rauh*, celui du lavage de vitres. Au lieu d'attendre les laveurs professionnels, la poétesse décide de laver elle-même ses carreaux extérieurs et se retrouve suspendue par trois doigts à la fenêtre : « Ich stand auf dem Fenstersims, hing an drei Fingern zwischen Himmel und Erde und gewann die vollkommene Freiheit in mir selbst. » (A-R,76)

Cette activité somme toute banale du lavage de vitres acquiert une portée plus existentielle lorsque Sarah Kirsch l'explique au cours d'un entretien. Comme

⁶« alles mittlere Kader, mit dem Rücken zur Wand mal nach oben, mal nach unten ratterten, die wechselnden Zahlen anstarrten und miteinander nicht sprachen. » (A-R,52).

pour l'œuf jeté par la fenêtre, il s'agit d'une attitude de défi, d'affirmation de la liberté individuelle face à l'oppression, de quelque nature qu'elle soit :

Weil es die Freiheit war. Einfach dieses Gefühl, daß ich unabhängig bin in diesem Punkt wenigstens vom Schriftstellerverband, von der Partei oder sonst wem war.⁷ (PHP,52)

5.2 Les mécanismes de la mémoire

Nous avons mis au centre de notre travail le recueil-clef *Allerlei-Rauh*, en en faisant le « niveau zéro » de l'analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch. C'est pourquoi nous avons débuté cette étude des relations de Sarah Kirsch avec la RDA par *Allerlei-Rauh* et la rubrique thématique reflétant ces relations⁸. Si nous poursuivons notre raisonnement sur la base du kaléidoscope, nous sommes amenée à explorer les différentes facettes que revêtent ces relations ambiguës au cours des années, et la façon dont elles sont retranscrites au fil de l'œuvre de Sarah Kirsch.

Nous avons d'ores et déjà souligné le caractère traumatique des dernières années passées en RDA et nous aurons l'occasion d'y revenir à plusieurs reprises au cours de notre travail. L'expression de cette expérience douloureuse, mettant en lumière les sentiments de l'exclusion, de la solitude et du désespoir, est en grande partie liée aux mécanismes de la mémoire. On pourrait envisager ces mécanismes comme les différentes perspectives d'une lutte de Sarah Kirsch contre le temps qui enfouit les souvenirs, contre le temps qui passe, mais aussi comme une

⁷Barbara Mabee remarque dès les premiers poèmes de Sarah Kirsch les rapports qu'entretient, dans un contexte d'enfermement et d'exclusion, ce besoin de liberté avec le motif de la maison. Dans ce contexte, elle fait allusion au laitier juif Schäuffele, personnage central du poème « Der Milchmann Schäuffele » (L,49), extrait du premier recueil de Sarah Kirsch, *Landaufenthalt* :

Schäuffele muß sein Haus von innen her bauen – eine Idee, die Kirsch in vielen Gedichten im Motiv des Hauses als Gegenüberstellung von Innenraum und Außenraum entwickelt. Innere Grenzen lassen sich ständig erweitern. (Ma,118)

⁸Notons que Goedele Proesmans souligne à plusieurs reprises les liens unissant le conte *Allerlei-Rauh* à la biographie de Sarah Kirsch, et plus précisément à son départ de RDA :

Das Märchen Allerlei-Rauh erzählt auch die Geschichte eines Grenzübergangs bzw. Staatenwechsels und schließt somit direkt an das Leben der Kirsch sowie ihr Werk an. (Proe,43)

volonté de ne pas interrompre le dialogue avec son propre passé⁹. Cette volonté personnelle s'accompagne, selon Paul Kersten, d'un cheminement poétologique :

Denn Sarah Kirsch – das gilt besonders für die Erinnerungsbeschwörungen in *Allerlei-Rauh* aber auch für Gegenwartsimpressionen und Landschaftsbeschreibungen, in die immer Vergangenes hineinströmt – zeigt uns nicht nur die sprachlich verdichtete Kristallisation der Ursprungsbilder ihrer Poesie, sondern gibt auch Einblick in den Prozeß von Erinnerung und dichterischer Verwandlung.¹⁰

5.2.1 « La roue du moulin »

Il s'agit donc en premier lieu de ce que nous appellerons une démarche autobiographique en deux temps, celui du souvenir et celui de l'écriture du souvenir. Dans l'œuvre de Sarah Kirsch, cette démarche est évoquée par le motif poétologique de la roue du moulin, tel qu'il apparaît dans le poème « Wenn das Eis geht¹¹ » (KL,159), dont nous citons les premiers vers : « Das schöne Mühlrad in meinem Kopf / Unaufhaltsam dreht es sich eingedenk / Mit seinen Schaufeln Versunkenes heben ». Ce poème fait apparemment figure de programme poétologique pour Sarah Kirsch. En effet, c'est de ce poème que sont extraits les vers « Viel Spreu wenig Weizen » qui donnent son titre à l'étude que Goedele Proesmans consacre à la prose de Sarah Kirsch¹².

Nous avons par conséquent deux images relativement proches l'une de l'autre, celle du kaléidoscope et celle du moulin, pour représenter ce double processus du souvenir et du récit. Ces deux images nous renvoient à deux façons complémentaires de considérer les mécanismes de la mémoire dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Le kaléidoscope, dans une dimension horizontale, suggère une perception fragmentée et éclatée des souvenirs, tandis que la roue du moulin fait appel à un principe vertical, cyclique, associé à l'image de la hauteur et de la profondeur. Nous retrouvons par ailleurs dans l'image de la roue du moulin le principe fondamental de la spirale, avec lequel nous envisageons la démarche autobiographique et poétologique de Sarah Kirsch.

⁹Dans *Allerlei-Rauh*, Sarah Kirsch écrit, rappelons-le : « So betrachte ich mich als eine, die es versucht, irgend etwas zu retten (...) » (A-R,29). On pourrait alors mettre en relation cette tentative de sauvetage avec la volonté de ne pas oublier le passé, de se confronter à ses propres souvenirs.

¹⁰KERSTEN, Paul, « Die Kunst der umherschweifenden Seele » (T+K,69).

¹¹Ce poème est reproduit intégralement dans notre annexe 8.11, p. 94.

¹²Voir PROESMANS, Goedele, *Viel Spreu wenig Weizen. Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosaabänden*, Europäische Hochschulschriften, Amsterdam, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2000.

D'autre part, en étudiant précisément le poème « Wenn das Eis geht » évoqué plus haut, on peut remarquer que les souvenirs retranscrits par Sarah Kirsch sont assimilés à l'image du raz-de-marée – ces souvenirs la submergent véritablement. « Wenn das Eis geht » met en scène une roue de moulin, jusqu'ici prise dans la glace de l'hiver. Quand vient le dégel¹³, la roue s'emballe : « (...) Mein Mühlbach / Ist ohne Vernunft wenn das Eis geht / Das Rad dreht durch (...) », on ne peut plus l'arrêter, d'autant plus que ce qu'elle fait remonter à la surface de l'eau n'est pas toujours ce que l'on voudrait – tout se mélange, les bons comme les mauvais souvenirs, les moments exceptionnels et les broutilles, « Es überschlägt sich der Strom hinter den Augen ist trübe und klar ». L'ambivalence du sujet lyrique face à ce flot de souvenirs qui le submerge est renforcée par l'antithèse née de l'expression « trübe und klar » ; ces deux adjectifs apparaissent comme le fil rouge parcourant les poèmes que Sarah Kirsch consacre au souvenir. Les souvenirs évoqués paraissent d'une part extrêmement flous, par leur distance plus ou moins grande au temps présent, mais ils revêtent un caractère intemporel, ineffaçable, qui leur confère cette apparence de netteté.

5.2.2 Le motif du raz-de-marée

Le motif du raz-de-marée, récurrent dans l'œuvre de Sarah Kirsch¹⁴, mérite d'être analysé plus précisément. Dans le poème « Begrenztes Licht¹⁵ » (SW,33), par exemple, ce phénomène du raz-de-marée se superpose, une fois encore, aux mécanismes de la mémoire. Dans ce poème, le brouillard épais, impénétrable, est associé au torrent d'un fleuve, qui peut être considéré comme une métaphore de la mémoire du poète. « das Wasser / Bricht durch Fenster und Türen » : ces vers suggèrent avec quelle violence les souvenirs affluent à la mémoire, tels un phénomène naturel déchaîné. Lorsque la mémoire est inondée, les objets et souvenirs les plus hétéroclites remontent à la surface, « Gäbelchen Erstausgaben / Die selbstgefällige Dielenuhr (...) / Allen voran die Morgen- und Abendgrüße / Unserer Hände (...) ».

¹³Dans une perspective rappelant celle de Gaston Bachelard dans son ouvrage *L'eau et les rêves*, on pourra s'interroger sur la signification poétique de ce « dégel » : s'agit-il d'un stimulus extérieur qui viendrait déclencher l'afflux des souvenirs ? S'agit-il d'un rêve où les barrières que le moi a patiemment érigées s'effondrent ?

¹⁴En témoignent les titres d'un grand nombre de poèmes sur ce thème, dont nous ne citerons que les plus éloquents : « Die Flut » (SW,42) et « Die Überschwemmung » (RW,199). Natacha Kauffmann souligne le caractère proprement féminin de ce motif, associé à celui de l'eau : « L'écriture-femme a souvent été assimilée à un courant d'eau, quelquefois source, rivière, fleuve ou océan. » KAUFFMANN, Natacha, *L'écriture féminine : bilan critique des théories et des idées actuelles sur la question*, dir. E. Goichot, Mémoire de maîtrise, Lettres, Strasbourg 2, 1990, p. 48.

¹⁵Ce poème est reproduit dans l'annexe 8.6, p. 89.

Ici pourtant, l'attitude du sujet lyrique est un peu différente de celle dépeinte dans le poème « Wenn das Eis geht » : entre le début et la fin du poème, le sujet lyrique hésite entre l'indignation devant ce flot de la mémoire qui ne respecte rien, ni les souvenirs, ni les secrets (« es treibt / Meine Schätze davon die Deckel aufgeklappt / Als wäre es Plunder »), et une attitude résignée et distante par rapport à son propre passé, révélée par le chiasme des deux derniers vers du poème : « es ist schön über den Dingen stehen / Wenn die Flut ansteigt. / Dieser trübe Nebel von Jahren. / All diese Jahre voll Nebel. » Comme souvent dans l'œuvre de Sarah Kirsch, ce poème regorge de descriptions et d'ambiances différentes et suggère un tableau. Les composantes tragiques et inquiétantes du tableau sont mises en relief dès les premiers vers évoquant le brouillard (« Der Nebel hat alles / in seine Totenwäsche geschlagen »), l'eau noire (« [Die Schätze] sinken / Ins schwarze dampfende Wasser ») et la corne de brume (« das Nebelhorn / Spielt seine tragische Weise »). Il semble en outre que le sujet lyrique soit complètement livré au raz-de-marée de ses souvenirs, un raz-de-marée qui transforme des trésors en fatras et qui viole, pour ainsi dire, son intimité en exhibant ses secrets (« die Deckel aufgeklappt »). Le sujet lyrique cède pourtant à une impulsion plus puissante encore, celle de fixer ces souvenirs sur le papier et de les livrer lui-même au public. Comme le souligne Cora Schenberg, mettant elle aussi en relation l'image du kaléidoscope avec un autre texte figurant l'inondation (« Was bei einer Überschwemmung im Fluß schwimmt » SR,153), il s'agit d'un processus de création à part entière :

As in the kaleidoscope metaphor, objects are removed from their contexts and categorizations, thrown together arbitrarily. The flood becomes a vehicle for Kirsch's asyndeton; the destruction caused by the flood is the catalyst for Kirsch's creative act.¹⁶

En conclusion de l'analyse de ces mécanismes de la mémoire, on pourra réaffirmer la fonction structurante du kaléidoscope dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Il s'agira pour la poétesse de lutter contre les raz-de-marée et d'organiser poétiquement les souvenirs qui affluent de façon anarchique à sa mémoire. Nous nous proposons à présent de nous appuyer sur les souvenirs de RDA, évoqués par Sarah Kirsch au fil de ses recueils, pour reconstituer cette facette de sa démarche autobiographique.

¹⁶SCHENBERG, Cora, « *Mitten durch die Leute* » : *Sarah Kirsch and the play of boundaries*, Diss., Charlottesville, 2003, p. 105.

5.3 La spirale du souvenir

Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, la chronique *Allerlei-Rauh* fait, à bien des égards, figure de charnière dans l'œuvre de Sarah Kirsch. C'est donc à partir de ce recueil que nous nous proposons d'étudier la spirale autobiographique touchant aux relations (sentiments ou souvenirs) qu'entretient Sarah Kirsch avec son existence en RDA¹⁷. Il s'agira de voir comment Sarah Kirsch, au fil des recueils, tisse un réseau d'échos, de souvenirs et d'associations d'idées qui s'enfonceront de plus en plus loin dans le passé, comblant au passage les lacunes que le lecteur aura pu déceler dans l'œuvre dans son ensemble. C'est ce que l'auteur évoque dans ces vers extraits du recueil *Bodenlos* (1996) : « So schwarz hier mein Haus. Das weiße / Papier liest deine Gedanken daß du / Nicht aufgehört hast dich zu erinnern » (« Halboffene Tür », B,154).

Depuis ses véritables débuts littéraires vers le milieu des années soixante jusqu'à aujourd'hui, on peut distinguer trois grandes phases dans l'évolution des relations de Sarah Kirsch avec la RDA.

5.3.1 Loyauté critique envers le régime

La première phase que nous aborderons s'étend du début des années 1960 jusqu'en 1977¹⁸ : on pourrait la qualifier à l'aide de deux mots-clés : loyauté *et/mais* réserve, en d'autres termes « loyauté critique » (*kritische Loyalität*¹⁹).

Sarah Kirsch vit et travaille en RDA. On pourra se demander de quelle nature sont les sentiments de l'auteur envers son pays – et, plus précisément, envers la politique de son pays – que le lecteur peut percevoir au fil de l'œuvre. Cette première phase se distingue des autres dans le sens où il n'y a pas – ou presque pas – de décalage temporel entre le moment où Sarah Kirsch *vit* certains événements, et le moment où elle les *écrit*.

¹⁷Marguerite Gagneur ayant centré son travail sur les écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA, nous nous limiterons à l'esquisse de ces relations et à leurs aspects purement « autobiographiques ». Pour plus de précisions quant au contexte politique, économique et social, nous renvoyons à son étude *Écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA*, Lille, Presses universitaires, 2007.

¹⁸Rappelons qu'à la fin du mois de juillet 1977, Sarah Kirsch dépose une demande de visa pour quitter la RDA. Quelques jours après (c'est dire si elle était devenue encombrante pour les autorités politiques), sa demande est accordée. Elle quitte la RDA fin août 1977.

¹⁹REIFARTH, Gert, *Die Macht der Märchen : zur Darstellung von Repression und Unterwerfung in der DDR in märchenhafter Prosa (1976-1985)*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2003, p. 22.

– Une critique discrète

Il convient de souligner en premier lieu que pour les trois premiers recueils de poèmes écrits et publiés en RDA, *Landaufenthalt* (1969), *Zaubersprüche* (1974) et *Rückenwind* (1976), on ne peut pas vraiment parler de recueils *politiques* de Sarah Kirsch²⁰. C'est d'ailleurs ce que lui reprochent les autorités culturelles du pays : les poèmes sont beaucoup trop tournés vers la subjectivité et la vie intérieure du sujet, trop tournés vers le moi ou vers les objets de la vie courante.

C'est également ce que retient, rétrospectivement, Günther Rütter dans ses analyses consacrées à la littérature en RDA :

Sarah Kirschs Gedichte wurden hypertrophierte sinnlich-konkrete Protokolle geheißen, die sich nicht durch poetische Intensität, sondern im Gegenteil durch Geschwätzigkeit und ermüdende Redundanz auszeichnen.²¹

Il s'agit en réalité de critiques touchant l'un des aspects majeurs de la conception poétique de l'école saxonne, de la « Sächsische Dichterschule », ce groupe informel de jeunes poètes de RDA dont fait partie Sarah Kirsch à ses débuts²². Adolf Endler, le mentor de cet « atelier sans murs », de cette « wandlose Werkstatt » selon le mot de Elke Erb, fait de la précision dans les descriptions (« Genauigkeit in der Beschreibung des Gegenstandes ») la méthode commune de l'école saxonne²³. Il est par conséquent tout naturel que Sarah Kirsch, qui appelait ce groupe de jeunes auteurs « notre troupe » (*unsere Truppe*²⁴), ait été influencée par ces

²⁰Comme nous l'avons déjà évoqué, on ne peut cependant pas affirmer que la politique dans son sens le plus général soit complètement absente des premiers recueils : Sarah Kirsch ne peut en aucun cas être considérée comme une opposante au régime, mais elle reste néanmoins consciente des problèmes liés à son époque et au régime politique qu'a choisi son pays. Il s'agit en réalité d'une conception du politique telle que l'étudie Barbara Mabee dans son étude de l'œuvre de Sarah Kirsch : la conscience de la nécessité d'un travail de deuil et de mémoire concernant les faits de la Seconde Guerre mondiale. Voir à ce propos MABEE, Barbara, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi Verlag, 1989.

²¹RÜTHER, Günther, *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*, Paderborn, München, Wien, Zürich, Schöningh, 1997, p. 277.

²²Nous renvoyons à ce sujet à l'étude de Gerit-Jan Berendse consacrée à l'école saxonne : BERENDSE, Gerit-Jan, *Die « Sächsische Dichterschule » : Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang Verlag, 1990.

²³*Ibid.*, p. 32.

²⁴Wolfgang Emmerich précise les caractéristiques de cette « troupe » (expériences collectives, tradition littéraire commune et intertextualité amicale) :

Damit war mehreres zugleich gemeint : ein kollektiver Erfahrungsfundus, eine fast allen gemeinsame Aufbruchsstimmung und Anspruchshaltung, bei vielen ähnliche Traditionsbezüge, vor allem aber ein Netz lyrischer Korrespondenz und Anspielungen, eine zielstrebig verfolgte Intertextualität als Ausdruck des zumeist freundschaftlich befestigten Wir-Gefühl dieser Autoren.

EMMERICH, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR, op. cit.*, p. 357.

théories, même si elle souligne rétrospectivement son indépendance vis-à-vis des principes de l'école : « [Es] war natürlich linientreu ausgerichtet, aber ich hatte einen starken Willen und habe eigentlich immer nur das gemacht, was ich wollte. » (PHP,46)

Sarah Kirsch s'amuse à provoquer la critique en exagérant encore cette prépondérance du « je » dans les poèmes ; au dernier poème de son deuxième recueil elle donne le titre « Ich » (Z,144), un titre qui sonne comme un défi. Ce sera d'ailleurs une constante dans l'œuvre – on relève plus de cinquante poèmes ou poèmes en prose dont le titre contient le mot « Ich »²⁵. Sarah Kirsch ne rentre pas dans le moule des auteurs absolument fidèles au régime, des « Staatsschreiber²⁶ » qui s'approprient, tour à tour, les doctrines du réalisme socialiste et du « Bitterfelder Weg²⁷ », mettant en scène les fameux « héros » socialistes. Cependant, elle nie avec véhémence le caractère exclusivement subjectif de ses poèmes, comme le suggère cette réplique, souvent citée, extraite d'une interview : « Privat würde ich als Schimpfwort empfinden. Es sind Gedichte, die von mir ausgehen. So kann es und muss es bei Lyrik eben sein²⁸ ».

Dans les deux premiers recueils de Sarah Kirsch, publiés en RDA en 1967 et en 1972, *Landaufenthalt* et *Zaubersprüche*, les poèmes à proprement parler « politiques » sont certes relativement rares ; il s'agit le plus souvent de poèmes d'amour, ou plus exactement d'amour malheureux. La seule allusion à la séparation de l'Allemagne en deux États prend plus la forme du regret que de la revendication politique :

Nur ritzendem Draht der durch Wald zieht, dahinter
Sprechen die Menschen wohl meine Sprache, kennen
Die Klagen des Gryphius wie ich
Haben die gleichen Bilder im Fernsehgerät
Doch die Worte
Die sie hören die sie lesen, die gleichen Bilder
Werden die meinen entgegen sein, ich weiß und seh

²⁵« Der ritualisierten, kollektiven Anpassung, in der das Ich im Wir, das Individuum in der Gesellschaft aufging, setzte diese Generation [die von Sarah Kirsch] ihre ganz persönlichen Erfahrungen entgegen. » in RÜTHER, Günther, « *Greif zur Feder, Kumpel* ». *Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990*, Droste Taschenbücher Geschichte, Düsseldorf, Droste Verlag, 1992, p. 101.

²⁶Gert Reifarth classe dans cette catégorie des « écrivains orthodoxes » (*Schriftsteller orthodoxer Provenienz*) des auteurs tels que Helmut Baierl, Günter Görlich, Erik Neutsch, Dieter Noll et Kurt Barthel. REIFARTH, Gert, *Die Macht der Märchen : zur Darstellung von Repression und Unterwerfung in der DDR in märchenhafter Prosa (1976-1985)*, op. cit. p. 21.

²⁷Concernant l'étude plus précise des rapports de Sarah Kirsch avec la doctrine littéraire officielle, voir notre chapitre consacré à la littérature enfantine.

²⁸WAGENER, Hans (Hrsg.), *Köpfe des 20. Jahrhunderts, Sarah Kirsch*, Band 113, Berlin, Colloquium Verlag, 1989, p. 96.

Keinen Weg der meinen schnaufenden Zug
durch den Draht führt. (L,11)

La loyauté envers l'État dans lequel vit Sarah Kirsch va de pair avec une identification dans les principes : les combats de la RDA sont également ceux du « je » lyrique, comme c'est le cas dans le poème « Eines Tages », où il est question de la guerre du Vietnam. On assiste à une solidarisation totale de Sarah Kirsch avec son pays et, par conséquent, à une désolidarisation des Américains : « die ich nicht meine Brüder / nenne, falln / Ein Schwarm Fliegen, mit ihren Flugzeugen, / Schiffen, Kanonen / Zurück in ihr Land » (L,32).

La séparation de l'Allemagne prend une dimension plus personnelle et plus douloureuse dans le recueil *Rückenwind*, lorsque Sarah Kirsch thématise poétiquement sa relation avec le poète ouest-allemand C. Meckel²⁹. Ce sont finalement cette situation personnelle de séparation amoureuse et les désagréments qu'elle occasionne qui font l'objet des remarques de Sarah Kirsch les plus amères. C'est ce qui transparaît de poèmes tels que « Datum », où la poétesse écrit : « wir wohnen / Wohl in der gleichen Stadt, aber die Staaten / Unsere eingetragenen Staaten gebärden sich, meiner / Hält mich und hält mich er hängt so an mir » (« Datum », RW,171).

Ce que l'on peut retenir de ces premiers recueils serait donc plutôt un attachement sincère à la RDA et, globalement, à ses principes : l'auteur appelle la RDA affectueusement « le petit pays qui réchauffe » (*das kleine wärmende Land*) : « Aber am liebsten fahre ich Eisenbahn / Durch mein kleines wärmendes Land » (L,10). Née en 1935 et n'ayant donc pas vécu la guerre avec des yeux d'adulte, Sarah Kirsch a grandi avec la RDA et autour des données politiques de l'époque³⁰. En tant que membre de la SED, elle s'est toujours beaucoup investie dans le *Schriftstellerverband*, comme elle le souligne dans une interview de 1978 :

Für mich hat die Mitgliedschaft in der SED viel bedeutet in einer Zeit, als man mitarbeiten konnte (...) Da habe ich mich sehr eingesetzt. Das war auch sehr sinnvoll. Es war für mich aber keine Religion oder irgend so etwas. (EeD,45)

²⁹Pour plus de précisions sur l'évocation de cette liaison, nous renvoyons à notre analyse du recueil *Tatarenhochzeit* dans le chapitre 9 de notre étude.

³⁰Dans *Kuckuckslichtnelken*, Sarah Kirsch évoque les débuts de la RDA, et notamment ceux de la Jeunesse libre allemande (*Freie Deutsche Jugend*), qui correspondent à l'époque de sa propre adolescence : « In dieser Zeit, etwa in der zehnten Klasse, begann die Freie Deutsche Jugend, die FDJ, an der Schule Einfluss zu nehmen. » (KK,83) Elle précise à cet égard que c'est à cette époque-là que s'expriment ses premières velléités d'indépendance politique : « Und für politische Forderungen entwickelten wir eine gewisse Immunität, wir nahmen sie nicht mehr ernst. » (KK,106)

– Une forme de censure ?

Tous les poèmes de Sarah Kirsch furent publiés sans trop de problèmes en RDA, signe que les autorités la jugeaient plutôt inoffensive et même un peu naïve en comparaison, par exemple, de son mari à l'époque, Rainer Kirsch, ou d'autres membres de l'école saxonne³¹. On ne peut pas dire que les autres membres de l'école saxonne fussent plus engagés politiquement que Sarah Kirsch, qui s'est toujours présentée comme socialiste convaincue – mais, en tous les cas, leur engagement était nettement plus visible... Or Sarah Kirsch, avant l'affaire Biermann, n'a jamais été perçue comme dissidente ou opposante au régime. Déjà à l'époque, et nous avons vu que cette attitude n'a pas radicalement changé au fil des années, ses conceptions politiques ne sont pas de l'ordre de la harangue, bien plutôt du témoignage poétique : ses poèmes sont politiques, dans le sens où ils témoignent du regard qu'un poète concerné politiquement porte sur les choses qui l'entourent. Répétons-le : le poète, pour Sarah Kirsch, doit se faire chroniqueur de son temps, « Chronist seiner Zeit ». Ses conceptions politiques et poétologiques plus souples que celles de certains de ses collègues lui permettent par conséquent de se faire entendre plus facilement.

On sait peu de choses encore sur la relation de Sarah Kirsch à la censure³², mais on ne peut occulter le fait que, étant donné que ses recueils étaient assez facilement publiés, une instance s'apparentant à une forme d'autocensure se soit mise en place à un moment donné³³. Une remarque de Sarah Kirsch après son départ de RDA nous suggère un de ces mécanismes d'autocensure :

Außerdem bemühte man sich, so unmodisch wie möglich zu schreiben, weil man wußte, das Manuskript würde – wenn überhaupt – frühestens in drei Jahren als Buch erscheinen, zu einer Zeit also, in der womöglich wieder etwas ganz anders aktuell sein würde.³⁴

³¹Volker Braun, Karl Mickel ou Wolf Biermann pour ne citer qu'eux.

³²À propos des difficultés de dénomination de ce que nous appellerons la censure, nous retranscrivons une déclaration de C. Hain citée par Dagmar Wienröder-Skinner, (*op. cit.*, p. 76) :

Das Genehmigungsverfahren, die staatliche Aufsicht, kurz und nicht weniger klar gesagt : die Zensur der Verlage und Bücher, der Verleger und Autoren ist überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar.

³³Bien des critiques, dont Angela Borgwardt, reprennent la formule des « ciseaux dans la tête » (*die Schere im Kopf*) pour qualifier l'autocensure. Voir BORGWARDT, Angela, *Im Umgang mit der Macht. Herrschaft und Selbstbehauptung in einem autoritären politischen System*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2002, p. 16.

³⁴BERENDSE, Gerit-Jan, *op. cit.*, p. 308.

Ceci est ce qu'on pourrait appeler une forme d'autocensure *en aval* de l'écriture d'un poème. Elle va de pair avec tout une démarche de contournement de la censure qui fait intervenir le codage de la langue, la satire et le dialogue avec l'héritage littéraire passé³⁵. Tout ce qu'on ne peut pas dire directement, on tente de le dire par des voies détournées, en réutilisant par exemple les mythes, comme celui de Prométhée ou d'Œdipe ou en réactualisant les motifs de contes de fées les plus subversifs³⁶. C'est ainsi que le poète Richard Pietraß souligne le double effet de la censure :

Das Versteckspiel mit der Zensur und der Macht weckte und verfeinerte sprachliche Kräfte, domestizierte und deformierte aber zugleich, so daß wir [die Autoren] das Ende der DDR als Krüppel erlebten.³⁷

En amont cependant de ce phénomène, il y a la *forme* de ce que l'on écrit, et la façon dont on l'écrit. Günther Rüter voit dans ce contournement discret de la censure une des raisons pour lesquelles la jeune génération de poètes privilégie tout ce qui est de l'ordre du petit et du détail – on peut déjà voir dans ces mécanismes l'attrait futur de Sarah Kirsch pour le microscopique :

Was sich unter Berücksichtigung der Zensur im Großen nicht sagen ließ, sollte wenigstens im Kleinen, im Detail angesprochen werden. Dabei ließ der Mikrokosmos häufig Defizite im gesamtgesellschaftlichen Bereich erkennen.³⁸

Dans de nombreuses interviews³⁹, Sarah Kirsch tente d'explicitier la politique culturelle de la RDA, qualifiée de politique « en dents de scie ». Lorsque cette politique atteint son niveau le plus bas, il s'agit de rentrer la tête dans les épaules et de se faire un peu oublier : « Wir sagten immer, die Kulturpolitik geht in Zickzackbewegung, und bei Zack muß man den Kopf wegnehmen. » (PHP,47)

Ce mécanisme est des plus intéressants pour notre étude car c'est dans cette situation que le kaléidoscope de l'œuvre de Sarah Kirsch va pouvoir s'épanouir, puisque c'est pendant ces périodes de creux que l'auteur va diversifier sa production littéraire en s'attachant à d'autres genres, plus « neutres » que la poésie

³⁵En plus des causes touchant à la réception, ou plutôt à l'absence de réception des œuvres contemporaines, « occidentales et/ou capitalistes », ce mécanisme explique assez bien la réception intense de l'héritage classique chez les auteurs de RDA.

³⁶Nous renvoyons à ce sujet à l'étude très complète de Gert Reifarth sur ce sujet. Voir REIFARTH, Gert, *Die Macht der Märchen. Zur Darstellung von Repression und Unterwerfung in der DDR in märchenhafter Prosa*. Gert Reifarth écrit à ce propos (p. 76) : « Die Gattung Märchen bot für Autoren einen unauffälligen Weg, das von den Machthabern geforderte realistische Erzählen auf natürliche Weise zu umgehen ».

³⁷*Ibid.*, p. 37.

³⁸RÜTHER, Günther, « Greif zur Feder, Kumpel », *op. cit.*, p. 132.

³⁹Dans *Erklärung einiger Dinge*, par exemple.

(journalisme, traduction et littérature enfantine), et sur lesquels nous reviendrons plus en détail dans la troisième partie de notre étude. On peut cependant d'ores et déjà remarquer que ce sont les productions « annexes » de Sarah Kirsch qui portent le plus la marque de fabrique « RDA » (influence du réalisme socialiste, tonalités parfois dogmatiques,...) : on peut peut-être y voir l'un des effets secondaires de la politique culturelle en dents de scie.

– *Désir de voyages*

En réalité, ce qui est surtout récurrent dans ces premiers poèmes de Sarah Kirsch – et si l'on y réfléchit bien, ceci est *aussi* une revendication politique plus ou moins déguisée – semble être plutôt le désir de voyager, de connaître de nouveaux paysages, de faire de nouvelles rencontres et, en arrière-fond, le regret de ne pas pouvoir le faire librement : « Aufstehn möcht ich, fortgehn und sehn, / ach wär ich Vogel, Fluß oder Eisenbahn, / besichtigen möcht ich den Umbruch der Welt » (GS,38), écrit Sarah Kirsch dans l'un de ses premiers poèmes. Au fil du temps et des recueils, ce désir de voyage devient de plus en plus impérieux à mesure que s'intensifie le sentiment d'enfermement et d'isolation dans son pays. Comme le souligne Günter Kunert, on retrouve ce sentiment chez nombre de poètes de RDA :

Und solches Weltempfinden, solche säkulare Gnosis steckt in vielen Gedichten aus der DDR. In diesen Versen rumort eine expansive Sehnsucht nach Weite, nach Ferne, nach Reisen – kein Wunder, wenn man hinter verschlossenen Türen lebt und sich bei jeder ausgreifenden Bewegung wundstößt.⁴⁰

Le désir insatisfait de voyages et de découvertes se cristallise chez Sarah Kirsch autour des thématiques de l'envol, du survol et de l'avion, et ce particulièrement dans le recueil *Landaufenthalt*, dont l'un des premiers poèmes porte le titre « Ausflug⁴¹ » (L,14).

⁴⁰KUNERT, Günter, *Vor der Sintflut*, cité par Gerit-Jan Berendse, *op. cit.*, p. 199. Günter Kunert thématise de façon plus personnelle ce besoin d'évasion dans son autobiographie :

Die Verhinderung freien Reisens bildet den Kernpunkt, um den die Gedanken der Mehrheit kreisen. Keine Unterhaltung, bei der wir nicht früher oder später auf die einzig per Fernsehen erblickte Außenwelt zu sprechen kommen. (...) Ich merke, wie sich meine Augen verschleiern, der Sehnsuchtsblick, und was gäbe man nicht für einen fliegenden Teppich, für die Fähigkeit zum Unsichtbarsein ?

KUNERT, Günter, *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, p. 280.

⁴¹« Ausflug » est par ailleurs le troisième d'une série de poèmes thématissant le voyage. Il fait suite aux poèmes : « Fahrt II » et « Lange Reise » (L,10-13).

La loyauté de Sarah Kirsch envers son pays reste malgré tout relativement constante durant ces années passées à Leipzig et à Berlin. En témoigne cette strophe du poème « Erklärung einiger Dinge », extraite de *Landaufenthalt* (L,19) :

Wenn du deinem Spott mich aussetzt
Mir Klugheit in Dummheit verkehrst
Aus meinem Rot
Teer machst, meine Begeisterung zu Eis fälschst so will ich
Dir nachgehen verkünden du lügst

Comme souvent dans les poèmes de Sarah Kirsch, le destinataire de ce poème, ce « Du », n'est pas clairement établi, et c'est ce qui fait l'intérêt de l'analyse ; ici, il peut s'agir d'un amant tout comme de l'État-RDA. Le titre de ce poème et son contenu expriment de manière ambiguë l'attachement de Sarah Kirsch à son pays. Christine Cosentino qualifie d'ailleurs les poèmes de Sarah Kirsch de « créations hybrides⁴² » dont le destinataire reste ambigu. Il n'est donc pas innocent que Sarah Kirsch choisisse de donner le même titre, *Erklärung einiger Dinge*, à un recueil de documents et d'interviews publié peu de temps après son arrivée à Berlin-Est. Elle exprime par là, de façon démonstrative, son attachement au pays qui l'a vue grandir, et ce par delà les frontières culturelles et politiques⁴³.

Cette conception de l'État comme destinataire éventuel d'un poème se retrouve par ailleurs dans les recueils suivants, *Zaubersprüche* et *Rückenwind*, cette fois en association avec la figure emblématique et tutélaire de Bettina von Arnim, figure d'identification sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans le chapitre suivant.

– « *Ich wollte meinen König töten* »

Dans plus d'un poème de *Zaubersprüche*, il est question du « roi », image ambivalente récurrente dans l'œuvre de Sarah Kirsch, et qui s'apparente le plus souvent à celle de l'amant, qualifié de « König » ou de « Herzkönig⁴⁴ ». Or le mot « König » prend, en association avec Bettina von Arnim, une toute autre signification – une signification nettement plus politique. En effet, il faut garder

⁴² « Zwittergebilde von monologischen, sich auf das eigene Leben beziehenden Aufzeichnungen und von kommunikativen Hinwendungen an einen Adressaten, ein Du, ein Wir, den Staat » (Cos,16).

⁴³ « Aber ich bin mit meiner Biographie, die so lange mit der DDR verbunden war, eigentlich gar nicht unzufrieden », affirme-t-elle dans un autre entretien datant du milieu des années 1980. *Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, Textura 29, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1985, p. 127.

⁴⁴ Rainer Kirsch est d'ailleurs qualifié essentiellement par la dénomination chiffrée de « Prins Herzlos ».

en mémoire l'ouvrage de Bettina von Arnim *Dies Buch gehört dem König*⁴⁵, où, s'adressant au roi de Prusse, elle dénonce les conditions de vie misérables du peuple⁴⁶. Comment ne pas penser alors en lisant ces vers de Sarah Kirsch que les deux figures du roi, celle du roi de cœur et celle du chef d'État, se superposent !

Dieser Abend, Bettina, es ist
Alles beim alten. Immer
Sind wir allein, wenn wir den Königen schreiben
Denen des Herzens und jenen
Des Staats (RW,166)

D'autant plus que, quelques poèmes auparavant, le sujet lyrique s'adressait une première fois à Bettina en disant : « – ich dachte bloß noch : Bettina ! Hier / Hast du mit sieben Kindern gegessen, (...) – ich sollte / Mal an den König schreiben » (RW,159).

Sarah Kirsch n'avait apparemment aucune intention politique en écrivant le premier poème que nous avons cité ; mais les lecteurs, de façon quasi unanime, en ont perçu une, surtout après les événements autour de l'affaire Biermann que nous évoquerons plus loin⁴⁷. Et pour cause ! Dans le recueil précédent, *Zaubersprüche*, la figure du roi apparaît après la lecture de *Rückenwind* comme nettement plus ambiguë. Dans le poème « Ich wollte meinen König töten » (Z,85), vraisemblablement l'un des plus beaux poèmes de Sarah Kirsch, l'histoire de Judas trahissant Jésus est réactualisée pour donner tout son sens à l'attitude ambivalente de Sarah Kirsch face à son roi, qu'il soit un amant infidèle ou le représentant d'un État décevant⁴⁸.

On observe un changement d'attitude entre le début et la fin de ce poème, dont les premiers vers sont : « Ich wollte meinen König töten und wieder frei sein ». Il s'agit au premier abord d'un sujet lyrique déterminé à agir pour se libérer d'un joug devenu insupportable, déterminé à aller jusqu'au meurtre. Les actions perpétrées à l'encontre du roi vont de l'acte de terrorisme artisanal (« Ich baute leergetrunkene Flaschen auf / Füllte Explosives ein »), au geste symbolique : « Das Armband, das er mir gab (...) / Legte ich ab ». Au fil du texte pourtant, la « rébellion » perd de sa force. Le tournant du poème est signalé par un tiret et ce mot-pivot, « cependant » (*doch*) à la fin d'un vers : « – doch / Die Freiheit

⁴⁵ARNIM, Bettina (von), *Dies Buch gehört dem König*, Berlin, Arnims Verlag, 1852.

⁴⁶Sur le personnage de Bettina von Arnim, voir ARNIM, Hans, *Bettina von Arnim*, Berlinische Reminiszenzen, Berlin, Haude und Spencersche Verlagsbuchhandlung, 1963 et BÄUMER, Konstanze, SCHULTZ, Hartwig, *Bettina von Arnim*, Realien zur Literatur, Stuttgart Weimar, J.B. Metzler, 1995.

⁴⁷Ce qui apparemment ne dérange aucunement Sarah Kirsch, qui constate laconiquement : « Gedichte verwandeln sich manchmal » (EeD,12).

⁴⁸Le poème « Ich wollte meinen König töten » est reproduit dans notre annexe 8.8, p. 91.

wollte nicht groß werden / Das Ding Seele dies bourgeoise Stück / Verharrte nicht nur, wurde milder (...) ». Le sujet lyrique ne parvient pas à se détacher psychologiquement de son « roi ». L'allusion à la RDA est suggérée par l'emploi de l'adjectif « bourgeois », qui évoque les ouvrages de Karl Marx et la lutte contre le capitalisme. Le sujet lyrique est prisonnier de deux camps : le besoin, la nécessité de se séparer d'un « roi » qui le déçoit – et le désir d'y croire encore.

Dans la seconde moitié du poème, les actions du sujet lyrique se font déjà nettement moins menaçantes (« Ich (...) sammelte / Drei Bände Verfehlungen, eine Mappe / Ungerechtigkeiten ») : sa volonté de persécution s'affaiblit jusqu'à n'être plus qu'une peau de chagrin. Cette attitude de « faible femme » n'est d'ailleurs pas dénuée d'une certaine ironie suscitée par le ridicule de sa situation. A la fin du poème, la boucle est bouclée – le sujet lyrique se retrouve dans la position initiale de dépendance vis-à-vis du roi :

Ganz zuletzt
 Wollte ich ihn einfach verraten
 Ich suchte ihn, den Plan zu vollenden
 Küsste den andern, daß meinem
 König nichts widerführe

Il est intéressant de remarquer l'absence de point final à la fin de ce poème. C'est chose courante dans l'œuvre de Sarah Kirsch, mais elle revêt dans ce poème une signification particulière. Le sujet lyrique n'a pas eu la force de trahir complètement son roi et ne peut se résigner à le quitter⁴⁹. Cependant, l'absence de point final met l'accent sur le caractère provisoire, précaire même, d'une telle situation : combien de temps pourra-t-il encore supporter ce manque de liberté dont il fait état au début du poème⁵⁰ ?

Il semble important de relever à ce propos la récurrence, dans l'œuvre de Sarah Kirsch, de figures de marginaux, certes libres, mais malheureux, telles que celle du tigre perdu dans la grande ville. Le sujet lyrique se trouve toujours et irrémédiablement dans la position de l'*outsider*. Dans le recueil *Landaufenthalt*

⁴⁹Dès l'introduction de son étude, Cora Schenberg évoque les conséquences que le meurtre du roi pourra avoir sur la production poétique ultérieure de Sarah Kirsch :

I argue that Kirsch's leaving the GDR is a figurative killing of her « König des Staates », and the result of this loss of king is a temporary loss of voice.

SCHENBERG, Cora, « *Mitten durch die Leute* »: Sarah Kirsch and the play of boundaries, Diss., Charlottesville, 2003, p. 3.

⁵⁰Dans un poème du recueil *Erdreich*, paru bien après le départ de Sarah Kirsch de RDA, cette double image du roi réapparaît en association avec la RDA et confirme, par la reprise des mêmes termes (« die Könige », « wieder frei sein »), son caractère ambivalent : « Ich mußte (...) das kleine Land / Bei Nacht und Nebel verlassen die Könige auch / Und wieder frei sein » (ER,92).

déjà, on avait affaire dans l'un des premiers poèmes, « Trauriger Tag » (L,15), à l'histoire d'un tigre échappé du zoo, qui se retrouve seul dans le centre-ville de Berlin-Est. On ne peut que ressentir de la pitié face à cette figure de tigre triste perdu dans un environnement qui lui est étranger, hostile, et dont il se sent exclu : la pluie dégoutte de sa fourrure et les automobiles manquent de le renverser. Ce tigre paraît d'autant plus fragile et pitoyable qu'il présente des caractéristiques humaines – et, avec une allusion aux cils, plus spécifiquement féminines. Ces caractéristiques humaines laissent aisément la possibilité au lecteur d'identifier le tigre avec le sujet lyrique. Contre le sentiment de solitude, ce tigre-sujet lyrique essaie de se rebeller (« Ich hau mich durch Autos bei rot »), mais ces tentatives de rébellion tournent court, il reste impuissant et perd sa vraie nature – en guise de sauvage feulement, il ne produit que le ronronnement d'un gros chat : « (Ich knurre: man tut was man kann⁵¹) ». La fin du poème présente un sujet lyrique complètement désemparé et seul : « Und wenn ich gewaltiger Tiger heule / Verstehen sie: ich meine es müßte hier / Noch andere Tiger geben ». Il lui reste maintenant à trouver tant bien que mal une place dans la société.

5.3.2 L'affaire Biermann – le départ de RDA

– *Rückenwind et Drachensteigen*

En 1976, l'affaire Biermann éclate : le gouvernement est-allemand retire au chanteur, en concert en Allemagne de l'Ouest, sa nationalité – Sarah Kirsch fait partie des douze premiers signataires de la pétition contre cette décision. Les événements autour de l'affaire Biermann ont été si précisément analysés dans de nombreux ouvrages de critique concernant l'histoire de la littérature de RDA qu'il ne semble pas nécessaire d'en donner tous les tenants et aboutissants. Nous rappellerons simplement quelques extraits de cette pétition :

Wolf Biermann war und ist ein unbequemer Dichter. Das hat er mit den vielen Dichtern der Vergangenheit gemein. (...) Wir identifizieren uns nicht mit jedem Wort und jeder Handlung Wolf Biermanns und distanzieren uns von den Versuchen, die Vorgänge um Wolf Biermann gegen die DDR zu mißbrauchen. (...) Wir protestieren gegen seine Ausbürgerung und bitten darum, die beschlossenen Maßnahmen zu überdenken.⁵²

Cette signature marque un tournant radical dans la vision que Sarah Kirsch peut avoir de son pays. Elle poétise cette prise de conscience avec les vers : « Bevor

⁵¹Ces vers sont entre parenthèses dans le poème.

⁵²Cité par Dagmar Wienröder-Skinner, *op. cit.*, p. 96.

es zerfällt, verkauft man ein Haus. » (« Das Fenster », RW,181), dont Barbara Mabee donnera l'interprétation suivante :

Als Sozialisations- und Zivilisationsproblem könnte es bedeuten, man löst sich von einem Menschen, einer Ideologie, sobald man die Fassaden, die hoffnungsvollen Versprechen durchschaut hat und sich noch retten kann. (Ma,75)

Dès après la signature de cette lettre devenue célèbre, la vie en RDA devient pour Sarah Kirsch un enfer – surveillée en permanence, harcelée par ses voisins, elle décide de partir⁵³. « Ich weiche ab und kann mich den Gesetzen / die hierorts walten länger nicht ergeben / (...) / Nicht liebe ich das Nichts das bei uns herrscht » (Z,128), était-il déjà écrit dans le recueil *Zaubersprüche*. Ce poème chiffré, « Nachrichten aus Lesbos », revêt rétrospectivement un caractère pré-monitoire. Il s'agit d'un acte de foi pour le sujet lyrique : la volonté de ne pas rentrer dans le moule de ceux qui suivent le système sans faire montre d'un tant soit peu de sens critique (« Ich kann nicht wie die Schwestern wollen leben »), et la décision de s'affirmer en tant que « je » (*Ich*), de fuir une société qui ne respecte pas les droits de la personne – et notamment le droit d'être différent et de penser différemment.

À la lumière de ce poème programmatique et des événements autour de l'affaire Biermann, le titre du dernier recueil de Sarah Kirsch paru en 1977 en RDA, *Rückenwind*, prend une connotation plus politique. Ce « vent dans le dos » peut être interprété comme une force qui éloigne irrémédiablement le sujet lyrique de son point d'ancrage initial, mais également comme le souffle d'un nouveau départ, vers un avenir meilleur. Ces deux interprétations sont d'ailleurs réunies dans les deux premiers vers du poème éponyme du recueil, grâce à l'association des verbes « jagen » et « vorwärtstragen » : « Wie er mich jagt, sein Schrei / Mich vorwärts trägt » (RW,172).

En développant l'interprétation des titres de recueils, on pourra constater l'opposition entre le dernier recueil de Sarah Kirsch paru en RDA, *Rückenwind*, et le premier recueil publié en RFA, *Drachensteigen*. Les deux titres ont le vent pour caractéristique commune, mais la connotation en est nettement différente. *Drachensteigen* évoque un sentiment de liberté et d'insouciance, quelque chose qui s'apparente au monde de l'enfance. Il suggère également une dimension ascensionnelle, au contraire de *Rückenwind*, qui n'est qu'une avancée.

À l'occasion des soixante ans de Sarah Kirsch, Hans-Joachim Schädlich raconte une anecdote relatant la dernière tentative de la poétesse de résister au

⁵³Dans une interview, Sarah Kirsch commente ce départ de la façon suivante : « Na, ich bin freiwillig gegangen, ehe es zu anderen Sachen gekommen wäre » (EeD,40).

vent qui la pousse vers l'Ouest. Avant de déposer une demande d'émigration en RFA, Sarah Kirsch tente une dernière fois de quitter Berlin-Est et de trouver refuge dans la campagne du Mecklenbourg en y achetant une maison. Après la visite d'une maison épouvantable, elle aurait déclaré : « Das ist nix mehr mit Mecklenburg. Wir müssen ja doch in den Westen⁵⁴ ».

– *Symbolique du chien et du chat*

Cette anecdote amorce le début d'une période de profond changement des sentiments de Sarah Kirsch à l'égard de son pays. Dans le dernier recueil paru en RDA, *Rückenwind*, elle écrit : « Langsam nach Jahren geh ich / vom Sein des Hundes in das der Katze » (RW,148). Ces deux vers revêtent une importance considérable pour la perception que l'on peut avoir de l'œuvre de Sarah Kirsch. En effet, il nous faut garder en mémoire la symbolique du chien et du chat, relevant de deux domaines que l'on pourrait qualifier respectivement de poétologique et d'affectif. La première symbolique, d'ordre poétologique et exprimée assez tardivement⁵⁵, dresse une sorte de bilan des conceptions littéraires de la poétesse. En réponse à la question d'une auditrice lors d'une lecture publique, concernant l'absence de chiens dans son œuvre, elle répond, donnant sa vision toute personnelle de la différence de genre entre la prose et la poésie :

Erwiderte, in Allerlei-Rauh käme der Hund fortlaufend vor, und daß es warscheinlich doch so sei, daß Katzen ein lyrisches Element darstellen könnten, Hunde der Prosa zugeschlagen würden. Es scheint mir, so sagte ich, sowohl ne Grundwahrheit als auch der Unterschied zwischen den Genres zu sein. Aber sie glaubten, ich scherzte. (Sp,194)

L'autre symbolique du chien et du chat, plus diffuse et que nous qualifions d'affective, se développe tout au long de l'œuvre de Sarah Kirsch. Elle est fondée sur la symbolique propre à ces animaux. En effet, dans le contexte de la désolidarisation progressive de Sarah Kirsch de la RDA, ou même de son apparente désaffection pour la chose politique, les figures du chien et du chat prennent toute leur importance. Au fil du temps, l'auteur délaisse le comportement du chien, tel qu'il est ancré dans notre inconscient collectif, tel que Jean de La Fontaine le représente aussi dans la fable du loup et du chien. Le chien est un animal résolument domestique, fidèle à son maître, la plupart du temps enchaîné à une niche. Le chien, s'il est passablement dressé, obéit aux ordres qu'on lui donne

⁵⁴ARNOLD, Heinz Ludwig, SCHÄDLICH, Hans-Joachim, *Sarah : über die mehrere Leben der Lyrikerin Sarah Kirsch*, SWR, 2000.

⁵⁵Dans le recueil *Spreu* (Sp,194), paru en 1991.

et supporte les coups sans se révolter. Dans le contexte qui nous intéresse ici, cette attitude du chien est celle que les autorités politiques de RDA attendent des citoyens est-allemands.

Or Sarah Kirsch ne peut plus supporter cela, elle qui tend de plus en plus vers l'attitude du chat. Les chats représentent l'exact contraire du chien : ils sont farouchement libres et indépendants (« Aber die Dichter lieben die Katzen / Die nicht kontrollierbaren sanften » (KL,205), ne se laissent approcher que lorsqu'ils le veulent bien, sortent leurs griffes à la moindre occasion. Sarah Kirsch donne le titre *Katzenleben*⁵⁶ à l'un de ses recueils, le premier publié après son installation dans le Schleswig-Holstein ; un recueil dont la thématique principale évoque une liberté retrouvée, loin de la société moderne et de ses inconvénients.

Les chats sont en outre associés à une foule d'autres animaux, tous plus sauvages les uns que les autres, en lesquels Sarah Kirsch va se métamorphoser au fil de ses recueils : le tigre, le renard, l'oiseau rapace, et surtout le loup⁵⁷. Le loup revêt, lui aussi, une double dimension, car il symbolise non seulement l'animal sauvage, morphologiquement proche et pourtant au comportement opposé à celui du chien, mais également le citoyen ouest-allemand⁵⁸. C'est ce qui transparait dans ces vers, extraits de *Rückenwind*, où le sujet lyrique s'adresse à son amant vivant de l'autre côté du mur : « Freundbruder aus Wolfsland wir wollen / Unsere Blicke anzünden an etwas glauben » (RW,169).

C'est donc dans ce sens d'une désolidarisation d'avec la RDA, désolidarisation progressive mais irrémédiable, que les vers « Langsam nach Jahren geh ich / vom Sein des Hundes in das der Katze » ont été compris à l'époque. En effet, ces vers font l'objet d'une discussion animée dans l'ouvrage de Christa Wolf, *Sommerstück*⁵⁹. Or nous savons qu'à l'époque que retrace *Sommerstück*, Sarah Kirsch s'était déjà presque définitivement détachée de la RDA et de sa vie dans ce pays.

En août 1977, on accorde donc à Sarah Kirsch le droit de quitter la RDA. Elle déménage de Berlin-Est à Berlin-Ouest : « Sind mir darüber Flügel gewachsen und eines Tages war ich ein Schwan auf und davon. Unhaltbar im sozialistischen Vaterland noch » (SR,123). Son passage à l'Ouest donne le départ à une

⁵⁶ *Katzenleben. Gedichte*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1984.

⁵⁷ Dans son journal de voyage *La Pagerie*, Sarah Kirsch évoque, dans ce contexte de liberté à acquérir coûte que coûte, la chèvre de Monsieur Seguin d'Alphonse Daudet. L'attitude de cette chèvre face au loup ressemble étrangement aux combats personnels de Sarah Kirsch : « Über die Ziege gings hin und her. Lieber weg in die Berge, selbst wenn man vom Wolf weiß ; lieber mit dem eine Nacht kämpfen, als angebunden an einer Stelle » (LP,109).

⁵⁸ C'est probablement à la locution *hominus est lupus homine*, reflétant la conception communiste du capitalisme, un tant soit peu stéréotypée, que Sarah Kirsch fait référence ici.

⁵⁹ WOLF, Christa, *Sommerstück*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995, p. 65.

vague d'émigration d'intellectuels de RDA. Günter Kunert se fait le témoin de ces événements quand il écrit dans son autobiographie :

Als wir uns vor einem Jahr von Sarah Kirsch verabschiedeten, inmitten der kyrillisch beschrifteten Maschinenkisten, randvoll mit der gesamten Habe, ist unser eigenes Fortgehen noch nicht spruchreif. Die Dichterin hockte fidel auf dem umfangreichen Gepäck, Sohn Moritz fuchtelte mit seinem Pappschwert, kommender Abenteuer gewiss. Mit einer altertümlichen Wendung hätte ich mein Befinden « wehmutsvoll » nennen müssen. Und später, als sich die gleichaltrigen Kisten auch in unserem Hause stapeln, wird Marianne zu mir sagen : « Bei Sarah habe ich gewußt, dass wir gehen werden... » Die Ereignisse beschleunigen sich.⁶⁰

En conclusion, on pourra dire que l'affaire Biermann va marquer une véritable césure dans la biographie et dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Avec son installation à Berlin-Ouest, c'est un nouveau chapitre de son existence qui s'ouvre.

5.3.3 Une attitude de réserve

– *Erklärung einiger Dinge*

Au cours des mois qui suivirent son passage à l'Ouest, et contre toute attente, Sarah Kirsch n'a pas radicalement changé d'attitude vis-à-vis de la RDA : au contraire, elle reste somme toute loyale et réservée, tente même de rendre justice à certains aspects positifs de la vie en RDA, comme par exemple l'engagement politique et social de nombreux habitants ou le goût de la lecture plus prononcé chez les citoyens est-allemands⁶¹. Ces déclarations ne sont pas dénuées d'un certain goût pour la provocation, comme c'est le cas au cours de cette discussion avec des lycéens berlinois, où Sarah Kirsch souhaiterait, au regard de certaines formes de publications « occidentales », une réapparition de la censure :

⁶⁰KUNERT, Günter, *Erwachsenenspiele. Erinnerungen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, p. 421. Comme autre témoignage du départ abrupt de Sarah Kirsch, on pourrait encore citer le poème de Volker Braun *Der Müggelsee*, où l'on peut lire : « Und Sarah vom siebzehnten Stock / Stürzt über die Mauer, ihr Liebes- / Lied voll Raben! Raben! » in BRAUN, Volker, *Gedichte*, Frankfurt am Main, 1977, p. 120.

⁶¹Dans de nombreuses déclarations d'auteurs de RDA vivant en RFA, on retrouve le même regret quant à l'attitude apolitique de certains écrivains de RFA. C'est ce qui ressort de cette citation de Günter Kunert :

Die als selbstverständlich empfundene Freiheit verführt manchmal zu einer Bindungs- und Verantwortungslosigkeit im politischen, sozialen und ästhetischen Sinne. (...) Jede innere Notwendigkeit, sich mit der Welt, mit dem eigenen und doch gesellschaftsbedingten Ich schöpferisch auseinanderzusetzen, schwindet dahin.

KUNERT, Günter, d'après RÜTHER, Günther, « *Greif zur Feder, Kumpel* ». *Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990*, Droste Taschenbücher Geschichte, Düsseldorf, Droste Verlag, 1992, p. 14.

Aber andererseits: Bei manchen Sachen, die hier auf dem Buchmarkt oder auf dem Zeitschriftenmarkt erscheinen, würde ich mir manchmal eine Zensur wünschen. (EeD,41)

À ceux qui tentent de lui arracher des critiques acerbes ou des aveux larmoyants, elle réplique en parlant de la RDA :

Na, da bin ich aufgewachsen. Da habe ich jahrzehntelang gewohnt, da war ich zu Hause. (...) Ich bin kein Emigrant, ich bin kein Dissident. Ich empfinde mich als einen Schriftsteller der deutschen Sprache und kann hier genauso leben, was immer mit lernen, lernen wollen, was aufnehmen zu tun hat. Ich könnte auch ganz woanders leben. (EeD,38,48)

On peut se poser ici la question, non pas de la sincérité des propos de Sarah Kirsch, mais plutôt de l'obstination avec laquelle elle semble vouloir nier un possible traumatisme, somme toute parfaitement compréhensible, causé par le choc de deux cultures passablement différentes. En passant de Berlin-Est à Berlin-Ouest, elle précise, reprenant le mot d'Uwe Johnson : « Ich bin nur umgezogen » (EeD,45). À lire les différentes interviews de cette époque, et en les comparant avec celles de Wolf Biermann ou de Günter Kunert, qui parlent eux plus volontiers de situation d'exil, on pourrait presque parler d'un refoulement de ce sentiment d'exil chez Sarah Kirsch dans les premières années en RFA. Ces propos semblent trop univoques pour être tout à fait sincères : « Ich gedenke nicht am Heimweh zu sterben / Unauslöschlich habe ich die Bilder im Kopf / Die hellen die dunklen⁶² », précise-t-elle des années plus tard (ER,92).

Aussi, directement à la suite du passage à l'Ouest (puisque pour Sarah Kirsch il n'est pas question de parler d'exil⁶³), les allusions à la RDA et à sa première vie restent-elles dans les poèmes pour le moins discrètes. La plus claire serait sans doute : « Ich war Komparsen in einem Film, dessen Handlung mir niemand erzählte » (DS,17).

– Voyages

Les poèmes écrits lors des premiers mois suivant son départ de RDA sont en réalité empreints d'un soulagement immense, d'autant plus que Sarah Kirsch ne reste pas en RFA mais, détentrice d'une bourse pour la Villa Massimo, elle se rend

⁶²Dans cette association des adjectifs « sombres » et « clairs », on retrouve la même formule (« trüb und klar ») que dans le poème « Wenn das Eis geht » analysé au début de ce chapitre. On pourra donc supposer qu'il s'agit toujours du même mécanisme, faisant resurgir les bons comme les mauvais souvenirs.

⁶³« Nein, ich bin überhaupt nicht im Exil », martèle-t-elle encore presque dix années après son départ de RDA. *Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch, op. cit.*, p. 128.

pour une période de six mois à Rome : « Jetzt besitze ich einen fröhlicheren Paß, ein rechtes Sesam-öffne-dich-Blättchen ohne die Angst das sehe ich nie wieder » (LP,103). À en croire ses poèmes, c'est à Rome que Sarah Kirsch va véritablement faire l'apprentissage de la liberté et de la *dolce vita*. Dans les poèmes « Kiesel » et « Brief », elle écrit : « Ich gewöhn mich ins Glück » (DS,43) ou « Ich bin glücklich in Italien, in diesem / Frühen Dezember » (DS,46).

Sarah Kirsch est manifestement trop occupée psychiquement à découvrir d'autres horizons, moins limités géographiquement sans doute que ceux de la RDA, pour pouvoir prendre le temps d'assimiler le choc de la rupture et de faire un vrai travail de réadaptation. Ceci est particulièrement flagrant dans le recueil *Erdreich*⁶⁴, paru juste après *Drachensteigen*, car Sarah Kirsch y découvre pour la première fois les États-Unis. D'un point de vue personnel, ce voyage est fondamental car il permet de faire l'expérience de l'Autre, de l'Étranger.

En effet Sarah Kirsch, bien que vivant depuis cinq ans en Allemagne fédérale, reste marquée par la RDA, et c'est avec un regard imprégné d'anticapitalisme qu'elle visite les États-Unis. La première partie du recueil relatant ce voyage aux États-Unis, le cycle nommé « Death Valley » (ER,54-59), est teintée d'ambiguïté : Sarah Kirsch fait l'expérience du sentiment d'attraction-répulsion pour ce pays. L'effet de distanciation du sujet lyrique par rapport à ce qu'il vit et découvre lors de ce voyage est renforcé par l'intertextualité propre à ce cycle de poèmes. Il s'agit d'une réécriture du conte de Lewis Carroll, *Alice aux pays des Merveilles*⁶⁵.

L'héroïne du cycle de Sarah Kirsch se prénomme elle aussi Alice et découvre un monde totalement étranger à son univers familial (« In dieser elenden Fremde »), un monde trop grand pour elle ; elle y perd totalement ses repères et se retrouve confrontée avec une réalité qui n'est pas celle qu'elle attend, qui n'est pas celle des contes de fées⁶⁶. Le premier vers du cycle, « Hier ist nicht Disney-Land », introduit brutalement ce face-à-face qui durera six poèmes. Ce cycle américain est suivi d'un cycle est-allemand, « Reisezehrung » (ER,85-93). Si la liberté de mouvement était la thématique centrale de « Death Valley », c'est l'exact

⁶⁴*Erdreich. Gedichte*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1982.

⁶⁵Nous reviendrons sur cet ouvrage dans le chapitre de notre étude consacré à la littérature enfantine.

⁶⁶Charlotte Melin précise certains aspects de cette découverte de l'Autre :

Kirsch's allusion to Alice in Wonderland signals the physical und psychological displacement her subject experiences and establishes close parallels to the structure of Lewis Carroll's tale, in which framing poems mediate the transition from the real world to a realm of non sense, concurrently introducing questions of mortality.

MELIN, Charlotte, « Landscape as Writing and Revelation in Sarah Kirsch's "Death Valley" » in *The Germanic Review* 62, Columbia University Press, 1987, p. 199.

contraire qui est révélé au lecteur dans le cycle suivant. Sarah Kirsch retourne en visite en RDA et se retrouve dans la même situation d'enfermement et de censure qu'avant son départ ; encore une fois, elle réactualise les motifs des contes de fées, ici *Le Petit Chaperon Rouge* et *Le Loup et les Sept Chevreaux*, pour dénoncer l'immobilisme suscité par les mécanismes d'isolation de la RDA : « Wir sollen den Weg nicht verlassen / Keine Blumen abpflücken, den müden / Wandrer im Wagen nicht aufnehmen, sonst / Schnappt uns der Wolf. (...) / Doch wir kennen ihn schon / Und seine weißgeputerten Pfoten. » (ER,85) Ici encore, pas de harangues, pas d'accusations brutales, mais des allusions réservées à un passé révolu.

D'autre part, et cela est significatif du changement qui s'opère peu à peu chez elle, Sarah Kirsch s'essaie à cette époque à ses premiers recueils de prose, de qualité variable suivant le cas. Il nous semble intéressant d'évoquer l'un de ces premiers albums en prose, *La Pagerie*⁶⁷, car cette suite de petites notes sorties tout droit d'un journal de vacances donne l'impression de se trouver devant un album de cartes postales : l'euphorie de l'Allemande de l'Est privée de voyages des années durant se fait sentir de manière univoque, comme il transparaît dans la citation suivante : « Beratschlagen, wieviel Karten mit verführerischen Bildern wir unseren Freunden ins kleine Land schicken können. Daß sie nicht traurig werden. » (LP,96)

Or nous pouvons mettre cette remarque apparemment anodine en relation avec un commentaire de l'écrivain Helga Schubert⁶⁸, cité dans l'étude de Dagmar Wienröder-Skinner, concernant les relations entre les « émigrés » et ceux qui sont restés :

Die Ansichtskarten kommen von denjenigen, die, neuerdings im Westen, sich mithilfe dieser farbenfreudigen Druckwerke angelegentlich in Erinnerung bringen wollen. (...) Man schreibt, um sich selbst zu beweisen, daß man in der Ferne war und « aus Verzweiflung », weil man sich dort so fremd fühle.⁶⁹

À la première lecture, il nous semble difficile de faire la part des choses entre conviction, jalousie, désappointement ou lucidité dans ces deux commentaires provenant des deux côtés de la barrière, mais ces deux points de vue mettent en lumière les tensions entre deux catégories d'écrivains.

⁶⁷*La Pagerie* Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1980.

⁶⁸Helga Schubert, l'un des personnages de *Sommerstück*, faisait partie du cercle d'intellectuels autour de Christa et Gerhard Wolf dans le milieu des années 1970.

⁶⁹WIENRÖDER-SKINNER, Dagmar, *Aspekte der Zweistaatlichkeit in deutscher Prosa der achtziger Jahre*, op. cit., p. 91.

Ce que l'on peut retenir de ces poèmes, c'est que l'attitude de réserve de Sarah Kirsch par rapport à la RDA va rester de mise tout au long de ces premières années passées à l'Ouest – Sarah Kirsch refuse de se laisser enfermer dans la catégorie politique des exilés de l'Est, même si les remarques amères sur son existence passée en RDA se multiplient au fil des recueils⁷⁰. Elle ira même jusqu'à refuser le prix Thomas-Dehler, doté de 20 000 Marks, qu'on lui propose dès son arrivée à l'Ouest, et ce afin de rester politiquement indépendante⁷¹.

5.3.4 Sursauts de la mémoire

Cependant, à mesure que les années passent, la réserve de Sarah Kirsch s'estompe progressivement. Régulièrement, la RDA, accompagnée d'une foule d'émotions mêlées – soulagement, colère, regrets et désillusion – refait surface sur les ailes du moulin au détour d'un poème : « Die Vogelfreiheit entzückte mich / Es war mir früher in meinem Land / Soviel eingeblasen und vorgeschrieben / Daß ich die Scheißarbeit auf mich genommen / Ein bisschen davon zu glauben » (ER,72). Notons ici la résurgence de la thématique de l'oiseau et du survol – toujours et encore associés à la liberté de mouvement. On ne peut toujours pas parler, bien sûr, de harangues politiques ni de rejet complet du passé, mais les aspects positifs de la vie en RDA, que Sarah Kirsch s'efforçait de souligner au moment de son arrivée à Berlin-Ouest, deviennent rares. C'est le soulagement d'avoir fui un régime autoritaire qui prime dorénavant :

Das Ländchen es hat mich geknebelt und schikaniert. Ich kann alles bloß in die Entfernung rücken und mich immer wieder beglückwünschen daß ich mit Moses⁷² entkam. » (DsL,293)

C'est alors un travail de deuil et de souvenir qui se met en place dans les poèmes et la prose : « Erinnerung im Winter nach Jahren ich schlage einen Drudenfuß vor die Tür bin mir dankbar daß ich entkam. » (I,196) Un processus qui, selon Dagmar Wienröder-Skinner, est commun à un grand nombre d'écrivains passés de l'Est à l'Ouest dans ces années-charnières :

⁷⁰Nous citons un commentaire plus général mais fort pertinent de Dagmar Wienröder-Skinner sur le difficile passage des écrivains de l'Est à l'Ouest :

Nur sehr langsam und begrenzt entwickelt sich eine Abkehr von der DDR. Die Vielzahl der Texte drückt eine gewisse Entfremdung aus, da die Spannungen und Reibungen, mit denen sich die Autoren in der DDR auseinandersetzten, nun fehlen. Stattdessen sehen sie sich traumatischen Erfahrungen ausgesetzt, die entsprechend der jeweiligen psychischen Kondition durchlebt werden.

Ibid., p. VII.

⁷¹WAGENER, Hans (Hrsg.), *Köpfe des 20. Jahrhunderts, Sarah Kirsch, op. cit.*, p. 13.

⁷²« Moses » est le surnom de Moritz, le fils de Sarah Kirsch et de Karl Mickel.

Die Abkehr von den Themenbereichen, die mit dem Leben in der DDR unmittelbar zu tun haben, gelang nur sehr wenigen Autoren. Von einer völligen Abkehr zu sprechen wäre auch schon deswegen nicht angebracht, weil eine Lebensgeschichte offensichtlich nicht abrupt abgebrochen werden kann, um dann aus einem völlig ungewohnten Kulturkreis heraus neu zu beginnen. So konnte auch die DDR-Vergangenheit nicht am Grenzübergang zum Westen einfach « abgelegt » werden. Viele, die meisten, AutorInnen aus der DDR, die in die BRD zogen, machten den Versuch, sich von ihrer DDR-Vergangenheit freizuschreiben, indem sie ÜBER diese Zeit schrieben.⁷³

Au début des années 1990 commence donc la troisième période de l'œuvre de Sarah Kirsch. Un mot pour la qualifier : la colère. *Das simple Leben* est en partie consacré à la fureur de Sarah Kirsch qui découvre ses archives de la Stasi (*Stasi-Akten*⁷⁴) – tous les documents la concernant, le moindre appel y sont répertoriés. Une citation pour illustrer l'ambiance des recueils de cette époque serait : « Die Autoren in der DDR würden meinen, sie stäken in einer Krise. Ach du schweiniges Vaterland du » (Sp,197). Sarah Kirsch qui, des années durant, s'était efforcée de rendre justice à la RDA, prend soudainement conscience qu'elle a été trahie et bafouée de toutes parts⁷⁵. Des amis de toujours deviennent du jour au lendemain des traîtres, un pan entier de l'image qu'elle avait conservée de la RDA s'effondre. Il ne s'agit plus de défendre qui ou quoi que ce soit ; c'est l'amertume qui domine dans tous les textes, et parfois même le désir de revanche : « Würde aber hoffen es bekommt noch jeder den Lohn wie im Märchen. » (DsL,292)

Wolfgang Emmerich insiste à ce propos sur le refus de Sarah Kirsch, à la même période, d'entrer à l'« Académie des Arts » (*Akademie der Künste*) :

Sarah Kirsch, der im Oktober 1992 die Mitgliedschaft angetragen wurde, lehnte sie mit der Begründung ab, sie halte es nicht für eine Ehre, Mitglied einer Institution zu sein, die « in absehbarer Zukunft eine Schlupfbude für ehemalige Staatsdichter und Zuträger der Staatssicherheit sein » werde.⁷⁶

⁷³WIENRÖDER-SKINNER, Dagmar, *Aspekte der Zweistaatlichkeit in deutscher Prosa der achtziger Jahre*, op. cit., p. 109.

⁷⁴« Morgen um diese Zeit fahren wir schon nach Berlin. Wo ich meine Stasi-Akten erhalte. Das Jahr der Einsicht begann » (DsL,292).

⁷⁵Dans ses cours à l'Université de Francfort (*Frankfurter Poetikvorlesungen*), Sarah Kirsch revient sur ce traumatisme :

weil und obgleich ich eine Begrüßerin geöffneter Akten schon bin, und die Möglichkeit, darin zu lesen, brachte schließlich das Ergebnis zurückgespulerter Biographie, und war Menschenkunde für die Einsichtige da, OV « Milan » von Freund und Feind und « Verleger » verraten verkauft. (KSSg,22)

⁷⁶EMMERICH, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, op. cit., p. 453.

Cette phase des relations houleuses de Sarah Kirsch avec la RDA, thématifiée dans *Das simple Leben*, est la plus brutale – on pourrait même parler d’une éruption de colère suivie d’un silence prolongé.

Suite à l’épisode des « Stasi-Akten » au début des années 1990 et pendant une dizaine d’années, la RDA et les souvenirs qui lui sont associés sont quasiment absents de l’œuvre de Sarah Kirsch et il faut véritablement chercher les allusions à la situation politique de l’Allemagne. Sarah Kirsch traverse une crise personnelle qui se traduit par une crise poétique : elle se tourne quasi exclusivement vers les aquarelles et les collages, puis publie en 2001 *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder*, recueil de poèmes très centrés sur la vie intérieure et extrêmement sombres, dans un style poétique qui confine presque au mutisme.

Une année plus tard, en 2002, nouveau revirement de situation – Sarah Kirsch publie le journal de voyage *Islandhoch*, suivi, année après année, des quatre derniers recueils de prose⁷⁷. L’impression qui se dégage de ces recueils est un certain sentiment de malaise : le passé de Sarah Kirsch en RDA prend de plus en plus la forme d’une plaie douloureuse et mal cicatrisée qui se rouvre régulièrement.

Répertorier toutes les résurgences de l’existence de Sarah Kirsch en RDA dans ses derniers recueils serait fastidieux et dépasserait largement le cadre de cette étude. Elles vont de la simple évocation (« Es war so langweilig im Land, dass man jede Veränderung bejubeln musste, und wäre es auch der Tod gewesen. Ach die bezaubernden Walzer! Ich tanzte mit meinem Kind über die Mauer⁷⁸ ») aux rêves mettant en scène des agents de la Stasi⁷⁹.

Ce que l’on pourrait en retenir, c’est que, comme c’est le cas pour l’immeuble de la *Fischer-Insel* et la maison à la campagne, les souvenirs douloureux liés aux dernières années en RDA sont constamment opposés au quotidien paisible de Tielenhemme :

Schumann wundert sich wie ich im Wandschrank da wühle. Weiß nicht was Berlin mir einmal war. Bin nun ein Landei wie er und glücklich darüber.
(DsL,258)

Les deux existences de Sarah Kirsch sont tellement éloignées l’une de l’autre que chaque visite en RDA prend l’allure d’un plongeon pénible et douloureux dans le passé :

Wiederum hier und gottlob. Diesz Berlin klaut einem die Nerven. Die Stadt mit so verschiedenen Hälften. Bin ficks! in mein grünes Meer hier untergetaucht. (DsL,273)

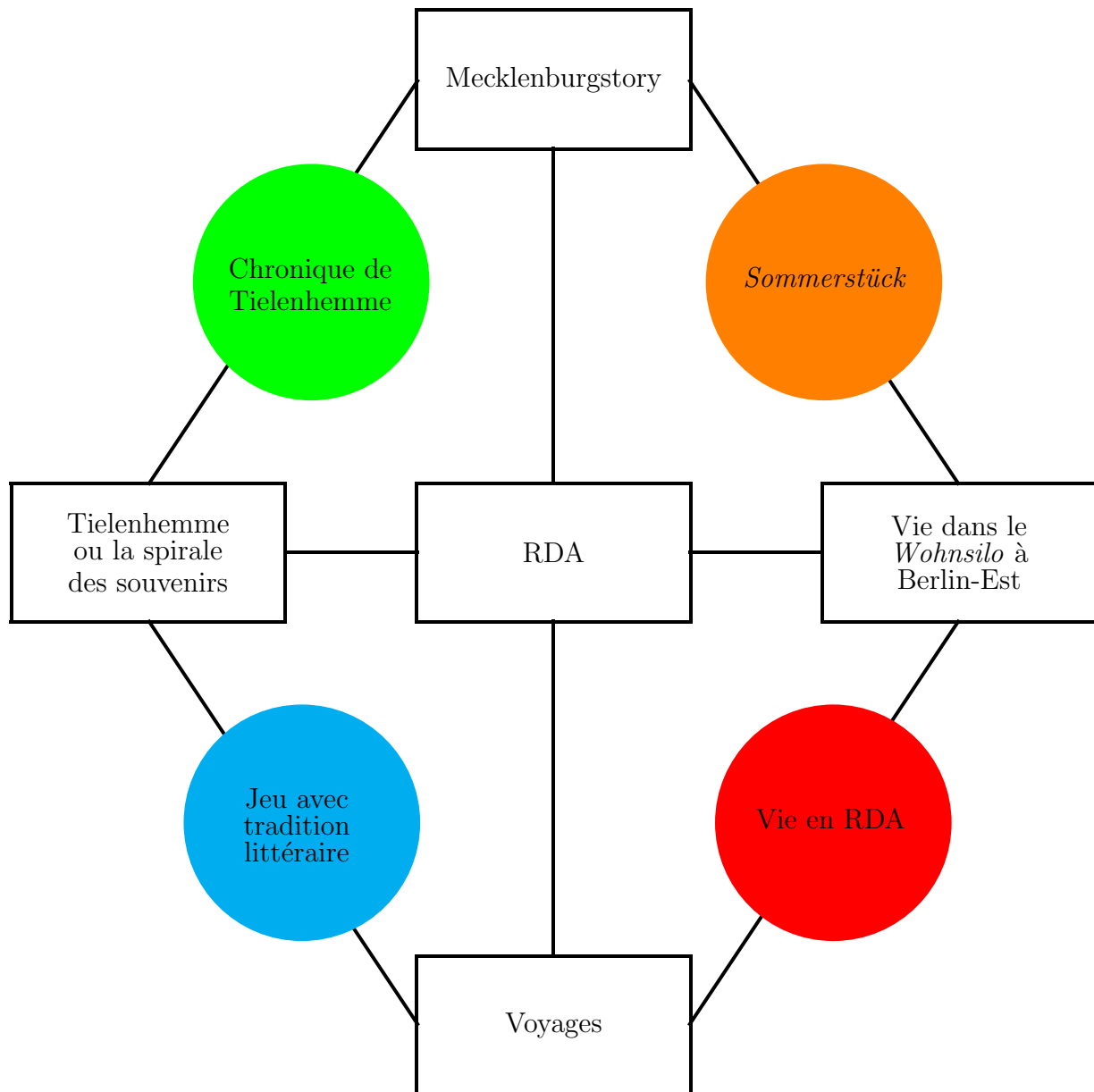
⁷⁷ *Tatarenhochzeit, Kommt der Schnee im Sturm geflogen, Kuckuckslichtnelken et Regenkatze.*

⁷⁸ Cette citation est extraite du journal de voyage *Islandhoch* dont les pages ne sont pas numérotées.

⁷⁹ *Regenkatze*, p. 10.

Cette plaie mal cicatrisée de la RDA est donc l'un des éléments fondateurs de la spirale autobiographique de Sarah Kirsch. En évoquant, recueil après recueil, certains souvenirs de son existence en ex-Allemagne de l'Est, en approfondissant son vécu, elle continue de travailler poétiquement sur son propre passé depuis sa retraite de Tielenhemme. Cette démarche du souvenir s'accompagne d'un souci de sincérité quant à certains événements fondateurs de la vie de la poétesse. C'est ce souci – nous l'avons analysé plus haut – que l'on sent affleurer dans les mémoires *Kuckuckslichtnelken*. C'est ce même souci qui guide, dans *Allerlei-Rauh*, la retranscription de la *Mecklenburgstory*, en écho à *Sommerstück*, de Christa Wolf.

La comparaison entre ces deux ouvrages nous permettra d'approfondir davantage les relations ambiguës de Sarah Kirsch avec la RDA au cours de la période évoquée et de mettre en lumière les jeux intertextuels à l'œuvre dans *Allerlei-Rauh*. Ce chapitre sera également l'occasion de revenir brièvement sur la composante féminine de l'écriture kirschiennne.



Chapitre 6

Allerlei-Rauh et l'écriture au féminin

6.1 *Sommerstück* de Christa Wolf et *die Mecklenburgstory* dans *Allerlei-Rauh*

Dans la chronique *Allerlei-Rauh*, Sarah Kirsch intègre une série de « papiers collés » en lien avec ses souvenirs de la campagne du Mecklenburg où elle a passé, juste avant de quitter la RDA, un été très particulier (probablement l'été 1975) avec des amis – tous des intellectuels pour la plupart : peintres, écrivains, photographes et poètes – dans le village où résident Christa et Gerhard Wolf¹. Ces souvenirs du Mecklenburg sont liés à l'atmosphère très singulière de cet été

¹Il s'agit plutôt de ce que l'on pourrait appeler un été et demi puisqu'il est brièvement question dans deux des fragments d'*Allerlei-Rauh* consacrés à *die Mecklenburgstory* d'un séjour ultérieur de Sarah Kirsch chez les Wolf en 1986, bien après son installation en République fédérale. On pourra dire que les quelques lignes (A-R,61,81) qui traitent de ce séjour ultérieur de Sarah Kirsch, situées au cœur de la rubrique thématique autour de *die Mecklenburgstory*, fonctionnent comme point de rotation du kaléidoscope miniature de cette séquence « Mecklenburg ». En effet, elles interviennent immédiatement après le fameux épisode de la taupe dont il sera question plus loin et évoquent un avenir funeste. La maison des Wolf va brûler, Maxie mourra, les amis se disperseront pour diverses raisons :

weil Ereignisse eintraten, welche aus der Entfernung von heute im absurden Licht erscheinen, seinerzeit aber eine Kraft innewohnen hatten, die den einen oder die anderen wie eine Montgolfiere westwärtsbliesen. (A-R,61)

L'horizon de lecture change donc radicalement de cap à partir de ce moment-là, car il est alors possible de considérer les souvenirs de cet été idyllique à la lumière des événements futurs et de ce séjour ultérieur, durant lequel les divergences d'opinion entre les différents protagonistes de *die Mecklenburgstory* auront atteint un point de non-retour :

doch es schien mir unfassbar, daß die Einwohner wieder bereit waren, vom Kleister der Hoffnung zu zehren, an ein Wunder zu glauben, das ausgerechnet von dort kommen sollte, wo Heinrich Vogeler einstmals in einem Lager verscholl. (A-R,81)

entre amis et au personnage fascinant de « Carola », dont Sarah Kirsch et son fils, encore en bas âge, partagent la demeure durant cet été².

En 1989, quelques mois après *Allerlei-Rauh*, paraît l'ouvrage de Christa Wolf *Sommerstück*³, qui lui aussi évoque, parmi d'autres souvenirs, la même période, le même été avec ces amis, parmi lesquels on retrouvera, dissimulés derrière des pseudonymes, Sarah Kirsch et son fils Moritz (Bella et Jonas dans *Sommerstück*), Christa et Gerhard Wolf (Ellen et Jan), Carola (Luisa), Fred et Maxie Wander (Josef et Steffi), Helga Schubert (Irene), etc...

Outre la concordance flagrante des personnages, les ressemblances entre les deux ouvrages sont frappantes ; en faire la liste exhaustive dépasserait le cadre de ce travail car celles-ci vont du petit détail (un tableau avec une Montgolfière sur les murs de la demeure de Christa et Gerhard Wolf : Som,191 et A-R,60), au même événement, celui de la taupe, relaté de deux façons totalement différentes, en passant par le portrait plus ou moins identique des protagonistes des deux récits.

Un certain nombre d'études sur ces deux ouvrages jumeaux a d'ores et déjà tenté de mettre autant que possible en lumière ce phénomène intertextuel, d'insister sur les divergences et les points communs entre ces deux récits⁴, notamment en ce qui concerne la vision politique inhérente aux deux textes (disfonctionnements du socialisme à l'allemande, perte de repères politiques) ou encore les aspects

On lira donc les fragments heureux de cet été à l'aune des événements futurs relatés dans *Allerlei-Rauh* d'une part, et d'autre part à celle de l'histoire de la RDA dans laquelle s'insère ce recueil.

²L'évocation de Carola est étroitement liée à la première allusion à la campagne du Mecklenbourg faite dans *Allerlei-Rauh* :

Carola und Mecklenburg sind mir standhaft verkuppelt, und als ich vor ein paar Jahren gefragt wurde, ob mir in diesem Land was fehlt, und ich Mecklenburg sagte, hätte ich stattdessen CAROLA antworten müssen, es wäre präziser gewesen. (A-R,43)

³WOLF, Christa, *Sommerstück*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995. Nous utiliserons dorénavant pour cet ouvrage l'abréviation Som, suivie du numéro de page. Pour une étude plus précise de *Sommerstück* et de l'œuvre de Christa Wolf en général, voir BAUMER, Franz, *Christa Wolf*, Köpfe des 20. Jahrhunderts, Colloquium Verlag, Berlin 1988, ainsi que FIRSCHING, Annette, *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf*, Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, Band 16, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 1996.

⁴Nous renvoyons aux études les plus précises, notamment GRAVES, Peter, « East-west Memories of a Lost Summer : Christa Wolf and Sarah Kirsch » in *German Literature at a Time of Change 1989-1990*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien, Peter Lang Verlag, 1991 ; HILZINGER, Sonja, *Nachwort zu Sommerstück. Was bleibt*, in Christa Wolf, *Werke 10*, München, Luchterhand, 2001 ; ACKRILL, Ursula, *Metafiktion und Ästhetik in Christa Wolfs « Nachdenken über Christa T. », « Kindheitsmuster » und « Sommerstück »*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

plus autobiographiques des personnages (maladies, crises existentielles, amours malheureuses...).

Nous développerons dans ce chapitre de notre étude un aspect moins souvent évoqué par la critique et qui nous semble être primordial pour *Sommerstück* et *die Mecklenburgstory* : il s'agit du caractère profondément féminin des deux ouvrages⁵. Cet aspect féminin tournera autour de la figure fondamentale de la *sœur* et de ses figures dérivées : la sœur-mère, la sœur-amante, la sœur-jumelle, la sœur-rivale, la sœur-amie. On verra comment se tissera, au fil de notre analyse, un réseau féminin qui prend racine dans *Allerlei-Rauh* et *Sommerstück* et qui, à travers Christa Wolf et Sarah Kirsch, s'étend au delà de ces deux ouvrages vers des figures littéraires tutélaires telles que Bettina von Arnim ou Annette von Droste-Hülshoff.

6.1.1 Refus de l'autobiographie et mystification du lecteur

Commençons notre analyse, non par les ressemblances entre *Sommerstück* et *die Mecklenburgstory*, mais par les différences les plus évidentes. La première distinction est avant tout quantitative : Sarah Kirsch consacre une trentaine de pages environ à *die Mecklenburgstory*, séquence segmentée en dix fragments, ce qui semble relativement important en comparaison avec d'autres composantes du recueil, mais est loin de former le noyau du volume. Contrairement à Christa Wolf, qui choisit de nommer son ouvrage *Sommerstück* en référence à ce fameux été et à la pièce de théâtre jouée un soir par ses protagonistes, Sarah Kirsch préfère déplacer l'horizon d'attente du lecteur sur le travestissement burlesque du conte « Allerlei-Rauh » et effacer la référence à cet été-là dans le titre⁶. Ceci s'explique peut-être simplement par des raisons biographiques liées au lieu et à cette campagne, Christa Wolf ayant habité de nombreuses années dans la maison du Mecklenburg, alors que Sarah Kirsch n'y était que pour les vacances. Une cause plus profonde, sur laquelle il faudra revenir ultérieurement, serait pour

⁵Therese Hörnigk apporte les premiers éléments d'une analyse dans son article centré sur la pièce de théâtre jouée dans *Sommerstück* : HÖRNIGK, Therese, « Sommerstück – Ein Theater der Frauen ? » in VANHELLEPUTTE, Michel (Hrsg.), *Christa Wolf in feministischer Sicht*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien, Peter Lang Verlag, 1992.

⁶On notera tout de même que pour les titres de ces deux ouvrages, il s'agit à chaque fois de la formule « un titre dans un titre » faisant référence à une forme littéraire déjà existante (conte de Grimm pour *Allerlei-Rauh* et pièce de théâtre, « librement adapté de Tchekhov » (Som, 144) pour *Sommerstück*), ce qui est naturellement une manière d'ancrer le récit dans un héritage culturel précis et de brouiller efficacement les pistes.

Sarah Kirsch la volonté clairement affirmée d'une prise de distance par rapport aux événements passés⁷.

Cette prise de distance n'est cependant nullement absente du récit de Christa Wolf. La seconde distinction fondamentale entre les deux ouvrages est d'ordre formel puisque la narratrice de l'ouvrage de Christa Wolf raconte ses souvenirs à la troisième personne du singulier principalement, alors que Sarah Kirsch utilise dans ce cas exclusivement la première personne du singulier, ce qui confère au récit une note indéniablement plus autobiographique et réduit considérablement la distance entre narratrice et auteur. Il faut pourtant nuancer cette affirmation en soulignant les incursions que la narratrice de *Sommerstück* s'autorise à la première personne du singulier, notamment lorsqu'il s'agit de monologues intérieurs. Ces incursions sont en outre renforcées par de nombreuses questions qu'elle adresse, rétrospectivement, aux autres personnages du récit, par exemple : « Wißt ihr noch ? » ou « Ob ihr es noch wißt, wie der Sommer weiterging? Wie Bella bei Luisa einzog, kurz nachdem Antonis uns verlassen hatte ? Bella mit ihrem kleinen Sohn Jonas. » (Som,11) Cette question de l'autobiographie nous mène au cœur du phénomène intertextuel liant les deux ouvrages.

Ce que l'on pourrait dire d'emblée, c'est que les deux auteurs font un choix fort ambigu, celui d'une sorte de va-et-vient constant entre l'aveu autobiographique pur et simple et le refus de trop se révéler. Cette situation est confirmée par l'analyse du paratexte des deux ouvrages.

En exergue d'*Allerlei-Rauh*, Sarah Kirsch, nous le rappelons, note de façon ironique le motto auto-contradictoire suivant :

Alles ist frei
erfunden und jeder Name
wurde verwechselt
S. K.

⁷Quelques temps après la parution de ces deux ouvrages, Sarah Kirsch déclare dans une interview (in GRAVES, Peter, « Sarah Kirsch : some comments and a conversation » in *German Life and Letters*, New Series, Volume 44, Oxford, 1990, p. 274-275) à propos de Christa Wolf :

Wir waren schon immer, obwohl befreundet, doch in sehr verschiedenen Lebensbereichen angesiedelt. (...) Im tiefsten Untergrund liebe ich sie, bin aber außerordentlich wütend auf sie. [...] Denn mich verletzt natürlich auch, wenn sie zum Beispiel in einem Gespräch, das ich zufällig im Fernsehen gesehen habe, sagt, sie hätte es nicht nötig gehabt, die DDR zu verlassen, weil sie es vermocht hätte, sich von Regierung und Partei dort unabhängig zu machen. Das klingt so ähnlich, als ob derjenige, der weggehen musste, das nicht geschafft hat. Die Mutigen blieben also wohl.

Quant à Christa Wolf, sa démarche est double et par là même d'autant plus paradoxale : elle dédicace *Sommerstück* aux amis de cet été-là (« Allen Freunden jenes Sommers »). Cette note introduisant l'ouvrage, l'attention du lecteur va naturellement se focaliser sur ces amis dont il est question et qui font la matière du récit (si ce lecteur n'a pas lu *Allerlei-Rauh*, il va probablement se consacrer à l'étude de leur personnalité, aux liens qui les unissent ; en revanche, s'il connaît l'ouvrage de Sarah Kirsch, il ne cessera de considérer le livre comme un roman à clefs et de se poser toutes sortes de questions, comme par exemple « Qui est qui ? »). En épigraphe de *Sommertück*, comme pour accroître encore cette ambiguïté, c'est un poème de Sarah Kirsch (« Raubvogel süß ist die Luft », RW,210) que Christa Wolf met à l'honneur⁸.

C'est d'un phénomène intratextuel dont il s'agit ici, puisqu'on apprend au cours du récit les conditions dans lesquelles ce poème a vu le jour⁹. À la fin du livre cependant, Christa Wolf change radicalement de stratégie et précise :

Allen Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin, keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebensowenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen. (Som,118)

Le lecteur qui n'aura pas lu *Allerlei-Rauh* pourra assez facilement accepter cette mise au point finale, même s'il s'étonnera de cette attitude quelque peu contradictoire. Il est très peu probable qu'il remette en cause l'honnêteté de l'auteur. Or Christa Wolf use d'un subterfuge discret dans cet épilogue : l'invention des personnages, souligne-t-elle, est le fait de la *narratrice*, et non de l'*auteur*. Elle introduit donc une double distanciation : distanciation vis-à-vis de la narratrice et également vis-à-vis du personnage d'Ellen – ainsi la narratrice acquiert dans ce processus une personnalité, des intentions propres qui dédouanent l'auteur de

⁸Nous donnons le texte du poème en son entier :

Raubvogel süß ist die Luft
So kreiste ich nie über Menschen und Bäumen
So stürz ich nicht noch einmal durch die Sonne
Und zieh was ich raubte ins Licht
Und flieg davon durch den Sommer ! (RW,210)

⁹Nous citons le passage en question :

Und all die Zeit über kreiste der Vogel über ihnen. Ein Habicht. Sehr hoch zuerst, fast unsichtbar. Dann zog er erdnähere Kreise, und dann sah Bella ihn herabstossen, mitten durch die Sonne. Dann schrie Luisa auf. Und dann stieg er wieder hoch, pfeilschnell, ein kleines dunkles zappelndes Tier in den Krallen. Ein Schlag gegen das Herz, und jetzt das warme süße Blut in allen Adern. RAUBVOGEL SÜSS IST DIE LUFT / SO STÜRZ ICH NICHT NOCH EINMAL DURCH DIE SONNE – (Som,123).

toute justification. Les personnes réelles sont peut-être bien celles que le lecteur croit reconnaître, mais leur éventuelle métamorphose en personnages de fiction est du ressort de cette narratrice.

C'est alors que l'intertextualité entre en jeu. Le lecteur averti, celui qui connaît bien les deux ouvrages, sait que tout ceci n'est qu'un jeu de cache-cache avec lui. Sarah Kirsch, même si elle semble se moquer, avoue plus ou moins explicitement le caractère autobiographique de ces fragments au cours du livre ; nous citons intégralement le passage du texte qui semble être primordial pour notre analyse :

Jetzt, wo ich selbst auf diese Dinge mich eingelassen habe, ist mir bewußt, weshalb Christa, falls sie die Mecklenburgstory zwischen zwei Heftdeckeln schon hat, diesen Text lange zurückhalten wird, niemanden zu verletzen, vielleicht bis die handelnden Personen nicht mehr zu diskriminieren sind, was die Impertinenz ihrerseits einschließt, uns überleben zu wollen. Denn mit Mystifizierungen falscher Namen ist nichts gewonnen, wir müssen für uns selbst gerade stehen, aus Christa kann ebenso wenig Kitty werden wie aus Carola eine Cordula oder aus mir Bernhardine. Wenn es sich aber so verhält, daß Christa dasselbe Prosastück, wie ich es hier habe, aufbewahrt, so muß man sich fragen, ob ihre Zurückhaltung schätzenswert ist oder meine dreiste Courage. Ich wollte erzählen. Ich will es tun. (A-R,57)

Sans avoir d'éléments de réponse précis, on peut se demander si les deux auteurs – deux personnes qui furent à un moment donné de leur existence très proches l'une de l'autre – ont eu l'occasion (ou l'envie, ou le besoin) de parler ensemble de leur conception respective d'un récit intégrant ces souvenirs communs¹⁰. Les deux écrivains adoptent deux attitudes radicalement opposées : car si Sarah Kirsch appelle les différents personnages apparaissant dans le récit par leurs « vrais » noms¹¹, ce n'est pas le cas de Christa Wolf, qui préfère les pseudonymes. Sarah Kirsch n'est certes pas devenue Bernhardine, mais Bella.

¹⁰Sarah déclare (in GRAVES, Peter, « Sarah Kirsch : some comments and a conversation » in *German Life and Letters*, New Series, Volume 44, Oxford, 1990, p. 276) s'être doutée que Christa Wolf écrirait un jour sa version de cet été :

Ich konnte es ahnen, da sie eigentlich immer Tagebuch führt und sich alles notiert, und weil wir uns bewußt waren, schon während wir in dieser Geschichte noch steckten, daß dieser Sommer sehr eigenartig ablief, daß es ein letzter Sommer war.

À la question de P. Graves, « Haben Sie sich in Bella wiedererkannt ? », elle répond : « Ja ja, außerordentlich nett von Christa gezeichnet ».

¹¹Sarah Kirsch, comme par défi, s'amuse dans ses œuvres (autres qu'*Allerlei-Rauh*) à sur-nommer Christa Wolf tantôt Frau Lupus, tantôt même Christa Cassandra, en référence au récit éponyme de Christa Wolf paru en 1984.

6.1.2 Procédés intertextuels dans *Sommerstück*

Pourquoi Christa Wolf fait-elle le choix de masquer ses personnages ? La narratrice, Ellen, donne un élément de réponse dans le texte même de *Sommerstück* en posant cette question : « Es muß doch möglich sein, dachte Ellen, zu schreiben, ohne jemanden dabei zu verletzen » (Som,30). C'est donc peut-être la peur de blesser ses amis qui lui fait adopter des pseudonymes ? D'après les dires de Sarah Kirsch, cette mystification ne serait pas très efficace, car elle-même aurait eu quelques petits soucis à la parution d'*Allerlei-Rauh*¹²... Annette Firsching, dans son étude sur l'œuvre de Christa Wolf, trouve certains éléments de réponse dans une analyse d'Anna Chiarloni. Selon cette dernière, Christa Wolf a donné des noms fictifs à ses personnages de façon à souligner leur fonction symbolique : « (...) um in ihrem Text die Dimension einer Lebensbilanz für eine ganze Generation zu ziehen (...), so daß die Personen auch symbolische Funktionen erhalten¹³. »

Cette explication a l'avantage de faire des acteurs de *Sommerstück* de véritables personnages de théâtre, ce que l'intrigue tend à nous prouver. Il nous faut à présent approfondir la dimension intertextuelle pour donner toute son ampleur au choix de Christa Wolf de renommer les protagonistes de cet été à la campagne. Dans *Sommerstück* on ne trouve pas que des allusions ou des échos à *Allerlei-Rauh*¹⁴. Cet ouvrage fait référence à d'autres œuvres dont on peut repérer, au fil du texte, les traces intertextuelles. Il s'agit tout d'abord des récits écrits par deux des écrivains présents cet été-là au sein de ce groupe d'amis, *Leben wär' eine prima Alternative* de Maxie Wander (« Steffi »), décédée peu de temps après¹⁵, et *Die Silberkrone* de Helga Schubert¹⁶ (« Irene »). Ces deux ouvrages relatent plus ou moins précisément certains événements de cette période et font apparaître les mêmes protagonistes qu'*Allerlei-Rauh* et *Sommerstück*. Annette Firsching qualifie ce phénomène de « polyphonie » et remarque :

¹²« Ärger habe ich mir dennoch eingehandelt (...) » in GRAVES, Peter, « Sarah Kirsch : some comments and a conversation », *op. cit.*, p. 276.

¹³FIRSCHING, Annette, *op. cit.*, p. 176.

¹⁴D'autant plus que Christa Wolf avait apparemment terminé depuis longtemps *Sommerstück* quand Sarah Kirsch a publié *Allerlei-Rauh*. Cette information nous est fournie par HILZINGER, Sonja, *Nachwort zu Sommerstück. Was bleibt*, in WOLF, Christa, *Werke 10*, München, Luchterhand Verlag, 2001.

¹⁵WANDER, Maxie, *Leben wär' eine prima Alternative*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994. Dès les premières lignes de *Sommerstück*, Christa Wolf fait allusion au décès de Maxie Wander (atteinte, à l'époque évoquée dans le récit, du cancer qui l'emportera) : « Jetzt, da Luisa abgereist, Bella uns für immer verlassen hat, Steffi tot ist, die Häuser abgebrannt sind, (...) » (Som,7).

¹⁶SCHUBERT, Helga, *Die Silberkrone*, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1988.

Die Mehrstimmigkeit von *Sommerstück* ermöglicht eine Annäherung an ein neues Verständnis von Objektivität. Gleichzeitig ermöglicht der Eingang der fremden Stimmen in den eigenen Text Differenz und Nähe auszudrücken.¹⁷

Plus intéressante encore pour cette étude intertextuelle est la parenté existant entre *Sommerstück* et la pièce de Maksim Gorki *Les Estivants*¹⁸. On remarque entre les deux intrigues des similitudes frappantes qui commencent par les titres des ouvrages dont les sonorités sont très proches¹⁹.

Dans les deux œuvres, il est question d'un groupe d'estivants dont les personnalités se révèlent et s'affirment au fil du temps, et des liens qui les unissent. En outre, bien des traits des personnalités de *Sommerstück* sont empruntés aux personnages de la pièce de Gorki. Le fait qu'il s'agisse d'une pièce de théâtre est également significatif, car il est beaucoup question de théâtre dans le récit de Christa Wolf. Elle choisit de donner comme titre à l'ouvrage le titre que le groupe d'amis invente pour la pièce qu'ils jouent tous ensemble un soir d'été, « une adaptation libre de Tchekhov » (*frei nach Tchekhov*). Cette double allusion au théâtre russe possède de plus l'avantage d'ancrer le récit dans un contexte littéraire et socio-culturel décisif pour les protagonistes. Les situations personnelles des personnages de Tchekhov et la vie « réelle » des protagonistes de *Sommerstück* peuvent même être qualifiées de parallèles si l'on se réfère aux allusions politiques de Christa Wolf et à ce que déclare Maksim Gorki à propos de sa pièce :

Diese Intelligenz steht einsam zwischen dem Volk und der Bourgeoisie, ohne Einfluß auf das Leben, ohne Kraft, sie empfindet Furcht vor dem Leben ; in ihrer Zwiespältigkeit möchte sie interessant und schön leben – gleichzeitig ruhig und friedlich. Sie sucht nur nach einer Möglichkeit, ihre schmachliche Tatenlosigkeit, den Verrat an ihrer eigenen Schicht, der Demokratie, zu rechtfertigen.²⁰

¹⁷FIRSCHING, Annette, *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf*, op. cit., p. 193.

¹⁸Nous rappelons le titre allemand de la pièce de Gorki, qui est *Sommernächte*; GORKI, Maxim, *Sommernächte* in *Werke in 6 Bänden*, München, Winkler Verlag, 1972-78.

¹⁹L'importance du théâtre et des déguisements s'inscrit dans le cadre général d'un groupe d'intellectuels qui ont tous l'impression de jouer un rôle bien déterminé au sein de ce groupe – bon gré, mal gré :

Während die Grillen laut anhaltend und provenzalisch lärmten, die Gespräche oftmals von einem zum anderen Gegenstand flogen, um sich nicht auf das weite Feld konträrer Meinungen zu begeben, eine Kunst, die ich seit einiger Zeit den Freunden zuliebe gebrauchte (A-R,81).

²⁰Cité in HILZINGER, Sonja, *Nachwort zu Sommerstück. Was bleibt*, op. cit., p. 320.

Cette intertextualité « déclarée » par le titre entre *Sommerstück* et *Sommernächte* permet donc à Christa Wolf de protéger ses personnages et de se protéger elle-même contre d'éventuelles assimilations abusives. C'est ce que souligne également Annette Firsching :

Eine Lösung bietet das Spiel mit Literatur. Damit verfremdet sie die Personen und potenziert ihre Fiktionalität. Sie schützt mit dem Bezug auf Gorkis *Sommernächte* die einzelne Person und legt gleichzeitig die Kontinuität des Systems bloß. Sie verhüllt und entlarvt die eigne Erlebniswirklichkeit.²¹

Christa Wolf engage donc un dialogue amical avec ses amis, son public et surtout avec Sarah Kirsch et l'œuvre de celle-ci : ce sont autant de clins d'œil complices au lecteur. Elle débute par exemple son récit par la phrase : « Es war dieser merkwürdige Sommer », extraite du recueil *Landaufenthalt* (L,64), et qui est également le titre d'une des anthologies de poèmes de Sarah Kirsch²² ; plus loin dans l'ouvrage (Som,65), il est fait allusion à quelques vers d'un poète dont le nom n'est pas cité : « (...) Geh ich vom Sein des Hundes in das Sein der Katzen ». Ces vers sont bien sûr de Sarah Kirsch également (RW,148). Dans la discussion, la dispute même, à propos de ces vers, se cristallisent les différentes conceptions de la vie des personnages présents. Les points de vue divergent entre Antonis et Nicos, qui ne voient dans ces vers que fantaisie futile d'artiste, et le couple Ellen-Jan, alias Gerhard-Christa, qui ne cachent pas leur enthousiasme. Annette Firsching souligne :

Für sie ist in dieser Verszeile gelungen, was Literatur leisten soll : der Erweiterung der eigenen begrenzten Daseinsform. (...) Dem lyrischen Ich gelingt es, sich in eine ganz fremde Seinsweise hineinzusetzen.²³

Une chose subsiste pourtant : les deux auteurs jouent avec leurs lecteurs. Lorsque par ailleurs on pose la question à Sarah Kirsch du pourquoi de cet épigraphe pour le moins équivoque (« Alles ist frei erfunden und jeder Name wurde verwechselt »), elle répond : « Aus Spaß, aus Gründen der Mystifikation und auch, um mich abzusichern. » (PHP,42) Les mêmes raisons lui font donc utiliser les véritables noms de ses personnages ; elle n'a pas besoin de masques, c'est l'ironie qui la protège. Dans une autre interview, elle déclare : « Aber so viele Namen brauche ich nicht (...), da nenn ich die Leute, wie sie wirklich heißen und sage, daß eine Namensgleichheit nur zufällig vorliegt²⁴. »

²¹ *Ibid.*, p. 193.

²² *Es war dieser merkwürdige Sommer*, Düsseldorf, Berliner Handpresse bei Claassen, 1974.

²³ *Ibid.*, p. 168.

²⁴ « Fragen hinter der Tür. Sarah Kirsch im Gespräch mit Carl Paschek » in PASCHEK Carl, *Sarah Kirsch. Begleitheft zur Ausstellung*, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, 1996/97, p. 14.

La position de Christa Wolf est encore plus ambiguë, dans la mesure où elle joue non seulement avec ses lecteurs, mais aussi avec les lecteurs de Sarah Kirsch : elle utilise le personnage de Bella pour brosser un portrait de Sarah Kirsch et faire découvrir une facette plus intime, plus personnelle de la personnalité de l'auteur d'*Allerlei-Rauh*. Ainsi évoque-t-elle Bella-Sarah : une belle sorcière, « die geheimnisvolle Schöne. Die Hexe im Hintergrund, die alle Fäden zu verwirren scheint und sie in Wirklichkeit alle in der Hand hält » (Som,144). Si l'on connaît ne serait-ce qu'un peu l'œuvre et le personnage de Sarah Kirsch, on se rend compte que la formule est extrêmement bien trouvée. De même, tout au long du récit de Christa Wolf, il est fait allusion au physique de Sarah Kirsch, à ses cheveux « flamboyants » – et c'est un thème qui, rappelons-le, revient constamment dans l'œuvre de Sarah Kirsch – et à sa vie privée : *Sommerstück* raconte la période où Sarah Kirsch vit une liaison tumultueuse avec Christoph Meckel, écrivain vivant à l'Ouest, alors qu'elle-même habite Berlin-Est. Christa Wolf écrit donc, en parlant de son amie et de l'amant de celle-ci : « Wisse er denn wirklich nicht, wie ihre Bemühungen, ihn in seinem anderen Stadtteil, ihn in seiner anderen Stadt, seinem anderen Land, anzurufen, fast immer erfolglos blieben ? » (Som,134)

6.1.3 La fin d'une idylle

Ce qu'il nous semble toutefois important de souligner, c'est le ton du récit, qui, dans les deux ouvrages, réunit les deux auteurs. A la lecture de *Sommerstück* et des fragments d'*Allerlei-Rauh*, on a véritablement l'impression que la période dont parlent Sarah Kirsch et Christa Wolf est une période heureuse. Hugo Dittberner parle de l'orchestration joyeuse d'une existence poétique – « lustvolles Instrumentieren dichterischer Existenz²⁵ ». Et si l'on ne peut pas à proprement parler démontrer la vérité des épisodes racontés (c'est-à-dire répondre aux questions « Qui dit vrai ? Qui s'arrange avec la réalité ? »), on peut en tous les cas certifier de l'authenticité du récit.

Ici, c'est Gerhard Wolf lui-même qui fait figure de garant de notre analyse, puisqu'il souligne également l'authenticité des poèmes de Sarah Kirsch :

Sarah Kirschs Gedichte waren und sind Gegenwartsgedichte. Man kann aus ihren Zeichen die Zeichen der Zeit ablesen und eine ziemlich getreue

²⁵DITTBERNER, Hugo, « Artistin zu eigenen Gnaden. Ein Essay über Sarah Kirsch », (T+K,7).

Biographie ihrer Verfasserin, eine der öffentlichen Angelegenheiten und eine ihrer inneren Einstellung dazu.²⁶

A propos de l'authenticité, Philippe Lejeune explique :

Appelons authenticité ce rapport interne propre à l'emploi de la première personne dans le récit personnel ; on ne la confondra ni avec l'identité, qui renvoie au nom propre, ni avec la ressemblance qui suppose un jugement de similitude entre deux images différentes, porté par une tierce personne.²⁷

La sincérité des auteurs ne fait aucun doute : c'est d'une idylle dont il est question ici, et le ton est souvent élégiaque et nostalgique (ce qui, pour Christa Wolf, est en rupture totale avec les principes du réalisme socialiste). Mais c'est une idylle menacée, une idylle à la dérive : comme le dit Sarah Kirsch, il s'agit d'un « dernier été ». On ne doit pas perdre de vue le fait que l'été 1975, pour tous ces personnages, fait figure de charnière : le temps de l'idylle est en réalité depuis longtemps révolu.

Dès la première page de son récit, Christa Wolf souligne bien le caractère définitivement révolu de toute cette période : « Jetzt, da Luisa abgereist, Bella uns für immer verlassen hat, Steffi tot ist, die Häuser zertört sind, » Quant à Sarah Kirsch, en parsemant *Allerlei-Rauh* de collages en référence à sa vie dans un immeuble de Berlin-Est, elle accentue encore les difficultés qu'elle avait, à cette période de sa vie, à continuer de vivre en RDA, et fait part de sa décision de partir. L'impression qui se dégage de ces deux récits est en fait double et paradoxale. En effet, le lecteur a, d'un côté, le sentiment que ces séjours à la campagne sont en quelque sorte le paradis sur Terre : tous ces amis se retrouvent, organisent des fêtes et des festins, se déguisent, vivent en communauté, comme si le monde extérieur n'existait pas.

D'autre part, cet été n'est pas un été ordinaire. Nous rappelons que Christa Wolf ouvre son récit avec ce vers de Sarah Kirsch : « Es war dieser merkwürdige Sommer ». Les signes annonciateurs de la catastrophe sont perceptibles, même si la plupart des protagonistes refusent de les voir : l'épisode de la taupe est qualifié par Sarah Kirsch, sans aucun doute le personnage le plus lucide de tous, de « mauvais présage » : « Der Maulwurf war ein schlechtes Omen » (A-R,60). De même, la chaleur est étouffante (« Jetzt müssen wir von der Hitze reden. Die hatte erst angefangen, wir wußten noch nicht, daß es Die Hitze war. » Som,25), les coucous semblent devenir fous. Dans *Sommerstück* comme dans *Allerlei-Rauh*, il est fait allusion au feu qui manque de ravager la maison de Christa-Ellen. Le feu

²⁶WOLF, Gerhard, "Ausschweifungen und Verwünschungen. Vorläufige Bemerkung zu Motiven bei Sarah Kirsch"(T+K,26).

²⁷LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Collection « Poétique » dirigée par G. Genette et Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 1996, p. 25.

est cette fois-là maîtrisé, mais ce n'est que partie remise : les maisons, quelques temps plus tard, finiront bien par brûler²⁸.

Ce séjour à la campagne n'est en réalité rien d'autre qu'une sorte de fuite éperdue. En ce qui concerne Sarah Kirsch, nous avons déjà évoqué plus haut les raisons qui l'ont poussée à quitter la RDA. Cet été est donc, pour elle, placé sous le signe de la rupture : « Da muß ich mich rausziehen » (Som,162), confie Bella à Steffi. Les autres protagonistes ne sont pas dupes ; tous savent que ce n'est plus qu'une question de temps :

Dies war der Anfang von etwas, wir fühlten es stark, wir wußten nicht wovon, und wir merkten, daß wir auf neue Anfänge nicht mehr gehofft hatten. (Som,18)

Quant à Christa Wolf, tout comme Ellen, la narratrice de *Sommerstück*, elle traverse une grave crise. Comme Sarah Kirsch, mais cependant dans une moindre mesure, elle est, à l'époque de la rédaction de cet ouvrage (1982-1983), profondément déçue de la tournure que prennent les événements politiques en RDA. Après l'affaire autour de Stefan Heym (criminalisé pour avoir fait publier un ouvrage en RFA sans l'accord des autorités est-allemandes), elle prend la décision de se retirer presque entièrement de la vie publique et politique. Cette quête d'un refuge à la campagne, cette attirance pour les valeurs simples, les vieux meubles, les vieux objets, est très perceptible dans *Sommerstück* :

[Ellen] suchte sich wieder daran zu erinnern, wie ihr beinahe alles recht gewesen wäre, was sie aus der Stadt herausgebracht hätte, wo ihr beinahe nichts mehr recht war. (Som,13)

Les attitudes qu'adoptent Christa Wolf et Sarah Kirsch dans leurs récits sont pourtant foncièrement différentes. *Sommerstück* est bien plus politique que *die Meckenburgstory*. En effet, Sarah Kirsch porte sur cette époque le regard de celle qui a depuis longtemps laissé tout cela derrière elle. Les fragments concernant cet été tout particulier rassemblent presque exclusivement de très bons souvenirs de vacances, surtout en ce qui concerne la relation à Carola : la décision de partir

²⁸Pour Peter Graves (GRAVES, Peter, « East-west Memories of a Lost Summer : Christa Wolf and Sarah Kirsch » in *German Literature at a Time of Change 1989-1990*, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien, Peter Lang Verlag, 1991, p. 131), l'allusion à ce poème de Sarah Kirsch est profondément ironique, si l'on se réfère au contexte dans lequel il a été écrit :

There is an undoubted irony in Wolf's allusion to a poem, which is not only set in East Berlin but also demonstrates a quiet allegiance to the East German state, for it is precisely city-life and the pressures imposed by that same state which the friends in *Sommerstück* are fleeing.

est en fait justifiée par les fragments correspondant à la vie dans l'immeuble de Berlin-Est. Pour Christa Wolf, la situation est plus difficile, car à l'époque de la rédaction de *Sommerstück*, elle est de plus en plus directement confrontée aux problèmes qui ont poussé Sarah Kirsch à partir. La perte de l'illusion est ressentie encore plus profondément, tant et si bien qu'apparaît finalement le mot « capitulation » :

Vielleicht ist es das, was man Kapitulation nennt, und ganz so dramatisch, wie ich es mir früher vorgestellt habe, ist es nicht mal. Früher, als das Wort Kapitulation für mich nicht in Frage kam. (Som,91)

Cette fuite à la campagne correspond effectivement à la prise de conscience d'une illusion perdue, d'un rêve brisé, mais, nous l'avons évoqué plus haut, c'est aussi une dernière chance, un nouvel espoir. C'est également la conclusion à laquelle Annette Firsching parvient :

Die Generation, die aufgebrochen war, die Utopie zu errichten, spürt schmerzlich die Illusion, der sie aufsaß. Resigniert zog sie sich aufs Land zurück, um sich zu besinnen, sich neu zu orientieren und anderes zu versuchen.²⁹

À la campagne, ce groupe d'amis tente de reconstruire, à petite échelle, quelque chose qui n'a pas fonctionné en grand, mais qui n'a pas non plus la force d'exister ailleurs. La campagne a elle aussi ses contingences, elle aussi participe d'une époque dans laquelle les miracles n'ont plus cours : « in einer Zeit, da die Endlichkeit der Wunder feststeht, der Zauber sich verflüchtigt hat » (Som,7). Les personnalités, les rêves et les illusions aussi se sont émoussés. Sonja Hilzinger souligne, en parlant d'Ellen : « Sie erinnert sich ihrer früheren Unbedingtheit und Ungeduld als einer längst verlorenen und in den Mühen der Ebenen zerschlissenen Haltung³⁰. »

C'est donc d'une véritable souffrance dont il s'agit dans ces deux ouvrages, perceptible à travers les différentes marques intertextuelles, les différences de style et de perspective. A la fin de *Sommerstück*, les propos d'Ellen se font encore plus amers : « Wir haben es nicht halten können. Man kann es nicht halten. » (Som,177).

6.1.4 Exemple de comparaison : l'épisode de la taupe

Les deux extraits proposés en annexe³¹ sont particulièrement représentatifs des liens intertextuels entre *Sommerstück* et *die Mecklenburgstory* : la même anecdote

²⁹FIRSCHING, Annette, *op. cit.*, p. 163.

³⁰HILZINGER, Sonja, *op. cit.*, p. 304.

³¹Pour l'extrait d'*Allerlei-Rauh*, voir annexe 3.3, p. 63. Pour *Sommerstück*, annexe 4, p. 65.

dote est évoquée sous deux angles différents. Ce qui toutefois demeure malgré les différences de style, c'est la tension dramatique qui est ménagée dans la présentation de l'anecdote de la taupe³² (A-R,58 ; Som,195).

En effet, Christa Wolf ménage cette tension en instaurant la scène dans un cadre bien précis. Jonas s'étend, désarmé (c'est-à-dire sans son glaive en plastique qui ne le quitte jamais), et s'endort sous le châtaignier. L'impression de confort et de calme qui berce l'enfant va servir de contraste à la scène qui suit. La tension est encore accrue par le fait que Christa Wolf utilise un jeu de miroir et de reflets pour décrire cette scène : Bella *voit* sur le visage de Luisa que celle-ci *voit* quelque chose d'épouvantable. Ce sont d'abord les effets de cette vision sur Luisa que Bella remarque (la chair de poule, le dégoût, l'effroi). L'apparition de l'objet de cet effroi, la taupe rongée par les vers, est en fait repoussée au maximum et même rejetée en après-dernière position (« und sah ihn nun auch, den lebenden Kadaver »). La suite de la scène est évoquée de façon tout à fait logique et très saccadée. A la question « Schliefe Jonas ? », Bella répond par une série d'actions rapides et radicales. Les deux dernières phrases se caractérisent tout d'abord par un mouvement ascendant (les cheveux qui se dressent sur la tête, le mouvement vers la pioche), qui culmine avec le coup porté à la taupe (« mit einem scharfen Stich »), et par un mouvement descendant qui accélère la fin de la scène (« bedeckte es wie besessen »). Cette accélération est en outre renforcée par l'éllision du sujet pour les derniers verbes : le dernier fragment de phrase se réduit à un verbe pronominal, « übergab sich », ce qui confère à la fin de la phrase un caractère définitif. On peut donc dire que Christa Wolf décrit la scène de façon logique, interprétative et explicative : elle en fait une fiction construite et souligne les réactions physiques et psychologiques.

Sarah Kirsch, quant à elle, suggère plutôt qu'elle n'expose. Elle aussi insuffle pourtant, de par son style paratactique et associatif, une certaine tension dramatique. C'est le lecteur qui doit, une fois encore, faire la part des choses et deviner ce qui n'est qu'évoqué. Cette tension est ménagée par l'écart entre l'apparition de « quelque chose » (« etwas aus der Tiefe der Erde auftauchen ») et la description de ce quelque chose, description qui ne survient que cinq lignes plus loin. C'est le même procédé qui conduit l'auteur à agrémenter le récit de détails presque insignifiants (les œufs, les paysans qui vivent au milieu des poules) avant de se consacrer à la taupe. Grâce à ces détails et au complément d'informations que

³²Cet épisode de la taupe est également analysé brièvement par Goedele Proesmans dans son étude consacrée à la prose de Sarah Kirsch. Voir PROESMANS, Goedele, *Viel Spreu wenig Weizen. Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosaabänden, op. cit.*, p. 75.

Sarah Kirsch semble donner au lecteur quant à la situation (« nicht weit entfernt von der Pumpe und dem ausgebreiteten Kürbis daneben »), elle introduit une certaine distance entre l'événement et la façon dont elle l'a vécu : elle le minimise. C'est pourquoi elle emploie également nombre de tournures familières ou ironiques (« (...) von fetten Maden, die weiß mit ihren Körperenden uns winkten ») pour garder une certaine distance vis à vis de ses émotions. Contrairement à Christa Wolf qui ne nous épargne aucun détail, on sait seulement que « le repas sera reporté ».

L'analyse de cette séquence nous permet de mettre en lumière une façon commune de voir certaines choses, un vécu commun, quelque chose d'émotionnellement fort qui relie les deux personnages féminins entre eux, et au-delà de ces personnages, Sarah Kirsch et Christa Wolf elles-mêmes. Comme nous l'avons évoqué en introduction, le motif de la fraternité féminine, de la *sororité*, est un phénomène récurrent dans les deux ouvrages.

6.1.5 Le motif de la sororité

Deux couples de sœurs se détachent de l'organisation générale des protagonistes ; ce regroupement est particulièrement flagrant dans *Sommerstück*, où les femmes, au contraire des hommes qui semblent être parfois sans réelle consistance psychologique (exception faite de Jan peut-être), sont les véritables moteurs de l'action. On pourra même dire que le motif de la sororité est inscrit en filigrane du récit, révélant au fil des pages toute son ambivalence. Certes, si les relations fraternelles au sein de la petite communauté rassemblée autour de Jan et d'Ellen paraissent, malgré quelques tensions, largement positives, instaurant un équilibre fait d'amitié, de solidarité et de soutien, il n'en est pas de même pour le « monde extérieur », c'est-à-dire pour le village où est située la maison de campagne. Dans la communauté de ce village, tous les épisodes mettant en scène les figures de sœurs sont connotés négativement. En effet, le voisin de Jan et d'Ellen a à charge sa sœur Olga, atteinte de débilité mentale à la suite d'événements tragiques. De même, les tentatives d'une des habitantes pour retrouver sa sœur polonaise ne se soldent que par déceptions et échecs. Tout tend donc à focaliser l'attention du lecteur sur les liens unissant les personnages féminins à l'intérieur du groupe d'amis. Tout comme *Sommerstück* peut être lu comme une tentative pour trouver un nouveau mode de vie en RDA, les relations féminines du récit tentent de saisir une dernière chance d'instaurer une version nouvelle, féminine, du vivre ensemble.

Dans l'ouvrage de Christa Wolf, la constellation des personnages féminins varie au fil du texte. Au début de l'ouvrage, Ellen et Luisa (Christa et Carola dans *Allerlei-Rauh*) sont la cellule féminine centrale autour de laquelle tourne l'intrigue : que la narration soit le fait d'Ellen renforce, bien entendu, la focalisation du lecteur sur les relations qu'elle entretient avec les autres personnages. Ellen, déjà mère et grand-mère et sensiblement plus âgée que Luisa, revêt en quelque sorte le rôle d'une mère ou d'une grande sœur vis-à-vis de ce personnage de femme-enfant. C'est Luisa et son mari Antonis qui découvrent et négocient l'achat d'une maison pour Ellen et Jan, tout près de leur propre habitation. Rappelons ici que *Sommerstück*, contrairement à *die Mecklenburgstory*, ne traite pas seulement de cet été mémorable, mais compile un certain nombre de souvenirs liés à cette vie à la campagne. C'est ainsi que le personnage de Bella, qui va sensiblement bouleverser les rapports entre Luisa et Ellen, ne fait son apparition que dans la deuxième moitié de l'ouvrage.

En même temps que des liens extrêmement forts et fraternels vont se tisser entre Bella et Luisa, Ellen se trouve amenée à resserrer les liens qui l'attachent à Steffi, que l'on sait atteinte d'un cancer incurable. C'est dans les dialogues, réels ou fictifs, entre Steffi et Ellen que le mot « sœur », *Schwester*, reviendra le plus souvent. En effet, c'est ainsi que les deux femmes s'interpellent : on pourra dire que cette apostrophe a pour effet de rendre les propos rapportés encore plus intimes, plus criants de sincérité. On a l'impression en lisant les monologues intérieurs d'Ellen qu'elle est arrivée au bout de quelque chose et cet état de fait se traduit par une crise dans la productivité de l'écrivain³³. Une situation qui ne peut pas s'expliquer que par l'âge de la narratrice. Steffi, par la force des choses, prend également congé de l'existence et c'est dans les dialogues entre ces deux femmes que les masques s'autorisent le plus souvent à tomber.

– Luisa

Les liens qui unissent Bella et Luisa sont, quant à eux, nettement plus ambigus, car ils relèvent des domaines affectifs de la sororité et de la maternité à la fois. En effet, dans *Sommerstück*, le personnage de Luisa, présenté au début du texte comme une femme fragile nécessitant protection et ménagement, opère un

³³Sonja Hilzinger précise :

Es kostet Ellen ungeheure Anstrengungen, in dem Zustand der Stagnation und Erstarrung ihre Produktivität nicht zu verlieren. Ihre Sprachlosigkeit ist auch Ausdruck ihrer Desillusionierung, ihres Verlusts an Perspektive, an Spielraum.

HILZINGER, Sonja, *Nachwort zu Sommerstück. Was bleibt*, in Christa Wolf, *Werke 10*, München, Luchterhand Verlag, 2001, p. 305.

revirement spectaculaire à l'arrivée de Bella et de son fils Jonas. C'est elle qui, bien que plus jeune que Bella, revêt en apparence le rôle de la mère qui prend en charge à la fois le petit garçon et cette femme torturée et abîmée par le destin (« [die] vom Schicksal Gebeutelten », A-R,54) qu'est Bella. Il est peut-être utile de rappeler que dans *Sommerstück*, comme dans *Allerlei-Rauh*, il est fait allusion au très fort désir d'enfant du personnage de Luisa-Carola. On pourra donc émettre l'hypothèse que ce désir trouve une sorte de substitut dans cette prise en charge totale et dévouée du petit garçon de Bella. On pourra s'interroger sur le sentiment de culpabilité, celui de « voler un enfant à une autre », qui pourrait accompagner cette situation et qui amènerait ce personnage tout en clair-obscur à s'occuper de façon tout à fait aussi dévouée de la mère de l'enfant. Ce motif du vol d'enfant est suggéré de façon sûrement inconsciente par Sarah Kirsch dans *Allerlei-Rauh*, puisqu'elle mentionne le fait que Carola sera finalement mère, comme elle le souhaite ardemment, mais d'un enfant adopté.

L'analyse que propose Sonja Hilzinger est à cet égard tout à fait pertinente car, comme Sarah Kirsch le fait au début de *die Mecklenburgstory*, elle associe la figure de Carola au motif du foyer et du Mecklenburg :

[Luisa] nimmt Bella und Jonas auf und gibt ihnen ein letztes Mal ein Zuhause, ehe sich ihre Wege auf lange Zeit trennen. Bella löst sich mit derselben Kompromißlosigkeit aus einer unglücklichen Liebe wie aus der ebenso unerfüllt gebliebenen Hoffnung auf produktive gesellschaftliche Verhältnisse und verläßt schließlich das Land.³⁴

Dans *Sommerstück*, Luisa, à la sensibilité à fleur de peau, revêt parfois aussi les traits d'une amoureuse plus que d'une mère, comme on pourra le relever dans le passage suivant, où tous les éléments d'une scène de genre sont réunis (la chevelure flamboyante, l'amante dissimulée) pour conduire à l'extase très sensuelle qui touche Luisa regardant Bella.

Und dann würde es Funken sprühen, wenn Bella sich das Haar brüstete. Und sie Luisa, würde sich im Hintergrund des Zimmers halten und durch das Fenster alles mit ansehen. Sie dachte ernsthaft, daß sie es wohl nicht aushalten werde, wenn es *zu* schön wäre. (Som,112)

Il est en outre intéressant de constater que Bella et son fils présentent les mêmes caractères « pathologiques », notamment en ce qui concerne la nourriture : et c'est ainsi que Luisa va tenter de faire manger correctement le fils et la mère³⁵.

³⁴HILZINGER, Sonja, *Nachwort zu Sommerstück. Was bleibt*, in Christa Wolf, *Werke 10*, München, Luchterhand Verlag, 2001, p. 308.

³⁵On notera que pour le personnage de Bella, ces problèmes d'alimentation s'accompagnent de soucis avec l'alcool, puisque la narratrice nous laisse entendre que Luisa tente d'empêcher

De même, l'un des traits principaux du caractère de Jonas, outre son anxiété chronique qui mène sa mère au bord de la crise de nerfs, est son attrait presque morbide pour tout ce qui touche à la guerre : toujours armé d'un glaive et d'un bouclier, il ne voit le monde extérieur qu'à travers une scène de bataille. On peut émettre différentes hypothèses à ce sujet, mais aucune ne semble être validée par Christa Wolf, qui préfère laisser son lecteur se faire sa propre opinion. Peut-être le petit garçon, élevé par sa mère seule, se sent-il investi d'une lourde responsabilité, celle d'être « l'homme de la maison », de protéger sa mère, et qu'il ne peut y parvenir que s'il se sent suffisamment armé pour cette tâche et s'il y concentre toute son énergie vitale³⁶. Une autre hypothèse serait que le motif de la guerre agirait par contamination de la mère vers le fils. En effet, en lisant les poèmes de Sarah Kirsch datant de cette période, on pourra y trouver un grand nombre de figures relatives au combat : le sujet lyrique donne constamment l'impression d'avoir déclaré une guerre à l'amant volage, à l'épouse légitime, à sa propre faiblesse, etc.³⁷ Ce climat instable et guerroyeur, conjugué aux déceptions de plus en plus fréquentes, aux premières batailles livrées par Sarah Kirsch contre les autorités culturelles est-allemandes, à une situation qui conduira finalement à un départ définitif, peuvent avoir cet effet inquiétant, proche de la manie, sur le psychisme de l'enfant.

– *Bella*

Et pourtant, au fil du récit de Christa Wolf, le lecteur se rend compte que Bella, elle aussi, cherche à protéger Luisa en lui cachant sa vraie nature : « Luisa, vor der sie ihre Härte verbarg, um sie zu schonen, aber wie lange würde sie das noch können oder wollen. » (Som,122) Le personnage de Bella est sans aucun doute l'un des personnages forts de *Sommerstück*, moitié agneau blessé, moitié oiseau de proie³⁸ : si son amitié pour Carola semble inconditionnelle, elle se plaît

Bella de boire dès le matin : « Luisa war schon froh, daß die Zigarette, die Bella sich jetzt entzündete, ihre erste an diesem Morgen war. Daß sie gegessen hatte, was sie ihr hinstellte » (Som,112).

³⁶Cette hypothèse est confirmée, des années plus tard, par un passage du recueil *Das simple Leben* où Sarah Kirsch évoque *die Mecklenburgstory* et l'attitude protectrice du petit garçon :

Noch immer ist er schwerbewaffnet weil er mein einziger männlicher Schutz ist.
Da guckt er ganz finster aber auch zuverlässig und ich sage itzt kann es besser
nur werden wir gehen nach Rom ! (DsL,290)

³⁷On peut lire dans *Sommerstück* une de ces déclarations de guerre : « Hart würde sie sein oder jedenfalls werden. Dem süßen Hang zum Wort, das alles mildert, nicht nachgeben. Daß er ihr auch das noch nahm, das sollte er zu fühlen bekommen. » (Som,118)

³⁸On se rappellera les commentaires de Sarah Kirsch elle-même au début d'*Allerlei-Rauh* en parlant de l'enfant qu'elle fut : « Stak sie vorher in einem Lamm fest, das ängstlich blökte,

tout de même à rétablir de temps à autre un rapport de force qui aurait pu être menacé par le côté maternel et peut-être envahissant de Luisa. C'est Bella qui achève la fameuse taupe, elle qui ramène constamment Luisa à la réalité, comme le souligne la fin de cette scène où les deux amies se rêvent d'autres vies, futures ou impossibles, et où Bella interrompt brutalement le rêve, magnifique mais irréalisable, d'un café littéraire commun :

Ah – das wird schön.

Ja, sagte Bella zornig. Das wird schön. Schön schlimm.

Da hatte sie wieder die Luisa mit den erschrockenen Augen. Warum sie sie immer dahin bringen mußte. Aber sie hatte nun einmal angefangen, sich die Märchen aus der Brust zu reißen, den Schmerz nicht zu achten. Wenn Luisa das nicht ertrug – (Som,106)

Il n'y a pas de nostalgie du passé chez Bella, elle est essentiellement tournée vers l'avenir ; mais vers un avenir possible, et non virtuel. Contrairement à ses amis, férus de vieux objets, qui courent après les antiquités les plus rares et qui tentent de façon factice de reconstituer autour d'eux l'environnement des anciens paysans du Mecklenburg, Bella ne pense qu'à son histoire d'amour, qu'à son propre environnement psychique :

Beinahe in böser Absicht ließ sie sich gehen und pflegte ihren Haß auf den Geliebten. (...) Hingabe, Entfernung und Sehnsucht, soll das mein Leben sein. Verletzung auf Verletzung. (Som,118)

Elle sait en fin de compte que les problèmes du monde extérieur sont également présents dans ce petit village et que l'on ne peut pas les fuir en réinventant à l'envi de nouvelles formes d'existence.

Les côtés plus sombres du caractère de Bella sont mis en lumière par le personnage d'Irene, personnage d'abord secondaire de *Sommerstück* mais qui acquiert de plus en plus de profondeur psychologique au fil du récit. Ce personnage, contrairement à celui de Bella (et qui joue en quelque sorte le rôle du faire-valoir de cette dernière), a du mal à s'intégrer dans la petite communauté : elle ne trouve pas sa place au milieu de ces caractères bien trempés ; et même si son caractère propre (orgueil, jalousie malade,...) joue un rôle déterminant sur les relations qu'elles noue avec les autres, le fait est qu'elle ne trouve pas sa sœur, son double, sa jumelle, et doit donc se contenter de jouer les électrons libres. S'ils sont surtout révélateurs du malaise qu'éprouve la jeune femme et de son sentiment de solitude, les jugements que l'auteur, à travers le regard d'Irene, porte sur Bella

wenn es die Mutter nicht sah, so ist sie später gestreunt, dem Balg einer Tigerin eingeschlüpft, listenreich scharfer Zähne. » (A-R,29)

sont étonnamment durs, ils la font apparaître comme quelqu'un de profondément grossier et brutal :

Was tat Bella dafür, geliebt zu werden ? Nichts. Sie kam einfach herein, sie fragte nicht, ob sie störe, sie wußte, sie war willkommen. Ihr Haar trug sie Jahr für Jahr auf die gleiche Weise, nie mußte sie sich daran mit der Schere vergehen. Und wenn Bella unglücklich war, so war sie es doch auf eine vom Grund her andere Art als sie. Selbst das Unglück war bei ihr wie es sein sollte, und sie käme nicht auf den Gedanken, sich selbst daran die Schuld zu geben. Noch im Unglück hatte sie Glück. (Som, 162)

Dans *Allerlei-Rauh*, l'aspect plutôt maternel de Carola cède la place à la figure plus valorisante de la sœur longtemps cherchée, enfin trouvée : « So trifft man seine einzige Schwester nach unsicheren Revolutionsjahren gottlob wieder an. » (A-R,54). Cet état de fait transparait très clairement dans les deux récits de Sarah Kirsch et de Christa Wolf : on a l'impression que les deux jeunes femmes éprouvent un véritable coup de foudre l'une pour l'autre et que cette amitié est indestructible. Citons deux passages en exemple : « Doch als wir den Zug verließen, stand Carola auf dem Perron und gab uns beim ersten Blick völlig ihr Herz. » (A-R,54) et

Bella unterbreitete Luisa, die soviel jünger war als sie, schon am zweiten Abend, während sie vorm Haus saßen und Wein tranken, ihre Geschichte, die zugleich die Geschichte ihrer Liebe war, und pflanzte so eine niemals endende Hingabe und eine unstillbare Sorge in sie ein. (Som,113)

6.1.6 Le motif du miroir

Le motif qui met le mieux en lumière cette relation fraternelle est celui du miroir, qui revient de façon récurrente au fil des fragments de *die Mecklenburgstory*. Ce motif du miroir intervient à chaque occurrence en rapport avec le personnage de Carola, peut-être parce que l'objet en tant que tel tient une place prépondérante dans la vie de la jeune femme, qui passe de longues minutes devant sa glace à se maquiller, et par là même – en se constituant ce que l'on pourrait apparenter à un masque – à se protéger. De quoi désire-t-elle se protéger ? Dans les deux ouvrages étudiés, il est fait mention de l'enfance et de la jeunesse de ce personnage, élevé dans une famille rigide et tyrannique et constamment menacé par un déséquilibre psychique pouvant aller jusqu'à la folie³⁹.

³⁹On peut lire à ce sujet dans *Sommerstück* : « Eine namenlose andere, und sie, Luisa, ging ungesehen und unerkannt ganz unscheinbar unter Schutz und Schild, in Maske und Kostüm dieser aufgetakelten anderen mit ». Sarah Kirsch y fait écho dans *Allerlei-Rauh* :

Le motif du miroir suggère également les liens de gémellité pouvant s'établir entre les deux jeunes femmes⁴⁰. En effet, durant cet été mémorable, elles sont toutes deux « célibataires », dans la mesure où les hommes qu'elles aiment sont éloignés géographiquement⁴¹ et qu'elles partagent la maison de Carola pour les vacances. De plus, comme nous l'avons évoqué plus haut, elles font toutes deux figure de mère pour Moritz, le fils de Sarah Kirsch : mère biologique pour l'une, mère-compagne de jeu pour l'autre. La gémellité dans le miroir est suggérée, en association avec les motifs du masque et du déguisement, par l'épisode de la nuit où, la narratrice et Carola ne pouvant trouver le sommeil⁴², elles prennent la décision de se déguiser avec de vieux vêtements trouvés dans le grenier. À la fin de ce fragment, les deux jeunes femmes se tiennent par la main tout en se contemplant dans un vieux miroir⁴³ : « (...) und hielten uns an den Händen vor einem Spiegel, der älter als wir war und uns den zaubrichsten Teint präsentierte, den in der Wirklichkeit von uns beiden nur die eine besaß. » (A-R,66).

Si le miroir peut être le garant d'une certaine gémellité, d'une affinité profonde entre les deux jeunes femmes, il fonctionne également, comme dans *Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll⁴⁴, en tant que surface de séparation insurmontable, la narratrice d'*Allerlei-Rauh* et Carola se tenant bien des deux côtés de ce miroir. En effet, nous avons dit plus haut que la narratrice res-

(...) mochte sie auch noch so allein sein, sie verwendete lange Zeit für solche Verrichtung, was ich am Anfang unserer Bekanntschaft der sowieso vorhandenen großartigen Schönheit wegen als überflüssige Mühe ansah, später jedoch als rituelle Handlung begriff, das Menschenmögliche tun, die unwillkürliche Seele friedlich und bei Laune zu halten. (A-R,67)

⁴⁰Béatrice Didier, dans son étude sur l'écriture-femme, souligne la prépondérance du motif du miroir dans la sensibilité féminine :

L'héroïne a souvent une sœur, une confidente, une amie proche ou lointaine qui lui sert de miroir, certes, mais dont elle est prête aussi à devenir le miroir.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Collection Écriture, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 27.

⁴¹On rappellera que Sarah Kirsch vivait à l'époque une liaison quelque peu contrariée avec l'écrivain ouest-allemand C. Meckel résidant en Provence et que le mari de Carola, Thomas, séjournait en Grèce. Cette situation analogue est soulignée par l'arrivée régulière du facteur apportant des lettres de Grèce et de France aux deux amoureuses.

⁴²Notons à ce propos que les deux jeunes femmes dorment dans le même lit avec le petit garçon entre elles deux : cette configuration rassemble à elle seule toutes les données de la relation ambiguë qui les unit : à la fois mères, sœurs jumelles et amantes.

⁴³Si nous nous référons à la tradition des yeux comme « miroir de l'âme », il est alors possible de poursuivre ce raisonnement en nous appuyant sur la version de l'épisode de la taupe dans *Sommerstück* cité plus haut, sur ce jeu de miroirs et de réactions en chaîne, et plus précisément sur la phrase : « Und dann sah Bella, daß Luisa etwas sah (...) » et de suggérer le fait que les deux amies n'ont plus qu'un seul regard pour deux.

⁴⁴CARROLL, Lewis, *De l'Autre Côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, traduction par Henri Parisot, Paris, Aubier-Flamarion, 1971.

tait la plupart du temps très pragmatique : elle ne s'attache pas, est tournée vers l'avenir et vers son histoire d'amour impossible. À cette époque de sa vie, Sarah Kirsch est une citadine qui vit depuis plusieurs années déjà à Berlin-Est. Bien que prise dans le tourbillon de ces fêtes à la campagne, de cette joie de vivre, elle ne se berce pas d'illusions ; rappelons ici le passage de *Sommerstück* qui atteste le mieux cet état d'esprit :

Bella lachte böse. Denken die immer. Bei sich empfand sie immer deutlicher, angstvoll : Da muß ich mich rausziehen. Diese ganzen Stricke durchschneiden. Wie sagt man bei der Schifffahrt ? Die Taue kappen. Noch einmal auf große Fahrt gehen. Ein starker unausweichlicher Zug in ihr. Würde es schmerzen ? Sicher. Doch nie mehr wie in dieser Sekunde. Sie würde sich wappnen. Sich unempfindlicher machen. Und alles, was geschah – es geschah ja immer irgendetwas ! – unbewußt daraufhin betrachten, ob es den geeigneten Grund abgeben konnte, zu gehen. Sie würde vergessen, daß sie danach suchte, aber früher oder später würde der geeignete Grund sich finden. (Som,162)

Quant à Carola-Luisa, son histoire et sa personnalité l'ancrent indubitablement dans le domaine du merveilleux et de l'ésotérique. Elle appartient au monde de ce petit village et de ses traditions paysannes. C'est pourquoi elle va régulièrement consulter la « sorcière » du village pour trouver réponse à des problèmes personnels précis. Elle-même donne parfois l'impression d'être une sorte de sorcière, d'exercer une influence magique sur ceux qui l'entourent, hommes, femmes, enfants et animaux. Les deux jeunes femmes n'appartiennent pas/plus au même monde. Bella est extérieure à tout cela, elle n'est que de passage : et même si, dans la pièce inventée par les amis, c'est elle qui joue le rôle de la sorcière, c'est un rôle qu'elle a déjà laissé derrière elle, c'est celui de l'auteur des *Zaubersprüche* (1973), mais plus celui de *Rückenwind* (1977) et des poèmes de la maturité ; finalement on peut dire qu'elle est déjà partie, qu'elle a d'ores et déjà quitté la RDA. Et ses amis le savent :

Nein. Das fing nicht an, nachdem Bella weggegangen war. Das fing an, als Luisa zu ahnen begann, daß Bella gehen würde. Daß sie Jonas mitnehmen und er für sie verloren sein würde. Sie muß es als erste vorausgesehen haben. Sie sprach darüber nicht. Ihre Augen wurden dunkler, wenn die Rede, besorgt wohl, aber immer noch unbefangen, auf Bella kam. Und als jener Anruf einging : Also, damit ihr's wißt : Ich gehe !, da sagte Luisa, bleich wie die Wand : Siehst du. Seht ihr. (Som,124)

Le trait de caractère fondamental de cette sorcière qu'est Luisa, un peu différente de la sorcière-Bella, est son côté proprement enfantin, son côté naïf et enthousiaste, parfois à la limite de l'exagération et du sur-naturel au premier

sens du mot. On peut lire en elle comme dans un livre, et comme dans un miroir, les émotions qu'elle ressent se reflètent inexorablement sur son visage et son corps, elle qui vit tout de façon très physique et intense⁴⁵.

6.2 Sarah Kirsch et l'écriture au féminin

Au terme de cette analyse de *Sommerstück* et des fragments de *die Mecklenburgstory* et après avoir examiné plus en détail les relations qui unissent les personnages féminins de ces récits, nous pouvons légitimement nous poser la question de la *féminité* de ces ouvrages et plus spécialement des œuvres de Sarah Kirsch en général. En effet, il est intéressant de remarquer que les auteurs présents dans ces deux récits (Sarah Kirsch, Christa Wolf, Helga Schubert, Maxie Wander) sont presque exclusivement des femmes, car même Carola s'essaie à l'écriture (A-R,67). En outre, on pourra établir un parallèle entre la littérature *des femmes*, *sur* les femmes et deux titres inscrits en filigrane dans *Sommerstück* et *Allerlei-Rauh* et qui sont les deux « ouvrages d'interviews » (*Frauenprotokolle*), *Die Pantherfrau*⁴⁶ et *Guten Morgen, du Schöne*⁴⁷ réalisés dans les années 1970 par Sarah Kirsch et Maxie Wander. Dans quelle mesure l'écriture de Sarah Kirsch et les conceptions qu'elle véhicule peuvent-elles être représentatives de ce qu'on appelle l'*écriture féminine* ? Dans quelle mesure cette écriture peut-elle et veut-elle s'intégrer dans un mouvement « féministe⁴⁸ » ?

6.2.1 Le refus de l'embrigadement

Si l'on en croit les déclarations de Sarah Kirsch à ce sujet, les réponses à ces questions pourraient être aussi évidentes que radicales, car Sarah Kirsch refuse énergiquement toute parenté avec le féminisme ou ses avatars. Ses réactions à ce sujet, telles que : « Männer und Frauen sollen nicht gegeneinander arbeiten.

⁴⁵ Comme le souligne la narratrice dans *Allerlei-Rauh*, le personnage de Carola fonctionne comme un miroir réfléchissant dont elle peut user : « (...) und es mir deshalb auch nicht verwehrt war, mich Carolas wie eines Spiegels zu bedienen, wenn ich ein Blitzlein fing, es auch behalten durfte. » (A-R,67)

⁴⁶ *Die Pantherfrau, Fünf unfrisierte Erzählungen aus dem Kassetten-Recorder*, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1973.

⁴⁷ *Guten Morgen, du Schöne*, Darmstadt, Luchterhand Verlag, 1979.

⁴⁸ La deuxième partie de cette analyse sera brève, deux des thèses majeures consacrées à Sarah Kirsch – celle de Christine Cosentino et celle de Barbara Mabee – ayant déjà largement thématiqué cet aspect de l'œuvre. Voir COSENTINO, Christine, « *Ein Spiegel mit mir darin* ». *Sarah Kirschs Lyrik*, Tübingen, Francke Verlag, 1990 et MABEE, Barbara, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi Verlag, 1989.

Gegeneinander kann man nichts ausrichten. [...] Weiberkunst finde ich entsetzlich⁴⁹ » ou « Ich halte Emanzipationsschreiberei für unsinnig. Ich will an der Literatur gemessen werden⁵⁰ » sont à tout le moins violentes, si l'on reprend les mots auxquels elle a recours (« Weiberkunst », ou « Emanzipationsschreiberei ») concernant la littérature que l'on considère comme féminine⁵¹.

En effet, pour Sarah Kirsch, la littérature se doit d'être de qualité, qu'elle soit l'œuvre d'une femme ou d'un homme. C'est pour cette raison qu'elle se refuse à se laisser embrigader dans un mouvement de littérature féministe quelconque :

Ich bin da sehr vorsichtig, seit ich in der Bundesrepublik bin, wo es wiederholt Versuche gegeben hat, mich für die Frauenbewegung zu vereinnahmen.⁵²

Ein Preis der nur an Frauen verliehen wird, würde mich nicht besonders erfreuen. Ausgrenzungen sind Diskriminierungen. Gründe dafür kann ich nicht anerkennen.⁵³

6.2.2 Brefs rappels théoriques

Peut-être est-il utile de proposer à ce stade de notre réflexion un bref rappel des principales positions du féminisme dans la deuxième moitié du vingtième siècle, en nous consacrant particulièrement à la distinction entre partisan(e)s de l'égalité et ceux ou celles de la *différence* (ou *différance*, si l'on reprend la terminologie de Jacques Derrida⁵⁴). Les féministes égalitaires, à la suite de Simone de Beauvoir, considèrent la femme comme une construction sociale produite par les hommes et refusent une nature spécifique de la femme. À cette conception égalitariste du féminisme s'opposent les féministes de la différence telles qu'Hélène

⁴⁹VOLCKMANN, Silvia, *Zeit der Kirschen ? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsliteratur* : Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, H.M. Enzensberger, Hochschulschriften Literaturwissenschaft Band 56, Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum-Hain-Hanstein, 1981, p. 272.

⁵⁰Cité par COSENTINO, Christine, « Ein Spiegel mit mir darin ». *Sarah Kirschs Lyrik*, Tübingen, Francke Verlag, 1990, p. 46.

⁵¹Même si les mots employés par Sarah Kirsch sont très violents et visent à se désengager des perspectives féministes, les préoccupations féminines ne sont pas complètement absentes de son œuvre, surtout si l'on s'intéresse plus particulièrement aux ouvrages en prose, tels que *Die Pantherfrau* ou certaines nouvelles constituant *Die ungeheuren bergeshohen Wellen auf See. Erzählungen aus der ersten Hälfte meines Landes* (« Merkwürdiges Beispiel weiblicher Entschlossenheit » ou « Blitz aus heiterem Himmel », par exemple).

⁵²*Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, Textura 29, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1985, p. 131.

⁵³HOPWOOD, Mererid and BAXTER, David, *Sarah Kirsch*, « Contemporary German Writers », Cardiff, University of Wales Press 1997, p. 9.

⁵⁴DERRIDA, Jacques, *L'écriture de la différence*, Paris, Seuil, 1975.

Cixous, qui elles, au contraire, prônent cette spécificité féminine et la revendiquent également comme moyen d'expression⁵⁵.

Sarah Kirsch ne s'est jamais exprimée au sujet des concepts théoriques du mouvement féministe, mais nous pouvons déduire de ses déclarations anti-féministes une attitude plutôt égalitariste. Néanmoins, on se doit de garder présent à l'esprit le fait que Sarah Kirsch a vécu durant la première moitié de sa vie en RDA et que la situation féministe dans le pays était quelque peu différente de celle d'autres pays occidentaux comme la France ou les États-Unis. En effet, comme le souligne Patricia Herminhouse concernant le féminisme en RDA, l'émancipation des femmes et l'émancipation des individus en général étaient interdépendantes :

Aufgrund der Prämisse, daß die gesellschaftliche Stellung der Frau von ihrem Verhältnis zur Produktion abhängt und daß ihre Emanzipation untrennbar von der Emanzipation des Menschen im Klassenkampf ist, gab es in der DDR keine organisierte, öffentliche Frauenbewegung. Aus diesem Grund fiel der Literatur, die gerne als « Ersatzöffentlichkeit » bezeichnet wurde, die Funktion eines Forums für die Diskussion von Frauenfragen in der DDR zu.⁵⁶

6.2.3 Une écriture féminine ?

Si l'on ne peut absolument pas faire de Sarah Kirsch une porte-parole du mouvement féministe – loin s'en faut – et bien qu'elle-même dise ne pas s'intéresser au fait que l'auteur d'un livre soit une femme ou un homme, il est tout de même

⁵⁵Ingrid Galster, « Positionen des französischen Feminismus » in GNÜG, Hiltrud und MÖHRMANN, Renate (Hrsg.), *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1999, p. 592. Ingrid Galster, à la fin de son article (p. 600), évoque les perspectives d'avenir difficiles de ces conceptions :

In der Tat scheinen sich beide Modelle in einer Sackgasse zu befinden. Die Egalitaristinnen glauben noch an die Existenz eines universellen Subjekts, das geschlechtsneutral sein soll, sich aber auf Kosten der Frauen konstituiert. Die Poststrukturalistinnen haben das vorgeblich Universelle als männlich entlarvt und lehnen es ab, Subjekte zu werden, um die männlichen Strukturen nicht zu stärken.

⁵⁶Plus loin au cours de son analyse, P. Herminhouse précise :

Wenn jedoch enthusiastische Leser im Westen DDR-Schriftstellerinnen der jüngeren Generation mit dem Etikett « feministisch » versahen, so wurde diese Bezeichnung meistens entschieden zurückgewiesen, da der Feminismus generell als bürgerlicher Versuch galt, Emanzipation durch den Kampf der Geschlechter statt durch den Angriff auf die ökonomische Basis der Unterdrückung zu erreichen.

Patricia Herminhouse, « Ostdeutsche Autorinnen in historischer Sicht », in GNÜG, Hiltrud und MÖHRMANN, Renate (Hrsg.), *op. cit.*, p. 478.

possible de se poser la question d'un certain type d'écriture qui transparaîtrait de son œuvre et qui serait une écriture proprement féminine⁵⁷.

D'aucuns nient la différence d'écriture entre les deux sexes : la seule distinction pertinente est celle entre la bonne et la mauvaise littérature. D'autres déclarent qu'on ne peut plus contester aujourd'hui la réalité d'une écriture féminine – ce serait nier l'apport même de la sensibilité dans l'art, ce serait occulter la personnalité de l'artiste révélée dans ses œuvres. Les poèmes de Sarah Kirsch relèvent d'une écriture véritablement féminine dans la mesure où le lecteur se retrouve face à un « personnage » : un personnage féminin, avec des préoccupations, des attentes féminines⁵⁸. On n'écrit pas l'amour ou la trahison de la même façon si l'on est une femme ou un homme, et surtout si l'on s'appelle Sarah Kirsch⁵⁹. Les poèmes de Sarah Kirsch sont, selon les dires de l'auteur, largement autobiographiques, et si les événements de la vie passent par le prisme plus ou moins déformant de la création littéraire, ils ont tout de même été appréhendés par une sensibilité féminine. Des vers comme « Ich bin sehr sanft nenn / Mich Kamille » (L,79) sont des vers qui portent le sceau de la féminité exacerbée.

Béatrice Didier, dans son étude sur l'écriture-femme, propose une liste relativement complète des motifs récurrents dans l'écriture féminine (présence de la mère, écriture du discontinu, motif de la sœur-confidente,...), mais récuse cependant une catégorisation trop radicale de l'écriture féminine :

S'il y a bien une spécificité de l'écriture féminine, je ne pense pourtant pas que l'on puisse établir une ségrégation absolue entre écriture masculine et écriture féminine – et pas seulement parce qu'une femme-écrivain a forcément lu beaucoup d'œuvres écrites par des hommes, et a été marquée par leurs modèles culturels. La spécificité de l'écriture féminine n'exclut pas ses ressemblances avec l'écriture masculine.⁶⁰

Ce n'est donc pas de ses contemporaines féministes que Sarah Kirsch se sent proche. L'importance de la sororité se révèle chez elle par l'intermédiaire d'affinités électives qui la relie aux grandes figures littéraires du passé dont elle devine

⁵⁷Nous nous référons pour cette analyse principalement aux études de DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Collection Écriture, Paris, Presses Universitaires de France, 1981 et KAUFFMANN, Natacha, *L'écriture féminine : bilan critique des théories et des idées actuelles sur la question*, dir. E. Goichot, Mémoire de maîtrise, Lettres, Strasbourg 2, 1990.

⁵⁸Il s'agit de l'héroïne lyrique que nous étudierons plus précisément au cours de notre chapitre sur les activités de Sarah Kirsch en tant que traductrice des poèmes d'Anna Akhmatova.

⁵⁹Faut-il rappeler ici que toutes les thèses consacrées à Sarah Kirsch ont été écrites par des femmes ?

⁶⁰Et vice versa, l'écriture masculine pouvant laisser paraître de larges ressemblances avec l'écriture féminine. L'exemple le plus fréquemment cité en la circonstance est l'écriture de Marcel Proust, qui présente en bien des occasions des spécificités féminines. Béatrice Didier, *op. cit.*, p. 6.

particulièrement la parenté avec sa personnalité et son écriture⁶¹. Le vocable *sœur* est par ailleurs souvent employé dans la poésie de Sarah Kirsch, notamment dans le poème fort connu « Nachricht aus Lesbos » (Z,128) où, justement, elle se désolidarise de ses consœurs lesbiennes et préfère l'amour d'un homme⁶², ou en association avec la figure du frère, frère-ami ou frère-amant, comme dans ces vers du court poème « Freundbruder » : « Freundbruder aus Wolfsland wir wollen / Unsere Blicke anzünden an etwas glauben » (RW,169). Ce n'est donc pas un hasard si la critique la plus connue de Marcel Reich-Ranicki sur Sarah Kirsch s'intitule « Der Droste jüngere Schwester », en référence au titre de l'un des poèmes du recueil *Zaubersprüche*, « Der Droste würde ich gern Wasser reichen » (Z,119).

6.3 Les affinités féminines de Sarah Kirsch

6.3.1 Annette von Droste-Hülshoff

Les rapports qu'entretient Sarah Kirsch avec Annette von Droste-Hülshoff sont de l'ordre de l'héritage tant littéraire que personnel⁶³. Sarah Kirsch a écrit, il y a quelques années, la préface d'une anthologie des poèmes d'Annette von Droste-Hülshoff dans laquelle se dessine en filigrane l'admiration et les liens affectifs qui la lient à la poétesse⁶⁴. Cependant, cet héritage se dévoile en réalité davantage dans les œuvres plus récentes de Sarah Kirsch, notamment dans son journal *Das simple Leben*, dans lequel elle raconte un voyage à Meersburg, lieu de pèlerinage véritablement habité par l'esprit d'Annette. Il est très intéressant de noter que c'est à Wiepersdorf, la propriété des Arnim reconvertie en centre de repos pour intellectuels de RDA, que Sarah Kirsch, nimbée de la présence de la maîtresse des lieux Bettina von Arnim, va redécouvrir Annette von Droste-Hülshoff. C'est dans la belle préface « Geschenk des Himmels » qu'elle raconte

⁶¹Sarah Kirsch précise à ce propos :

In meinen Texten kommen viele Zitate aus der älteren Literatur vor, in deren Zusammenhang ich mich durchaus fühle. (...) Zur Literatur einer bestimmten Zeit gehören alle möglichen verschiedenen Töne, und deshalb verweise ich gerne auf altmodische hin.

GRAVES, Peter, « Sarah Kirsch : some comments and a conversation » in *German Life and Letters*, New Series, Volume 44, Oxford, 1990, p. 278.

⁶²La portée politique de ce poème souvent analysé n'étant pas le sujet de ce chapitre, nous ne nous y attarderons pas, précisant seulement qu'ici encore, Sarah Kirsch souligne sa volonté de dissidence et choisit la liberté plutôt que le conformisme.

⁶³« Das sind für mich zwei Gestalten, die sehr wichtig sind » (EeD,5).

⁶⁴KIRSCH, Sarah, « Geschenk des Himmels », Vorwort zu *Annette von Droste-Hülshoff*. Auswahl von Sarah Kirsch, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1986.

cette expérience tout à fait particulière d'affinités féminines en miroir, où temps et lieu perdent de leurs contours familiers :

Lag dann im Gartensaale unter Bettinens Bild auf dem uralten Sofa schrieb trank und las. (...) Fand ein zierliches Büchlein in volkseigener Bibliothek als ich alles Mitgebrachte gelesen schon hatte Ledwine geheißten was ich sofort als Geschenk des Himmels annahm und bis heute behielt. War auch dermaßen geködert daß ich die Nacht nicht mehr wußte befand ich mich bei Bettinen oder viel mehr in Schloß Hülshoff hinter den Wassern gefangen.⁶⁵

Annette von Droste-Hülshoff et Sarah Kirsch ont bien des choses en commun, mais elles partagent surtout un certain regard sur les choses de la vie, un regard que Sarah Kirsch, en sa qualité de biologiste, qualifie de « scientifique » :

Ja, die [Droste-Hülshoff] habe ich schon immer geliebt, und das geht bis auf die Schulzeit zurück. Bei ihr kann man eine ganze Menge lernen. Zuerst hat mir ihr naturwissenschaftlicher Blick gefallen. (PHP,56)

D'Annette von Droste-Hülshoff, Sarah Kirsch s'est également approprié certaines méthodes de travail, en apparence seulement contradictoires, qui sont l'exagération et la réduction⁶⁶ :

Bei ihr habe ich auch gelernt, wie schön sie lügen kann und übertreiben. Dieses Übertreiben, das ist etwas, was mir persönlich auch sehr nah ist. Diese Methode wende ich so oft an, daß ich das Blaue vom Himmel lüge. Das geht so : Wenn ich aus einer Rohschrift etwas abschreibe, dann drehe ich immer noch einen Zahn weiter. Dabei denke ich oft an die Annette. (PHP,56)

6.3.2 Bettina von Arnim

Attachons nous à présent à l'évocation de Bettina von Arnim et d'Else Lasker-Schüler, deux autres figures de sœurs écrivains essentielles pour la création de Sarah Kirsch⁶⁷ – l'une en référence à son double rapport avec le romantisme d'une part et la politique d'autre part, l'autre en raison de la dominante proprement

⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁶ Concernant ce procédé de réduction – que nous examinerons plus en détail dans notre étude de la parenté entre l'écriture kirschienne et celle des haïkus – on peut lire dans la préface « Geschenk des Himmels » (p. 22) :

(...) kurzum ich habe in diesem einzigen Fall wie sies mir auftrag den Versuch unternommen wie in der eigenen Arbeit nach lange verflogener Zeit zu reduzieren was stets noch ein guter Arbeitsgang ist.

⁶⁷ Anne-Marie Baranowski a également souligné les affinités électives liant Sarah Kirsch à ces figures tutélaires :

érotique de son œuvre : deux aspects plus nettement révélés dans les premiers recueils de Sarah Kirsch, ceux datant d'avant son installation à Tielenhemme. La figure de Bettina von Arnim est particulièrement importante dans le cadre de cette étude puisqu'elle renvoie également à Christa Wolf qui, en relation avec ses recherches concernant Caroline von Günderrode, lui a consacré un essai⁶⁸. C'est ainsi que par l'intermédiaire de ces figures littéraires, l'œuvre de Sarah Kirsch se retrouve au centre d'un kaléidoscope d'allusions amicales intertextuelles⁶⁹.

Bettina von Arnim (1785-1859) est la figure d'identification de Sarah Kirsch la mieux connue : la parenté qui lie les deux femmes n'a échappé à aucun critique, et la plupart se sont d'ailleurs arrêtés à cette seule personnalité. La popularité de Bettina von Arnim en tant que modèle de Sarah Kirsch est liée à la popularité d'un des cycles de poèmes de cette dernière, le cycle « Wiepersdorf », dans le recueil *Rückenwind* (1977).

Dans cette perspective, il nous semble important de rappeler certains détails biographiques. La propriété de Wiepersdorf, nous l'avons évoqué précédemment, fut le domaine familial de Bettina et d'Achim von Arnim. Bettina est d'ailleurs enterrée sur les terres familiales, aux côtés de son mari – et même si elle préférerait, et de loin, résider à Berlin, où l'existence était plus mouvementée et correspondait davantage à son style de vie, elle séjournait de longs mois à Wiepersdorf, en réalité plus par souci de compromis envers son mari que par goût. Cette propriété de Wiepersdorf a été par la suite rachetée par les autorités de la RDA qui en ont fait une maison de repos pour les écrivains dans les faveurs du régime. C'est ainsi que Sarah Kirsch séjourna quelques semaines dans ce manoir à la campagne. Tout comme pour Annette von Droste-Hülshoff à Meersburg, le château est habité par la présence de la famille von Arnim – et c'est à cette occasion que Sarah

Il convient également de souligner le lien qui s'instaure entre la poétesse contemporaine et deux femmes écrivains en marge du romantisme, Annette von Droste-Hülshoff et Bettina von Arnim. Ce point mérite d'être souligné car l'intimité avec les personnes est rare chez Sarah Kirsch. [...] Toutes deux ont vécu simultanément leur existence d'aristocrates provinciales et une vie littéraire et relationnelle beaucoup plus fouguese. [...] Ce clivage du désir d'accomplissement et du sacrifice éclaire d'une lumière nouvelle l'écrivain contemporain qui se place spontanément dans leur intimité. En effet, Sarah Kirsch a eu, on pourrait le croire, toute latitude de s'accomplir. [...] Et pourtant : les chagrins, les défaites, les déchirures n'ont pas manqué, [...] elle a constaté l'inanité de l'engagement et du désir d'action.

BARANOWSKI, Anne-Marie, « Histoire et liberté chez Sarah Kirsch » in *Allemagne d'aujourd'hui*, 142, octobre-décembre 1997, p. 126.

⁶⁸WOLF, Christa, « Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an ». *Ein Brief über die Bettine*, in WOLF, Christa, *Werke 6*, München, Luchterhand, 2001.

⁶⁹En effet, les amitiés féminines au cœur de *Sommerstück* et *Allerlei-Rauh* peuvent être considérés comme le reflet du miroir des amitiés féminines célèbres du romantisme, telle que celle qui unissait Bettina Brentano et Caroline von Günderrode.

Kirsch va se découvrir de réelles affinités avec Bettina. Car en même temps que la poétesse plonge dans la vie de Bettina, elle s'imprègne également de l'ambiance du romantisme tout entier : ce sont les premiers vers du cycle de Wiepersdorf, vers qui dénotent à la fois la proximité affectueuse et une certaine distanciation : « Hier ist das Versmaß elegisch / Das Tempus Praeteritum / Eine hübsche blaßrosa Melancholia / Durch die geschorenen Hecken gewebt » (RW,158).

Tout au long de ce cycle de poèmes, le lecteur est donc confronté à une double image de Bettina von Arnim ; c'est celle que nous renvoient par ailleurs les critiques qui se sont intéressés à cette figure féminine du romantisme⁷⁰ : celle d'une Bettina polyvalente, aux multiples talents (écriture, dessin mais surtout musique) et aux centres d'intérêt extrêmement variés. Comme Sarah Kirsch, elle sera initiée aux secrets de la botanique dès l'enfance et en conservera l'amour de la nature ; comme Sarah Kirsch, c'est une jeune femme à la sensibilité romantique avant l'heure qui refuse de se laisser guider sa conduite par sa famille. Elle écrit :

In den hängenden Gärten der Semiramis bin ich erzogen, ich glattes, braunes feingliedertes Rehchen, zahm und freundlich zu jedem Liebkosenden, aber unbändig in eigentümlichen Neigungen.⁷¹

Ses proches la trouvent excentrique et puérile : « Die Natur eines Kindes und eines Sperlings⁷² », dit-elle d'elle-même ; c'est une caractéristique que l'on retrouve dans ses contes et poèmes et qui est l'expression d'une certaine naïveté. Or n'est-ce pas ce que l'on a beaucoup reproché au style de Sarah Kirsch ? Une naïveté exacerbée, un « Baby-talk », des sujets enfantins ? Ce ton presque enfantin ou faussement enfantin, pourrait-on dire, s'est maintenu tout au long de son parcours littéraire et reste l'une des marques de fabrique de la poétesse. C'est un premier point commun entre les deux écrivains, un premier point d'ancrage pour un processus d'identification.

Bettina von Arnim n'est cependant pas restée une jeune fille excentrique et fantasque – c'est également la mère de sept enfants et une maîtresse de maison accomplie : Sarah Kirsch le rappelle dans un des poèmes du cycle « Wiepersdorf » : « (...) ich dachte bloß noch : Bettina! Hier / Hast du mit sieben Kindern gegessen, (...) » (RW,158). C'est plutôt à cette facette du personnage que correspond la vie à Wiepersdorf. Bettina, en se mariant, en devenant mère de famille,

⁷⁰Voir par exemple ces biographies sur Bettina von Arnim : ARNIM, Hans, *Bettina von Arnim*, Berlinische Reminiszenzen, Haude und Spenersche Verlagsbuchhandlung, Berlin, 1963 et BÄUMER, Konstanze, SCHULTZ, Hartwig, *Bettina von Arnim*, Realien zur Literatur, J.B. Metzler, Stuttgart Weimar, 1995.

⁷¹ARNIM, Hans, *op. cit.* p. 14.

⁷²*Ibid.*, p. 5. Hans von Arnim précise plus loin, « Bettine ist in ihrem Treiben, ihrem oft unüberwindlichen Eigensinn und dann wieder in ihrer grenzenlosen Hingabe ein Kind, und sie ist es ihr Leben lang geblieben » (p. 40).

ne va rien perdre de sa soif d'indépendance ; celle-ci va même s'accroître, comme le précise Hans von Arnim dans sa biographie de Bettina : « Auch ihr Unabhängigkeitsbewußtsein und das Bedürfnis, sich selbst zu erkennen, das ja in der Zeit liegt, werden deutlich⁷³ ». Même si son mari préfère demeurer à la campagne, elle séjourne seule à Berlin et tient salon, fréquente le cercle des romantiques de la première heure et les adeptes les plus jeunes du mouvement. C'est également une sorte de fuite en dehors de son quotidien difficile : les soucis financiers, les grossesses à répétition, la vie à la campagne et ses inconvénients.

C'est cette soif d'indépendance qui va rendre Bettina si proche de Sarah Kirsch : elle le souligne elle-même :

Und die Bettina ist mir so nah, obwohl ich sie in mancher Beziehung ein bisschen furchtbar finde, aber was sollte sie anders machen in der Zeit [...] und sie war ihrer Zeit ganz schön voraus, was sie wollte, wie sie gelebt hat, und was sie nicht konnte. (EeD,82-83)

C'est dans la deuxième moitié de sa vie que se révèle plus nettement le goût de Bettina pour la politique – elle devient vite une personnalité importante, capable même d'influencer les décisions du Roi de Prusse. Sa conception de la politique n'est pas celle des tribunes et des intrigues. Son engagement se concentre sur les conditions de vie de ses semblables : inlassablement, elle va tenter d'intéresser les autorités au sort précaire des populations défavorisées. C'est le rôle de son livre dédié au Roi de Prusse : « Dieses Buch gehört dem König ». Elle y fait état de la situation des pauvres dans le royaume et fait appel au Roi lui-même pour prendre des mesures adéquates. Son sens politique est avant tout social et humaniste.

C'est donc un véritable pont qui est jeté à travers les époques entre Sarah Kirsch et Bettina von Arnim. Seule à Wiepersdorf, Sarah Kirsch trouve consolation dans un destin de femme, parallèle au sien à bien des égards ; c'est ce que reflète le poème le plus connu du cycle « Wiepersdorf » : « Dieser Abend, Bettina, es ist / Alles beim alten. Immer / Sind wir allein, wenn wir den Königen schreiben / Denen des Herzens und jenen / Des Staats (...) » (RW,166). Dans ce poème, Sarah Kirsch profite de la présence en filigrane de Bettina pour adresser une lettre ouverte à ses lecteurs – le témoignage d'un double engagement, politique et amoureux, et des déceptions que cet engagement entraîne.

Le lien presque affectif qui unit Bettina von Arnim et Sarah Kirsch se retrouve également dans la personnalité des deux femmes : elles n'ont pas peur de mener

⁷³ARNIM Hans, *Bettina von Arnim, op. cit.*, p. 19. Voir aussi cette déclaration de Bettina : « Ich soll doch mein eigen werden, dies ist doch der Wille meines Ichs, denn sonst wäre ich umsonst », in BÜRGER, Christa, *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen.*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart, 1990.

leur vie comme elles l'entendent, n'ont pas peur du « Qu'en dira-t-on », n'hésitent pas à s'engager pour ce qui leur paraît juste – des femmes fortes, en somme. Le dernier poème du cycle « Wiepersdorf » porte les stigmates de ce choix de vie. Ce poème est intitulé « Männliches Steinbild im Park » :

Leider leider werden die Damen
Immer schnurriger. Was die nicht mehr
Können und alles vermögen ! Die trennn sich
Dreimal im Leben von Diesem und Jenem, die schleppen
Nur das Nötige mit die Kinder, die Arbeit
O wie mir graut ! (RW,168)

Sarah Kirsch utilise la figure de la statue antique, porteuse de toute la tradition d'une société patriarcale, pour souligner sur le mode ironique sa conception de la vie. On peut s'imaginer le désespoir de cette statue qui, de son socle du parc de Wiepersdorf, était déjà témoin des excentricités de Bettina et doit désormais supporter les vicissitudes de la vie de Sarah Kirsch ! Le caractère conservateur de cette statue et de ses conceptions du rôle de la femme dans la société est révélé par le style du poème et par l'emploi de tournures pompeuses comme « Die Damen » et archaïsantes : « O wie mir graut ! » La présence ironique de Sarah Kirsch se dévoile alors dans le contraste entre ces formes archaïques et désuètes et le style familier du poème : « trennn » au lieu de *trennen*, « die » pour *sie* et « mitschleppen ». Ici l'accent est mis sur ce qui tient vraiment à cœur aux femmes d'aujourd'hui : un compagnon à leur goût qui n'est pas forcément le même tout au long d'une vie, la carrière et les enfants – les hommes n'ont qu'à s'adapter. Bettina et Sarah Kirsch se rejoignent dans ce portrait esquissé. Au-delà, respectivement, d'une appartenance à un seul homme ou à une caste, elles tendent à concilier carrière et maternité – ce n'est finalement pas un hasard que Bettina ait tenu, en opposition aux normes de la société dans laquelle elle évoluait, à allaiter elle-même ses enfants, et à croire en son engagement politique malgré les railleries⁷⁴.

Dans un autre poème, extrait du recueil *Zaubersprüche*, Sarah Kirsch introduit une autre vision de cette vie de femme indépendante – le revers de la médaille en quelque sorte. Ce poème, « Grundstück » (Z,130), met en scène un groupe de jeunes femmes qui ont choisi de vivre en communauté féminine, ou qui vis-à-vis du courage de leurs compagnons, passent leurs congés à la campagne entre

⁷⁴Par ailleurs, Christa Bürger souligne l'absence total de désir de possession de Bettina : « le nécessaire » n'est pour elle ni les biens matériels ni la propriété de Wiepersdorf où elle est pourtant enterrée : « Bettina, die Schweifende, hat kein Verhältnis zum Besitz und auch Achims Bindung an sein Land ist ihr im Grunde fremd. Nicht das Haben, sondern Loslassen gehört zu ihrer Natur. » BÜRGER, Christa, *op. cit.*, p. 145.

amies. Ici, c'est une vision différente qui nous est proposée – les jeunes femmes aimeraient bien que les hommes viennent avec elles et s'occupent des réparations. Mais les hommes ont autre chose à faire et préfèrent ne pas trop souvent voir les enfants. Face à ce refus de s'engager, d'assumer les responsabilités d'un couple, le ton se fait amer sous l'insouciance affichée. L'indépendance est belle dans les idées, mais difficile à supporter au jour le jour, car la vie n'est pas un conte de fées pour les jeunes femmes émancipées : « (...) Wie im Märchen würden sie leben mit Kindern / Und Geliebten in Datschen im Sommer und sorglos » (Z,130).

En ce qui concerne Bettina von Arnim cependant, il paraît difficile de parler d'émancipation féminine. Au-delà d'une certaine conception du rôle de la femme, c'est aussi dans les caractères que Sarah Kirsch et Bettina se ressemblent ; c'est pourquoi Sarah Kirsch se sent si proche de l'écrivain romantique. Son attrait pour les contes et pour le merveilleux, son goût pour la saveur des chants et comptines populaires l'inscrivent dans une filiation directe de Bettina, à qui la première version des *Kinder- und Hausmärchen* des Frères Grimm était dédiée. Il est intéressant de rappeler les surnoms que les proches de Bettina lui donnaient : « la petite sorcière », « le lutin »⁷⁵, etc. C'est donc dans le domaine de la sensibilité que les deux femmes sont parentes.

6.3.3 Else Lasker-Schüler

À cette parenté de cœur s'ajoute pour Sarah Kirsch le personnage haut en couleurs d'Else Lasker-Schüler. Tout comme celle de Bettina von Arnim, l'influence d'Else Lasker-Schüler (1869-1945) sur la création de Sarah Kirsch est avant tout affective⁷⁶.

Else Lasker-Schüler, grande figure juive de l'expressionnisme allemand, est un modèle pour Sarah Kirsch dans sa façon de mener sa vie d'artiste malgré les obstacles de la vie et les amours malheureuses. La judaïté de la poétesse mérite d'être soulignée, cet aspect étant très important pour Sarah Kirsch⁷⁷.

⁷⁵Hans von Arnim souligne à propos de Bettina :

Goethe nannte Bettina einen dämonischen Geist, und der Bruder Clemens rühmte ihr nach, sie sei « das großartigste, reichbegabteste, einfachste und grausamste Geschöpf. »

Bettina von Arnim, op. cit., p. 5.

⁷⁶Sarah Kirsch est l'un des instigateurs d'un « almanach Else Lasker-Schüler » qui réunit un grand nombre de documents concernant la vie et l'œuvre de cette dernière : KIRSCH Sarah, SERKE Jürgen, JAHN Hajo (Hrsg.), *Meine Träume fallen in die Welt*, Ein Else Lasker-Schüler-Almanach, Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 1995.

⁷⁷Rappelons que Sarah Kirsch, non-juive, née Ingrid Bernstein, choisit au sortir de l'adolescence d'adopter le prénom de Sarah en hommage aux victimes de la Shoah et en réaction contre l'antisémitisme ambiant en RDA.

Il est étonnant de poursuivre dans ce domaine la filiation entre Bettina, Else Lasker-Schüler et Sarah Kirsch – toutes trois profondément engagées pour la cause juive⁷⁸.

Nous l'avons déjà souligné, le personnage d'Else Lasker-Schüler est un personnage haut en couleur et très excentrique ; c'est ce qui passionne Sarah Kirsch chez cette femme indépendante, éternelle amoureuse⁷⁹.

La ressemblance entre les deux femmes est frappante – déjà dans les souvenirs d'enfance, on remarque les mêmes occupations, les mêmes jeux de prédilection. Dans un entretien, Sarah Kirsch parle de son jeu préféré lorsqu'elle était petite fille, le jeu avec la collection de boutons de sa mère (« Selbstauskunft » PHP,66). Sa plus grande fierté est alors de posséder un bouton magnifique orné d'un portrait en nacre ; elle surnomme secrètement ce favori le « bouton du poète ». La figure du poète, de l'artiste revêt donc déjà à l'époque une aura particulière pour la petite fille. Il est alors véritablement surprenant de découvrir dans les anecdotes d'Else Lasker-Schüler les mêmes souvenirs d'enfance ! Elle aussi avait une collection de boutons :

Aber einer der herrlichsten Knöpfe durfte überall liegen, wo er wollte, er war aus Jett, besät mit goldenen Sternlein, und ich staunte ihn an : Er war das Himmelreich meiner Knöpfe und hieß : Joseph von Ägypten.⁸⁰

Ici aussi apparaît une figure d'identification primordiale pour la poétesse – même s'il est souvent difficile, dans les récits de vie d'Else Lasker-Schüler, de faire la part entre le véridique et l'auto-mystification du personnage.

La ressemblance entre les deux femmes ne s'arrête pourtant pas là, elle réside également dans la personnalité, ou plutôt dans le personnage : tenue vestimentaire décalée, maquillage à outrance, chevelure sombre et flamboyante, tendance à l'anorexie⁸¹. Décrivant Else Lasker-Schüler, on a pu lire :

⁷⁸On se souviendra de l'engagement de Bettina von Arnim pour l'émancipation des juifs et son ouverture à la judaïté (notamment dans son salon), et ce malgré l'antisémitisme latent des membres de sa famille.

⁷⁹Reich-Ranicki précise en parlant de Sarah Kirsch :

Die Liebe wird von ihr niemals als etwas selbstverständliches aufgefaßt. Sie ist gleichsam ein Geschenk, eine Gnade oder ein Fluch, auf jeden Fall aber eine Notwendigkeit.

– un jugement que l'on pourrait tout aussi bien appliquer à Else Lasker-Schüler ! Voir REICH-RANICKI, Marcel, « Liebe und Rebellion » in *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*, Band 26, Frankfurt am Main, 2003, p. 243.

⁸⁰KLÜSENER, Erika, *Else Lasker-Schüler. Mit Selbstzeugnissen und Dokumenten*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1980, p. 23.

⁸¹Ici encore, la personnalité de Sarah Kirsch en tant que femme et poète se retrouve au centre d'un kaléidoscope puisqu'on retrouvera ces remarques à propos d'Anna Akhmatova et

Schockierend wirkte (...) allein schon ihr kurzgeschnittenes schwarzes Haar, das sie über die linke Gesichtshälfte fallen ließ (...) Ein nachtschwarzes Kleid hatte sie gewählt und wirkte im verdunkelten Saal hinter der kleinen Lampe mit ihren unheimlich glühenden Augen unverkennbar dämonisch.⁸²

On retrouve ici l'adjectif largement utilisé pour qualifier Bettina von Arnim et Sarah Kirsch : « démoniaque » (*dämonisch*). Il est intéressant de dévoiler le regard qu'on a de l'extérieur sur ces femmes qui refusent de se laisser dominer par les hommes et qui prennent elles-mêmes leur destin en main – elles finissent par devenir des créatures « démoniaques », des femmes fatales pour les maris : des sorcières. Sarah Kirsch pourtant voit dans les sorcières des figures familières et protectrices, puisqu'elles leur dédie le recueil *Zaubersprüche*⁸³.

Attachons-nous désormais à envisager l'œuvre de Sarah Kirsch à la lumière de celle d'Else Lasker-Schüler. Les points communs se multiplient.

On reproche aux deux poétesses le fait que leur œuvre tourne autour du seul sujet lyrique – en ce qui concerne Sarah Kirsch, nous avons évoqué cet aspect de la critique plus haut. Jens Jensen souligne à ce propos :

Sarah Kirsch lebt inmitten der Welt, aus der ihre Literatur schöpft. (...) Jede Aufnahme, die ein Fotograf dort von ihr macht, ist eine Illustration zu ihren Versen ; jedes private Wort in einem Interview eine Beglaubigung ihrer Metaphernwelt. (PHP,117)

Pourtant Sarah Kirsch rétorque et proclame son droit à l'invention, son droit à la liberté de création. Elle précise dans un entretien : « Das lyrische Ich ist nie das eigentliche Ich⁸⁴. » Quant à Else Lasker-Schüler, elle se défend avec la même véhémence :

Daß ich von mir spreche, geschieht aus übergroßer Gerechtigkeit, aus Gewissenhaftigkeit, nicht nur aus Selbstschätzung. Nämlich, weil ich mich nur kenne und von mir Auskunft geben kann.⁸⁵

On est frappé par la récurrence des arguments chez les deux femmes. Ici, Sarah Kirsch parle de « costumes », de déguisements du sujet lyrique dans le processus

de l'influence qu'elle aura sur la jeune Sarah Kirsch dans notre chapitre sur les activités de Sarah Kirsch en tant que traductrice de poètes russes.

⁸²KLÜSENER, Erika, *op. cit.*, p. 78.

⁸³« Ich hoffe, dass Hexen, gäbe es sie, dieses Buch als Fachliteratur nützen könnten. », *Zaubersprüche*, quatrième de couverture. Avec cette affirmation, Sarah Kirsch révèle un humour subtil où apparaissent deux aspects de sa personnalité. D'un côté, en doutant de l'existence des sorcières, elle prend ses distances avec cette qualification souvent employée à son égard, de l'autre elle ne l'exclue pas totalement, puisqu'elle s'identifie avec ces femmes fortes, et leur propose ses propres poèmes comme aide.

⁸⁴COSENTINO, Christine, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁵KLÜSENER, Erika, *op. cit.*, p. 8.

de création⁸⁶. Les métamorphoses de Sarah Kirsch sont très importantes pour connaître son œuvre et son personnage : tous ces costumes ont pour fonction de permettre la fuite. Fuire les autres hommes, fuire une société qui ne satisfait pas les attentes et les espérances de l'artiste.

Dans les recueils plus récents, où se dessine l'ombre d'une misanthropie grandissante, le sujet lyrique ne revêt plus de costumes. En tentant de fuir les autres hommes et une société décevante, il va se métamorphoser en animal, ou plus précisément en bête sauvage, hostile aux hommes qui sont présentés comme des créatures ridicules, « des êtres fourchus » : « gabelförmige Wesen » (« Schneewärme », SW,45).

Or les costumes sont pour Else Lasker-Schüler également essentiels et deviennent quelque chose de très concret, notamment dans la représentation de l'artiste. Lors de ses passages sur scène ou pour ses lectures, elle créait véritablement une ambiance, le plus souvent orientale, et se déguisait. Dans ses lettres et ses relations avec ses amis ou amants, elle se métamorphose constamment, prend plusieurs identités (Joseph d'Égypte, le prince de Thèbes, etc.) et cultive le caractère androgyne de ces métamorphoses. Comme Bettina, ces deux femmes sont donc des personnages aux multiples facettes et aux multiples talents.

Et c'est dans ce domaine que nous pouvons le mieux poursuivre la parenté entre Sarah Kirsch et Else Lasker-Schüler, puisque toutes deux ont hérité du double talent de peintre et de poète. Et même si Else Lasker-Schüler dessine ou grave plutôt que peint, le but est le même : exprimer sous différents aspects une même émotion, se servir des différents moyens qu'offrent le dessin ou la poésie pour satisfaire pleinement aux exigences de la création. Le volume *Theben* de Lasker-Schüler présente les mêmes caractéristiques techniques que certains recueils de Sarah Kirsch :

(...) der kostbare Band *Theben*, in dem jeweils eines ihrer schönsten Gedichte einer entsprechenden Zeichnung gegenübergestellt ist. Hier zeigt sich, welche enge Beziehung sowohl ikonographisch als auch formal bei ihr zwischen Wort und Bild besteht.⁸⁷

La seule différence repose dans le fait que Sarah Kirsch peint des aquarelles, des fleurs, des motifs somme toute assez neutres, tandis que Else Lasker-Schüler aime se représenter elle-même et d'ailleurs souvent de la même façon : un dessin en noir et blanc, une silhouette extrêmement longiligne et un visage triste d'amoureuse éconduite. Ses dessins reflètent intensément ses poèmes et leurs motifs récurrents, souvent les mêmes que dans l'œuvre lyrique de Sarah Kirsch :

⁸⁶ « Das sind Kostüme, in die man geht, und in denen man sich eine Weile bewegt » (PHP,65).

⁸⁷ KLÜSENER, Erika, *op. cit.*, p. 103.

une amante malheureuse, la peur d'être abandonnée par l'amant, l'obstination à sauver un amour condamné... Le motif de la fleur est par ailleurs souvent associé à l'auto-portrait chez Else Lasker-Schüler : suivant que l'artiste est heureuse et amoureuse (les deux sont souvent liés) ou bien triste et abandonnée par un amant, la fleur sera épanouie, ou fanée.

Comme dans les poèmes de Sarah Kirsch, la composante érotique est omniprésente dans les poèmes d'Else Lasker-Schüler. L'amant est le roi, et il est très souvent désigné comme tel (« der König », « der Herzkönig », « der König der Gedanken »). Cette image du roi de cœur est également présente dans la nouvelle « Blitz aus heiterem Himmel », où la carte à jouer représentant le roi de cœur remplace la photographie de l'amant⁸⁸...

Les dessins d'Else Lasker-Schüler et les aquarelles de Sarah Kirsch présentent en outre un aspect que nous aimerions souligner ici, car on le retrouve constamment dans leurs poèmes. En effet, les poèmes comme les dessins accentuent une certaine forme de légèreté, un côté parfaitement éthéré du sujet lyrique ; nous avons évoqué plus haut la forme longiligne et filiforme des auto-portraits d'Else Lasker-Schüler et le caractère transparent des jeux de couleurs dans les aquarelles de Sarah Kirsch, notamment dans les taches colorées flottant dans l'air, la présence de l'eau partout accentuée. Dans les poèmes, ces aspects sont encore présents, mais cette fois sous la forme de motifs bien précis, comme par exemple celui de l'oiseau, symbole dont on aura l'occasion de préciser la signification.

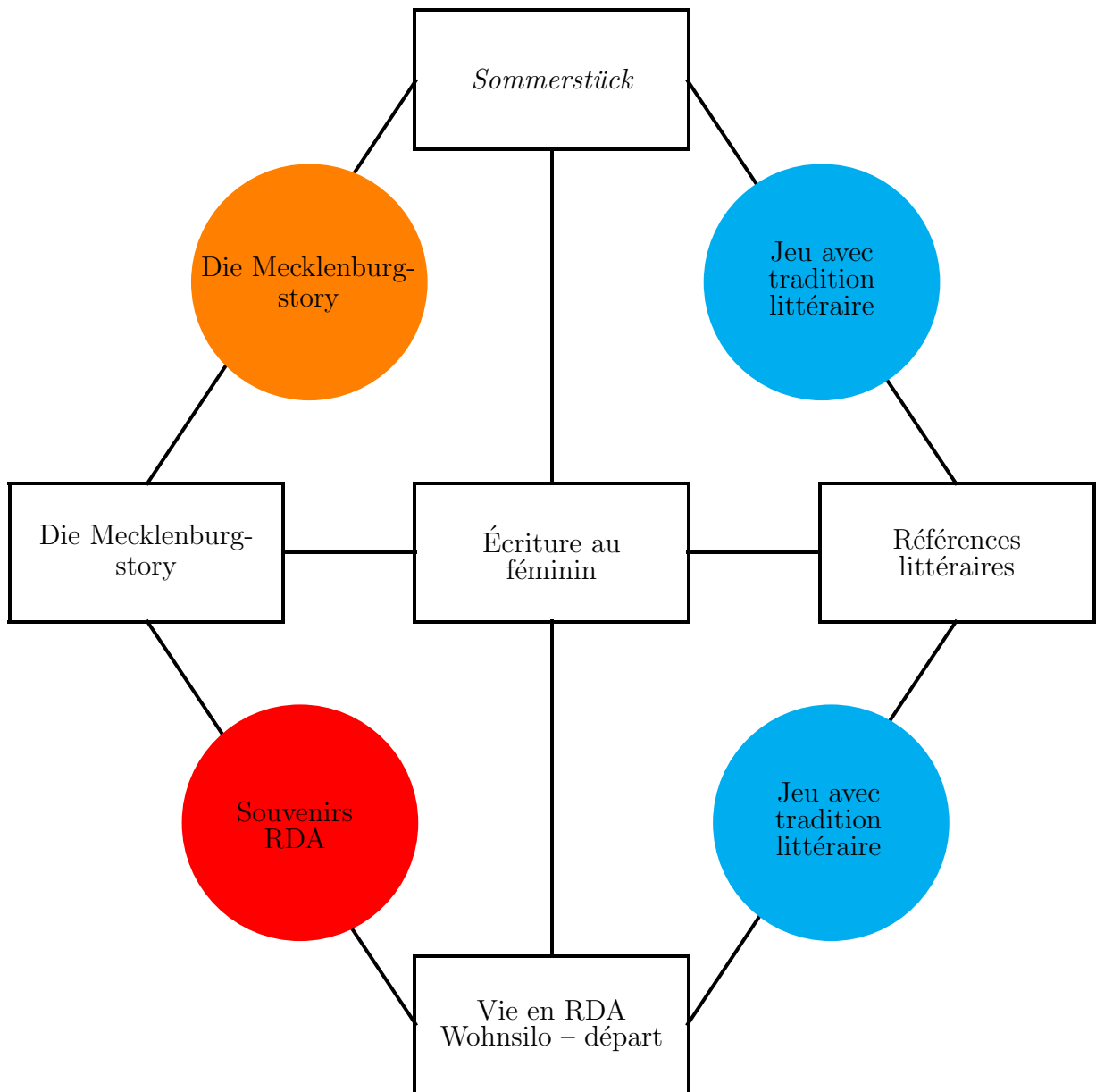
Au cours de ce chapitre, nous nous sommes attachée à révéler certains mécanismes intertextuels à l'œuvre dans les textes de Sarah Kirsch. Ces mécanismes sont souvent, comme dans le cas de Christa Wolf ou de Bettina von Arnim, liés à des personnalités littéraires avec lesquelles la poétesse ressent de très fortes affinités personnelles. À la suite de cette analyse, et dans sa continuité, nous nous proposons d'étudier plus en détail comment Sarah Kirsch, tout au long de son œuvre, va entretenir un jeu avec la tradition littéraire. Il s'agira de voir comment l'auteur s'approprie différents motifs issus de traditions littéraires diverses (litté-

⁸⁸Le personnage de Katharina peut, nous l'avons évoqué au début de notre travail, être envisagé comme un double de Sarah Kirsch :

Sie polierte sein Bild (...) Es handelte sich um keine lichtbildnerische Arbeit, sondern um einen Farbabdruck auf flexiblem Karton, eine Skatkarte, Herzkönig. "Braucht man nicht so oft wechseln", hatte sie Albert erklärt.

KIRSCH, Sarah, *Die ungeheuren bergehohen Wellen auf See. Erzählungen aus der ersten Hälfte meines Landes*, p. 54.

rature enfantine, contes populaires, poésie russe), pour les réintégrer ensuite dans ses propres textes, tout en les modifiant et en les faisant siens.



Troisième partie

Allerlei-Rauh ou le jeu avec la tradition littéraire

Dans le patchwork littéraire de la chronique *Allerlei-Rauh* (A-R,15), Sarah Kirsch intègre entre deux souvenirs d'enfance un petit fragment poétique évoquant un enfant et une balle. Pour le lecteur non averti, ce papier collé prend tout naturellement sa place dans la catégorie des souvenirs d'enfance, qui constituent l'une des composantes essentielles du recueil. Ce n'est que pour le lecteur qui connaît l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble que la véritable signification de ce fragment se révèle : il ne s'agit pas d'un souvenir d'enfance, mais bien du texte intégral – avec de très légères modifications – du livre pour enfants *Schatten*, écrit en collaboration avec Kota Taniuchi². Nous retrouvons à travers l'injection de ce fragment l'un des mécanismes intratextuels qui tissent la toile kaléidoscopique de l'œuvre de Sarah Kirsch.

En effet, il s'agit toujours du même principe kaléidoscopique sous-tendant la création kirschienne : le texte de *Schatten*, au centre du livre éponyme pour enfants, se retrouve dans *Allerlei-Rauh* « coincé » entre deux souvenirs d'enfance personnels, presque à la périphérie du recueil, et devient méconnaissable. Poursuivons les changements d'échelle entre macroscopique et microscopique que nous avons analysés à plusieurs reprises : ce texte constituait l'intégralité du livre – il redevient fragment parmi d'autres dans *Allerlei-Rauh*. Le fond est donc toujours le même, mais le texte a subi une « réécriture ». Sarah Kirsch n'a pas eu besoin de modifier considérablement le texte pour récrire ce poème : le seul changement de contexte, de *co-texte*, a suffi.

C'est pourquoi nous nous attacherons dans les prochains chapitres à analyser plus précisément différentes techniques qu'utilise Sarah Kirsch pour la réécriture de textes (jeu avec les modèles littéraires, travestissement burlesque ou traduction) sur la base des contes et de la littérature enfantine.

²*Schatten*, Bilder von Kota Taniuchi, Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, 1979.

Chapitre 7

Sarah Kirsch, auteur de livres pour enfants

En premier lieu, nous nous concentrerons sur l'œuvre de Sarah Kirsch en tant qu'auteur de livres pour enfants, car celle-ci nous paraît importante à plusieurs égards. Cette activité s'échelonne tout au long des années 1970 en RDA et en RFA, pour prendre définitivement fin en 1980. Si Sarah Kirsch n'a publié aucun livre pour enfants depuis cette période, la thématique de l'enfance n'en reste pas moins présente tout au long de sa carrière. On assiste régulièrement à des résurgences de cette littérature enfantine dans les recueils de prose et de poésie¹.

Nous classons ces ouvrages pour enfants en trois catégories, en notant toutefois que ceux-ci ne sont pas illustrés par Sarah Kirsch elle-même et que la qualité des illustrations diffère beaucoup selon les maisons d'édition : en effet, si l'on considère l'esthétique de ces différents livres, on constate un saut qualitatif important entre les ouvrages aux illustrations on ne peut plus sommaires, publiés en RDA dans les années 1960, et les ouvrages illustrés par Kota Taniuchi (sur lesquels nous reviendrons à la fin de cette analyse), pour lesquels l'illustration semble même primer sur le récit.

Il faudrait souligner également le fait que ces ouvrages s'adressent à des âges très variés : on distinguera ainsi des *livres pour lire* et des *livres pour être lus*. Dans le cas des livres pour lire, il n'y a, schématiquement, qu'un seul destinataire, le jeune lecteur. L'auteur, à travers le héros de l'histoire, s'adresse *directement* à l'enfant. Il s'agit d'une communication sans médiateur : le texte est reçu par le lecteur sans explications, certes, mais surtout sans commentaires de la part d'un tiers, ce qui permet de libérer l'imagination. Le lecteur, selon son âge, selon ses

¹Nous en avons examiné quelques exemples au cours de cette étude, en soulignant notamment à plusieurs reprises l'importance des personnages d'Alice ou de la sorcière des contes de fées dans l'œuvre de Sarah Kirsch.

difficultés de lecture, avancera à son rythme. Cette lecture solitaire lui permet d'adopter d'ores et déjà des habitudes de lecture, comme de donner une voix aux différents personnages, lire la fin avant le début, ne relire que certains passages, sauter des pages entières, etc... Choses qui ne sont pas autorisées lorsqu'un adulte fait la lecture, d'autant plus que dans ce dernier cas, c'est le texte qui prime sur l'image.

Dans le deuxième cas, celui des *livres pour être lus*, le destinataire n'est plus uniquement l'enfant – on lui ajoute le lecteur, quel qu'il soit, mais en général un adulte (parent, éducateur) ayant une sorte de responsabilité envers l'enfant à qui il fait la lecture. C'est-à-dire que les adultes, ceux qui d'une part *achèteront*, et qui d'autre part *liront* ces ouvrages, seront considérés comme co-lecteurs des livres. Comme le souligne Karin Richter, il arrive que le destinataire secondaire d'un livre pour enfants, l'adulte, en devienne le destinataire premier :

Der Erwachsene wird nicht mehr nur in seiner Vermittlerrolle angesprochen ; in vielen Texten für Kinder ist er impliziter Leser. In einzelnen Kinderbüchern (...) ist die "erwachsenenliterarische Seite" sogar die dominierende.²

Une idée relativement répandue consiste à penser que le jugement des adultes co-lecteurs sera un critère de qualité pour ces ouvrages : on peut alors dire qu'un bon livre pour enfant est un livre qui plaira *aussi* à leurs parents, même si l'auteur de livres pour enfants Astrid Lindgren avait coutume de dire que les adultes étaient parfaitement incapables de comprendre pleinement les livres qu'elle écrivait pour le jeune public³...

Il est vrai que si cette supériorité que se donnent involontairement les adultes sur le choix des ouvrages pour enfants permet de limiter certaines dérives, elle peut être vue comme une sorte de censure pour les artistes. Poussée à l'extrême, elle peut refermer l'horizon de lecture des jeunes enfants et, dans les cas limites, leur faire passer le goût de la lecture. En effet, on ne doit pas occulter le fait que les enfants et les adultes ont des attentes parfois diamétralement opposées quant au contenu d'un livre pour enfants – même si, souvent, les adultes ont une idée précise de ce qu'un livre pour enfants doit être, comme le souligne Hans-Heino Ewers, l'un des spécialistes de la littérature enfantine en Allemagne :

Die erwachsene Mitlektüre von Kinderliteratur lässt sich vielleicht am ehesten durch ein Paradoxon charakterisieren : Der hier angesprochene Erwachsene liest die Kinderliteratur in dem Bewusstsein, nicht der

²RICHTER, Karin, « Erzählen für Kinder », in EWERS, Hans-Heino (Hrsg.), *Kindliches Erzählen – Erzählen für Kinder*, Grüne Reihe, Weinheim und Basel, Beltz, 1991, p. 135.

³RITTE, Hans, « Astrid Lindgren », in GRENZ, Dagmar (Hrsg.), *Kinderliteratur – Literatur für Erwachsene ?* München, Wilhelm Fink Verlag, 1990, p. 78.

eigentliche Adressat zu sein, und wähnt sich doch als ihr kompetenter Beurteiler.⁴

7.1 Les livres pour enfants écrits en RDA

La première catégorie des ouvrages pour enfants de Sarah Kirsch rassemble des ouvrages très marqués historiquement et culturellement, sur lesquels on sent peser tout le poids des autorités culturelles de la RDA. De façon générale, la plupart des livres pour enfants écrits par Sarah Kirsch l'ont été au milieu des années 1970. Mais tous ne témoignent pas aussi clairement de ce contexte politico-culturel que les deux ouvrages que nous nous proposons d'étudier en premier lieu, *Zwischen Herbst und Winter*⁵ et *Caroline im Wassertropfen*⁶. À la première lecture, ces deux textes nous semblent davantage relever du travail de commande que d'une réelle visée poétique, même s'ils ne sont en aucun cas dénués d'intérêt, surtout *Caroline im Wassertropfen*.

7.1.1 *Zwischen Herbst und Winter*

– *L'influence du réalisme socialiste*

Intéressons-nous tout d'abord à *Zwischen Herbst und Winter*, une sorte de *Martine à la ferme*, en version communiste des années 60 pour les tout-petits : on parle donc ici d'un *livre pour être lu*, ou éventuellement d'un livre à regarder. On relèvera les caractéristiques propres aux ouvrages pour les tout jeunes enfants : papier cartonné très épais et rigide, format très maniable, texte relativement simple et succinct, illustrations occupant presque tout l'espace de la page. Ce sont en grande partie les illustrations qui permettent de reconnaître l'influence de certaines directives du réalisme socialiste en vigueur à cette époque. Tout est centré sur les points cardinaux de cette doctrine : le tracteur, le travail en commun dans les coopératives de production agricole, la valorisation de la saine vie à la campagne. Le texte de *Zwischen Herbst und Winter* peut paraître accessoire, tant les illustrations sont limpides. Il en est ainsi des livres pour les tout jeunes enfants qui, ne sachant pas lire et étant seuls avec le livre, vont s'appuyer sur les images pour inventer leur propre version. Cette histoire est en général étayée par

⁴EWERS, Hans-Heino, « Das doppelsinnige Kinderbuch », *Ibid.*, p. 16.

⁵KIRSCH, Sarah, *Zwischen Herbst und Winter, Kinderbuch*, Bilder von Ingrid Schuppau, Berlin/DDR, 1975.

⁶KIRSCH, Sarah, *Caroline im Wassertropfen*, Bilder von Erdmut Oelschläger, Collection Entdeckungsreisen, Berlin/DDR, Junge Welt, 1975.

celle qu'ils connaissent déjà et qui leur a été lue plusieurs fois, mais ce n'est pas obligatoire : elle autorise des variantes et des ajouts. Le texte original de *Zwischen Herbst und Winter*, figé, n'admet pas de telles variations, d'autant moins qu'il s'agit en réalité d'un poème :

Die Krähen stehen im Baum und frieren.

Das Laub

ist gelb geworden, und ich glaub,
der Baum wird es verlieren.

Die Störche sind auch abgereist,
eh sie den letzten Frosch verspeist.

In seinen Ufern ruht der See.

Erst gibt es Eis und später Schnee.

Die süßen Zuckerrüben fahren
täglich in die Stadt.

Den frechen Staren, ganzen Scharen,
bleibt ein Kirschbaumblatt.

Der Sturm pflückt alle Äste leer,
er streut die Vögel wüst umher;
die Sterne tanzen, glitzern und
abends heult der Nebelhund.

Schnell rennt das Kind ins Dorf hinein,
da ihm die Ohren frieren;

es will am warmen Ofen sein.

Es schlägt voll Kraft das Brennholz klein
und schließt die Zimmertüren.

À la première lecture du livre, on ne se rend pas forcément compte qu'il s'agit d'un poème. Les rimes, qui auraient pu favoriser la reconnaissance du genre, sont séparées par plusieurs pages et le rythme en est cassé. La mise en forme typographique que nous proposons ci-dessus permet de mettre en lumière les caractéristiques d'un poème (schéma de rimes régulier, texte composé de quatrains, etc.) où l'on reconnaît l'écriture de Sarah Kirsch dès la première strophe. Cette première strophe rassemble en effet quelques éléments stylistiques familiers de Sarah Kirsch : enjambement surprenant dès le deuxième vers (« Das Laub / ist gelb geworden, (...) ») et langue poétique oralisée au troisième et quatrième vers (« und ich glaub, / Der Baum wird es verlieren. »). Le poème, en outre, débute par l'évocation des corneilles, qui sont l'un des animaux totems de l'écriture de Sarah Kirsch. Loin de symboliser systématiquement le malheur, les corneilles sont des animaux familiers qui viennent régulièrement peupler les textes, comme dans ce poème extrait de *Schwanenliebe* : « Eine Krähe gleitet / Vorüber schon blüht

/ Zuversicht. » (SL,143). On reconnaît également dans le vers « Den frechen Staren, ganzen Scharen » la prédilection de Sarah Kirsch pour les assonances, les allitérations et pour le jeu avec la langue poétique.

L'intrigue de *Zwischen Herbst und Winter* est on ne peut plus sommaire : elle est constituée tout d'abord d'une exposition (relativement) longue décrivant la nature et les oiseaux (corneilles, cigognes, étourneaux) dans leur environnement, entre automne et hiver : « Die Krähen », « Die Störche », « Den frechen Staren ganzen Scharen ». Tous les éléments spécifiques de la fin de l'automne sont présents (le feuillage qui jaunit, le gel, la tempête), mais ils sont illustrés de façon à n'éveiller chez le jeune lecteur aucun sentiment de peur : les corneilles sourient et ont plutôt l'air de gentils animaux domestiques.

Dans la seconde partie de l'album, le « héros » de l'histoire entre en scène – un petit garçon dans la droite lignée de Timour, le petit héros socialiste par excellence⁷. Les images correspondantes nous révèlent un garçonnet coupant joyeusement du bois au beau milieu d'un village propre dont toutes les cheminées fument. C'est d'ailleurs ce que nous dit le texte de la dernière vignette du livre : « Es schlägt voll Kraft das Brennholz klein und schließt die Zimmertüren ».

On a donc une image parfaitement idyllique de la vie à la campagne en RDA – tous les personnages illustrés (le conducteur de tracteur, les jeunes paysannes, le héros) arborent un large sourire, il n'y a pas de « méchant », chacun a sa place et se retrouve dans la communauté villageoise : c'est une illustration remarquable de ce que peut être un livre pour enfants qui respecte les consignes de la *voie de Bitterfeld* (« Bitterfelder Weg⁸ »), exhortant les écrivains et poètes à s'inspirer davantage de la vie du petit peuple des ouvriers et paysans, à être plus près des réalités du travail. On peut tout de même se demander si cet ouvrage reflète véritablement les conditions de travail des paysans de RDA, simplifiées et magnifiées à l'extrême, et si les enfants peuvent par conséquent trouver de l'intérêt à cette représentation, trop proche et pourtant trop éloignée de leurs réalités quotidiennes.

⁷ *Timour et son escouade*, l'un des derniers récits de A.P. Galdar, jouit selon les dires des instances pédagogiques soviétiques d'une grande popularité : « Galdar a donné des images véridiques, bien vivantes, des enfants et des adolescents soviétiques, valeureux, pleins de noblesse d'âme, vaillants et énergiques », *La littérature soviétique pour enfants*, Académie des sciences pédagogiques de la R.S.F.S. de Russie, Notice, p. 3.

⁸ Pour davantage de précisions concernant ces directives, voire entres autres : EMMERICH, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Erweiterte Ausgabe, Leipzig, Gustav Kiepeheuer Verlag, 1997 ou RÜTHER, Günther, « *Greif zur Feder, Kumpel* ». *Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990*, Droste Taschenbücher Geschichte, Düsseldorf, Droste Verlag, 1992.

Dans *Zwischen Herbst und Winter* cependant, on retrouve bon nombre de directives prônées par les instances pédagogiques soviétiques des années 60 quant à la littérature enfantine. Le caractère divertissant des livres pour enfants est occulté, la littérature enfantine se doit d'être avant tout utilitaire – elle même instrumentalisée au profit de ce que l'on pourrait rapprocher d'un endoctrinement :

Le livre soviétique est un même temps l'ami, le maître et l'éducateur. Il inculque aux enfants de nobles qualités morales : le patriotisme soviétique, le courage, la vaillance, la force de volonté, une attitude socialiste dans le travail. Il répond aux intérêts variés des enfants.⁹

Le caractère du jeune garçon de *Zwischen Herbst und Winter* n'est pas décrit avec précision, mais on peut s'imaginer qu'il répondrait assez bien aux exigences morales des petits héros soviétiques. Ses actions sont tout entières tournées vers le bien de la communauté : de bonne grâce, il coupe du bois puis rentre sagement chez lui en n'oubliant pas de refermer les portes derrière lui. Il a froid, ses oreilles sont gelées et il préférerait être au coin du feu, mais ces considérations égoïstes n'ont pas lieu d'être pour ce garçon modèle dans ce village modèle : il n'en met que plus d'ardeur à couper du bois pour sa famille.

– « dé-didactisation » et « dé-pragmatisation »

Cependant, il convient de souligner que le modèle d'ouvrages tels que *Zwischen Herbst und Winter* appartient déjà à la deuxième vague des livres pour enfants : au milieu des années soixante, on tente, en URSS comme en RDA, de nuancer quelque peu le discours adressé aux enfants, devenu trop rigide pour rester efficace. Les écrivains soviétiques aspirent certes toujours à

inculquer à leurs jeunes lecteurs la droiture et l'honnêteté, la conscience du devoir social, le respect des grandes personnes, l'amour des parents et des maîtres, l'esprit de camaraderie et d'amitié envers ceux de leur âge, l'amour de la Patrie.¹⁰

Mais on leur demande d'être plus « délicats ».

Deux procédés, évoqués dans une étude par Wolfram Eggeling, sont caractéristiques de cette période charnière de la littérature enfantine communiste. Il s'agit de la « dé-didactisation » (*Entdidaktisierung*) et de la « dé-pragmatisation » (*Entpragmatisierung*), respectivement associées à la réduction d'éléments par trop moralisateurs adressés aux jeunes lecteurs et à la valorisation de nuances dans les buts assignés aux héros des livres pour enfants :

⁹ *La littérature soviétique pour enfants, op. cit.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1.

Entdidaktisierung meint den Abbau moralisierender Elemente, z.B. in Erzählerkommentaren, die gleichsam “über die Köpfe der (jungen) Helden hinweg” direkt an die (jungen) Leser gerichtet sind. Entpragmatisierung meint den Abbau von *Ergebnisbetontheit*, d.h. die Vermeidung des zu raschen, bisweilen innertextuell unmotivierten Ansteuerns eines bestimmten Ereignisses (...) zugunsten einer *Prozeßbetontheit*, die den Weg zu einem bestimmten Ziel nicht allzu geradelinig erscheinen läßt und bisweilen mit Konflikten oder anderen retardierenden Momenten ausstattet.¹¹

On retrouve dans cette deuxième vague d’ouvrages pour enfants les principaux procédés de la méthode brechtienne relatifs à la littérature enfantine. On ne peut minimiser l’influence de Bertolt Brecht sur les jeunes auteurs allemands de littérature enfantine : il considère l’enfant comme un partenaire politique¹². Steffen Peltsch précise cette influence en insistant sur la façon dont Brecht se sert, dans ses ouvrages, des mécanismes de réception de la poésie populaire :

Eher schon hat der Gestus des einen oder anderen Textes gewirkt, so Brechts festes Bauen auf die Wirkungsmechanismen der Volkspoesie; eingängiger Rhythmus, Bewegung, Spielbarkeit, Vertrautes als Brücke für tieferes Verstehen.¹³

7.1.2 *Caroline im Wassertropfen*

Le second volume de cette catégorie d’ouvrages très marqués par le contexte littéraire de la RDA du milieu des années 1970 est *Caroline im Wassertropfen*¹⁴, qui s’adresse à la catégorie des enfants qui apprennent à lire (« à partir de 8 ans », nous dit la notice éditoriale) : il s’agit donc d’un *livre pour lire*. Ici, c’est à une autre composante du réalisme socialiste que l’ouvrage doit son titre : il s’agit de donner une image ultra-positive de la technologie et de donner envie aux jeunes lecteurs de s’engager dans la course à la science. Le succès de ce genre de littérature repose en outre sur l’intérêt des enfants à partir de 8 ans pour les sciences. C’est à cet âge que les questionnements sur le monde et son fonctionnement deviennent plus pressants, c’est à cet âge que l’on a le plus besoin de réponses.

¹¹EGGELING, Wolfram, « Verarbeitung sowjetischer Erzählungen der 20er Jahren », in EW-ERS, Hans-Heino, LYPP, Maria, NASSEN, Ulrich (Hrsg.), *Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderungen der Kinderliteratur im 20. Jahrhundert*, Jugendliteratur, Theorie und Praxis, Juventa Verlag, Weinheim und München, 1990, p. 232.

¹²Maria Lypp souligne en effet : « Brechts Partnerschaftlichkeit mit den kindlichen Adressaten beruht auf einem Motiv, das sein Werk insgesamt bestimmt : die Einheit aller Unteren. », *Ibid.*, p. 13.

¹³PELTSCHE, Steffen, « Brecht und die Kinderliteratur », *Ibid.*, p. 227.

¹⁴KIRSCH, Sarah, *Caroline im Wassertropfen*, Bilder von Erdmut Oelschläger. Collection Entdeckungsreisen, Junge Welt, Berlin/DDR, 1975.

L'ouvrage fait appel à toute la panoplie du jeune scientifique : le microscope, le sous-marin, l'appareil photographique, tout cela dans une ambiance mêlant fantastique... et pédagogie. Le maître d'école qu'il convient de respecter et d'écouter est remplacé par le personnage du savant, Professor Mandelbaum, figure extrêmement positive, mêlant à la fois les caractéristiques du bon père de famille et du pédagogue exemplaire, « qui peut lire dans les pensées¹⁵ », exauce certains souhaits et qui n'est infantilisant ni envers sa nouvelle amie, ni envers les animaux à qui il parle comme s'il s'agissait d'humains (p. 6 et 8).

Cependant, la qualité de *Caroline im Wassertropfen* nous semble bien supérieure à celle de *Zwischen Herbst und Winter*, peut-être parce que la veine idéologique apparaît moins marquée, ou en tout cas plus nuancée. L'intrigue est également plus complexe que dans l'ouvrage précédent¹⁶ : une petite fille entre dans l'univers d'un scientifique de génie et de son neveu, Philipp, et découvre le monde microscopique, invisible à l'œil nu, d'une goutte d'eau. Cet ouvrage pour enfants est surtout intéressant sous deux aspects que nous nous proposons d'analyser.

– Une démarche scientifique

Nous nous intéresserons d'abord à la place qu'occupe ce petit ouvrage dans l'ensemble de la production de Sarah Kirsch. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction de notre étude, l'argument de *Caroline im Wassertropfen* reprend les mécanismes méthodologiques que nous avons révélés pour la composition générale de l'œuvre de Sarah Kirsch : elle passe constamment du macroscopique au microscopique. Cette démarche scientifique est particulièrement mise en valeur dans *Caroline* puisqu'on y retrouve toute l'expérience de Sarah Kirsch, biologiste de formation, habituée à manier le vocabulaire scientifique adéquat aussi bien que le microscope et à dresser les protocoles d'observation pour ses expérimentations.

Dans cet ouvrage pour enfants datant de 1975, il est intéressant de découvrir l'une des composantes essentielles de la poésie tardive de Sarah Kirsch : l'unité profonde de tous les règnes de la vie, animal, humain et végétal. Cette unité profonde est symbolisée par l'expression « man-frau-kind-tier-pflanze » qui, à plusieurs reprises dans les recueils, vient remplacer le simple « man »

¹⁵On retrouve dans le patronyme du Professeur Mandelbaum une consonance incontestablement juive. Faut-il y voir chez Sarah Kirsch une volonté de réhabiliter la population juive et de lutter contre l'antisémitisme ambiant en RDA, dans la droite lignée de son changement de prénom ? On pourrait y voir également une référence cachée au poète Ossip Mandelstamm, décédé dans un camp stalinien... Il s'agirait ici d'un clin d'œil lancé à l'adulte susceptible de lire ce livre.

¹⁶Soulignons qu'il s'agit du premier récit en prose d'importance pour Sarah Kirsch.

(SR,169 ; Sp,204). Une fois encore, nous retrouvons le mouvement kaléidoscopique de l'œuvre de Sarah Kirsch dans cette conception unitaire de la nature. En effet, alors que tout semble porter à croire que ce sentiment date de l'installation à Tielenheimme, on se rend compte qu'il était présent dès la rédaction de *Caroline im Wassertropfen*, où la fillette fait cette même découverte en regardant une goutte d'eau dans le microscope :

“Tiere, Pflanzen, Verwandte”, murmelte Caroline. Dabei dachte sie an ihre Mutter, an Mimis Mutter, einer Katze in der Gartenstraße, an ihren eigenen Vater, der am Abend die Schularbeiten kontrollieren wollte, und an Tante Isolde mit dem Bärtchen.¹⁷

– *La réécriture d’Alice au Pays des Merveilles*

Le deuxième aspect de *Caroline im Wassertropfen* qu'il convient d'analyser précisément est la composante clairement intertextuelle de cet ouvrage : il s'agit d'une réécriture kirschienne d'*Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll¹⁸. Tout au long de notre étude, nous avons souligné l'intérêt que porte Sarah Kirsch à l'ouvrage de Lewis Carroll. Cet intérêt parcourt toute l'œuvre en filigrane, de *Caroline im Wassertropfen* (1975) au dernier recueil en date, *Regenkatze* (2007), où la narratrice, recevant une nouvelle version traduite d'*Alice au Pays des Merveilles*, se propose de comparer les différentes traductions en sa possession, ce qui démontre un intérêt presque scientifique pour *Alice* et témoigne d'une fréquentation assidue du texte pendant de nombreuses années. Deux entrées de *Regenkatze* sont consacrées à *Alice* :

Mit der regulären Post kam eine Gesamtausgabe von Lewis Carroll, die einzige auf Deutsch, die es nun gibt mit denen Illustrationen der Originalausgabe. [...] Ich aber will nun Alice lesen und die Übersetzungen vergleichen. Die Ü. von Brüderchen Enzensberger ist besser als die von Parkland. In der Insel-Ausgabe dafür die Illustrationen des Autors. Gilt wieder dass zwei Bücher besser sind als eines. Und die bisher unveröffentlichten Stücke ooch zu haben ist gut.¹⁹ (RK,112,114)

¹⁷ *Caroline im Wassertropfen*, p. 16.

¹⁸ CARROLL, Lewis, *Les aventures d’Alice au Pays des Merveilles*, Nouvelle traduction de l'anglais par Elen Riot, Librio, Paris, 2000. Même si les éléments qui lui sont empruntés sont moins nombreux, nous citons également le deuxième volume des aventures d’Alice : CARROLL, Lewis, *De l’Autre Côté du Miroir et ce qu’Alice y trouva*, traduction par Henri Parisot, Paris, Aubier-Flamarion, 1971.

¹⁹ Sarah Kirsch fait référence aux traductions de *Alice im Wunderland* de Christian Enzensberger (Insel Verlag) et de Dieter H. Stündel (Parkland). Nous donnons les références de cette édition des œuvres complètes de Lewis Carroll en allemand : CARROLL, Lewis, *Das literarische Gesamtwerk*, Deutsch von Dieter H. Stündel. 2 Bände, Köln, Parkland, 2003.

Le début des deux intrigues, celle de *Caroline im Wassertropfen* et celle d'*Alice au Pays des Merveilles*, est similaire²⁰ : une petite fille, Caroline (on notera la proximité sonore du prénom *Caroline* avec le pseudonyme *Carroll*²¹), fait ses devoirs au soleil ; c'est l'été. Caroline et Alice se trouvent dans une situation analogue, elles sont toutes deux envahies par une douce torpeur. On notera dans les deux textes la présence de l'eau dès les premières phrases : Caroline aimerait mieux aller se baigner plutôt que de faire des pages d'écriture – quant à Alice, elle paresse au bord de la mare en compagnie de sa sœur et rien ne lui paraît vraiment intéressant. On notera que Sarah Kirsch, comme Lewis Carroll, oppose dès les premières lignes du texte une activité rébarbative qu'on pourrait qualifier d'intellectuelle, liée aux savoirs appris à l'école (les pages d'écriture pour l'une, le livre sans images pour l'autre) à une expérience plus personnelle, qui invite à prendre certains risques, et qui est la seule véritable façon d'entrer dans le monde adulte²².

La différence fondamentale entre les deux histoires se situe immédiatement après l'exposition. On *sait*, en lisant les aventures d'Alice, que la petite fille est en train de rêver : ce rêve est confirmé à la fin de l'histoire quand la grande sœur d'Alice la réveille et que la petite lui raconte son rêve, en sachant qu'il en est un. Ce n'est pas le cas de Caroline : même si la chaleur et les pages d'écriture peuvent entraîner le sommeil, le domaine du rêve n'est évoqué nulle part – ni au début, ni même à la fin de l'histoire. Si les aventures d'Alice peuvent être analysées comme une plongée au cœur de l'inconscient, révélé par le rêve, il n'en est rien en ce qui concerne Caroline. Le monde dans lequel cette histoire est censée introduire les enfants est celui de la science et de l'infiniment petit. On y cherchera en vain un quelconque sens métaphysique ou psychanalytique.

Sarah Kirsch joue avec son modèle littéraire dès les premières lignes du texte en associant les deux incipits des *Aventures d'Alice*. Certes, la chaleur et l'ennui par une belle journée d'été sont issus des *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, mais l'épisode de la pelote de laine est extraite du deuxième volume, *La Traversée du Miroir et Ce qu'Alice y trouva*, où Alice essaie de reformer une pelote de laine tout en jouant avec son chaton. Ce jeu avec le modèle littéraire se poursuit dans la caractérisation du personnage : Sarah Kirsch, par l'intermé-

²⁰Nous avons reproduit l'incipit de l'ouvrage en annexe 5.1, p. 66.

²¹Sarah Kirsch n'est pas la seule à avoir associé le prénom féminin Caroline, proche du pseudonyme Carroll, avec un double littéraire de la petite Alice. En 1978, en France, c'est Suzanne Prou qui intitule son livre pour enfants, dérivé des aventures d'Alice, *Caroline et les grandes personnes* (PROU, Suzanne, *Caroline et les grandes personnes*, Collection « Aux quatre coins du vent », Paris, Dunod, 1978).

²²Le caractère absurde et rébarbatif des pages d'écriture de Caroline est souligné par le texte sans queue ni tête qu'elle doit recopier : « Lina Loni Ina Moni Nina Lilo in Lila ».

diaire de Caroline, se moque ouvertement d’Alice qui fait figure de niaise par rapport à la petite Allemande, qui paraît bien plus débrouillarde. En effet, Caroline trouve ridicule et dangereux le petit ruban mauve dont est affublée la chatte Mimi (« Es ist ein Unsinn, Katzen Schleifen umzubinden, dachte Caroline », p. 3), alors qu’Alice s’amuse à décorer le cou de sa chatte avec des fils de laine pour voir de quoi elle aurait l’air avec un collier. En outre, Alice parle à son chat comme une petite Anglaise de bonne famille est censée le faire, l’appelant « ma petite chérie », la punissant par des baisers et *feignant* de comprendre ce que le chaton lui dit. Caroline, quant à elle, est plus pragmatique : elle parle à sa chatte comme à son égale et ne s’étonne pas plus que cela lorsque cette dernière lui répond.

Au lieu du célèbre lapin blanc du premier volume des aventures d’Alice, c’est donc la chatte Mimi (on notera qu’Alice dans *Derrière le miroir*, possède également une petite chatte, prénommée Kitty et qui est la fille de Dinah, la chatte évoquée dans les *Aventures au Pays des Merveilles*), traînant derrière elle la fameuse pelote de laine, qui vient distraire Caroline dans son travail. Cette pelote de laine fonctionne comme un fil d’Ariane qui va mener la petite fille, à travers le labyrinthe du jardin, jusque dans la demeure du voisin, le savant. Caroline ne *descend* pas, elle ne tombe pas dans le terrier du lapin ; il s’agit plutôt d’une perspective ascendante, puisqu’elle *monte* les escaliers et arrive au premier étage de la maison des voisins²³. Le terrier du lapin dans lequel tombe Alice est tout de même suggéré par le moyen que trouve Caroline pour passer de son jardin à celui des voisins : à la suite de Mimi, elle rampe sous le grillage et arrive de l’autre côté – dans un autre monde. Ce passage sous le grillage présente en outre de fortes similitudes avec la traversée du Miroir pour Alice qui grimpe sur la cheminée pour aller voir ce qu’il y a dans la maison derrière le miroir. Le jardin des voisins

²³S’il fallait voir dans les aventures de Caroline l’évocation d’un rêve, c’est dans cette montée des escaliers (Alice les descend dans *La Traversée du miroir*) qu’elle serait la plus présente. Marie-Hélène Inglin-Routisseau, dans son étude consacrée à Alice, rappelle l’une des théories de Sigmund Freud quant à l’interprétation des rêves, où les aventures d’Alice (et celles de Caroline par la même occasion) se chargeraient d’une connotation largement sexuelle, telle qu’on peut la révéler dans nombre de contes populaires :

Freud attribue également aux escaliers une symbolique sexuelle : « Les sentiers escarpés, les échelles, les escaliers, le fait de s’y trouver, soit que l’on monte, soit que l’on descende, sont des représentations symboliques de l’acte sexuel. » Il assimile généralement la figuration des mouvements ascendants ou descendants à l’orgasme.

INGLIN-ROUTISSEAU, Marie-Hélène, *Lewis Carroll dans l’imaginaire français : la nouvelle Alice*, Paris, L’Harmattan, 2006. Si cette analyse peut être pertinente pour Alice, on ne s’y attardera pas trop pour étudier *Caroline im Wassertropfen*, où cette composante sexuelle ne nous semble pas être au premier plan.

fait office de maison derrière le miroir : tout y est presque semblable au jardin des parents de Caroline, et pourtant il s'agit d'un monde extraordinaire.

– *Des emprunts aux contes populaires*

C'est dans la maison du voisin que le conte débute vraiment. Sarah Kirsch, dans le conte littéraire qu'est *Caroline im Wassertropfen*, emprunte de nombreux éléments issus des contes populaires et chargés d'une forte symbolique. Les aventures de Caroline commencent par le franchissement d'un second seuil (après celui du grillage), par la transgression d'un interdit : Caroline ne sait pas encore lire, mais c'est son instinct qui la guide – et ce de façon paradoxale. Elle *sait* qu'elle ne devrait pas franchir le seuil de la chambre, mais elle *sent* aussi qu'elle doit entrer pour progresser. Le motif de la porte qu'on doit franchir pour accéder, après un long couloir²⁴, à un monde nouveau (le jardin merveilleux pour Alice, la chambre du voisin pour Caroline) fonctionne donc, tout comme dans les contes de fées traditionnels, à la fois comme moteur de l'action et comme interdit qu'on peut ou non transgresser. L'écrêteau suspendu à la porte, et que Caroline ne peut pas lire, est destiné aux adultes²⁵. La petite fille, qui a d'ores et déjà abandonné le monde de l'écriture (de la *culture*), écoute son instinct d'enfant, c'est-à-dire la *nature* qui est en elle.

Peu après son arrivée, Caroline fait la connaissance de son voisin le savant et du neveu de celui-ci, Philipp, qui prend aussitôt le rôle de l'initiateur bienveillant, du jeune amoureux presque Pygmalion dans le monde de l'infiniment petit²⁶. La venue de Philipp contribue à la mise en place d'un monde extraordinaire, car on nous dit qu'il est en vacances. C'est le savant lui-même qui l'introduit en disant qu'il vient d'un pays ou d'une région (le terme « Land » étant ambigu en allemand), où l'on est encore en vacances²⁷. Les deux mondes parallèles, celui des pages d'écriture et celui des vacances, sont donc confrontés l'un à l'autre – mais c'est dans le monde des vacances que l'on fait les expériences vraiment importantes, et amusantes – n'oublions pas que le livre est destiné aux enfants. Même si Caroline, avant de se lancer dans l'aventure, éprouve un bref sursaut de conscience « scolaire » (« *Eigentlich muß ich Schularbeiten machen* »), il est vite

²⁴Le motif du long couloir est présent dans les deux histoires.

²⁵Sarah Kirsch et Erdmut Oelschläger, l'illustrateur, adressent ici un clin d'œil au lecteur, le jeune enfant qui compte quelques années de plus que Caroline et qui, par conséquent, sait déjà lire. En effet, Caroline ne sait pas lire, mais elle se doute qu'elle n'a pas le droit d'entrer dans la chambre du savant. L'illustration nous montre la porte en question, accompagnée de l'écrêteau « Ne pas déranger » (*Bitte nicht stören*).

²⁶L'épisode du rapetissement est reproduit en annexe 5.1, p. 67.

²⁷« Er kommt aus einem Land, in dem noch Ferien sind » (p. 4).

balayé lorsqu'elle jette un œil dans le microscope du savant. Cet épisode marque un autre seuil que Caroline doit franchir pour accéder au monde de la science, la lunette du microscope constituant un avatar du miroir qu'Alice franchit dans sa deuxième aventure²⁸.

L'aventure scientifique à proprement parler va débiter dans la chambre du voisin. Il s'agit pour Philipp, Caroline, le savant et Mimi de rapetisser pour explorer dans un sous-marin l'univers d'une goutte d'eau. Ici encore, deux allusions à *Alice au Pays des Merveilles*, d'une part le rapetissement bien sûr, d'autre part la façon de s'y prendre pour rapetisser : manger un morceau de gâteau²⁹. Et qui a préparé le gâteau ? La mère de Philipp, dont le prénom n'est autre qu'Alice... L'aventure commence ; cette expédition, comme dans *Alice au Pays des Merveilles*, a valeur de quête initiatique, pleine de découvertes et de dangers surmontés. Cependant Alice, prisonnière de son rêve, est seule et ne rencontre que bien peu d'adjuvants au cours de ses périples. Caroline, elle, est guidée par ces deux figures maculines très positives que sont Philipp et son oncle qui la prennent en charge. Ce sont ces deux personnages qui tiennent les rôles principaux de ce conte de fées : Philipp dans le rôle du prince, et le savant dans le rôle... de la bonne fée.

C'est le dernier aspect intéressant de ce petit ouvrage ; plus qu'*Alice au Pays des Merveilles*, il s'agit véritablement d'un conte moderne pour enfants³⁰. On ne peut toutefois pas parler dans *Caroline im Wassertropfen*, de « merveilleux » comme on l'entend pour les contes de Grimm, par exemple, mais plutôt de lit-

²⁸Nous rappelons encore une fois que le miroir est un motif poétique et poétologique fort important dans la poésie de Sarah Kirsch, au point que Christine Cosentino le place au centre de deux de ses études : COSENTINO, Christine, « Die Lyrikerin Sarah Kirsch im Spiegel ihrer Bilder » in *Neophilologus*, Band 63, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1979 ; COSENTINO, Christine, « *Ein Spiegel mit mir darin* ». *Sarah Kirschs Lyrik*, Tübingen, Francke Verlag, 1990.

²⁹Ici, Sarah Kirsch prend tout de même certaines libertés avec le texte de Lewis Carroll, puisque le gâteau d'Alice lui permet de grandir, et non de rapetisser. Encore une fois, la réécriture du texte original passe par un système d'inversions (telles que *descendre* et *monter*) qui, en semblant les réduire, met en relief les similitudes entre les deux récits. Le gâteau que mange Caroline, un gâteau aux prunes traditionnel et parfumé à la cannelle, semble en outre plus familier au lecteur allemand...mais également plus prosaïque, moins exotique. Cette transcription évoque d'ores et déjà les techniques de travestissement burlesque que nous verrons à l'œuvre dans le chapitre consacré à la réécriture du conte *Allerlei-Rauh*.

³⁰En effet, on trouve à plusieurs reprises dans la littérature critique autour d'Alice l'opinion qu'il ne s'agit pas véritablement d'un livre pour enfants, les pulsions sadiques et sexuelles y étant trop clairement dévoilées. Pour plus de précisions, voir GATTEGNO, Jean, *L'univers de Lewis Carroll*, nouvelle édition, Paris, José Corti, 1990 (1970 pour la première édition) ; INGLIN-ROUTISSEAU, Marie-Hélène, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; LECERCLE, Jean-Jacques (dirigé par), *Alice*, Collection Figures mythiques, Paris, Éditions Autrement, 1988.

térature « fantastique »³¹. Si Sarah Kirsch se démarque du reste des ouvrages pour enfants de RDA où le fantastique est loin d'être populaire³², elle garde tout de même la structure et les caractéristiques d'un conte pour enfants. C'est, selon Hans-Heino Ewers, l'un des signes distinctifs des ouvrages modernes pour enfants : « Kinderliterarische Neuschöpfungen bleiben auch dort, wo sie sich um zeitgemäße Inhalte bemühen, den Strukturen und Gattungen der althergebrachten Erzählkunst verpflichtet³³ ».

Cette fidélité aux fonctions et symboles des contes populaires – même dans la réécriture d'*Alice au Pays des Merveilles* qui n'en est pas un – se révèle dans la présence en filigrane, dans *Caroline im Wassertropfen*, du motif de la marâtre. La marâtre, dans *Alice au Pays des Merveilles*, est symbolisée par la Reine de cœur colérique et castratrice qui ordonne de trancher la tête au premier venu³⁴. Chez Sarah Kirsch, c'est la femme du savant qui se charge de cette fonction. Depuis le début de l'histoire, et sans que l'on s'en rende vraiment compte, cette femme est présentée de façon menaçante : lorsque Caroline arrive dans la maison des voisins, elle doit passer devant la porte ouverte de la cuisine où s'affaire Madame Mandelbaum, qui est présentée de dos. Caroline doit donc éviter ce Cerbère pour grimper les escaliers et entrer dans le monde du Professeur Mandelbaum. De même, il semble que Philipp et le savant aient également peur de cette femme – c'est pourquoi elle ne doit rien savoir de l'expérience qui est en train d'avoir lieu dans la chambre :

Caroline erbot sich, Löffel und Kuchenteller aus der Küche zu holen.

³¹Dans les contes de fées traditionnels, l'intrusion du merveilleux dans l'action semble tout à fait naturelle aux différents personnages. En ce qui concerne la littérature fantastique, on pourrait dire que l'intrusion du merveilleux, du surnaturel, est loin d'être perçue comme naturelle – elle provoque l'étonnement, sinon la peur, elle est rupture de l'ordre reconnu. Pour davantage de précisions sur cette distinction entre « fantastique » et « merveilleux », voir BETTELHEIM, Bruno, *Psychoanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Collection « Réponses », Paris, Éditions Robert Laffont, 1976 ; FAIVRE, Antoine, *Les Contes de Grimm. Mythe et initiation*, Circé, Cahiers de recherche sur l'imaginaire, Paris, Éditions Lettres modernes, 1978 ; PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* Collection Poétique, Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1965 et 1970.

³²« Phantastik im Kinderbuch war synonym mit Dekadenz. Klarheit – ideologische Klarheit – auf Kosten und zu Lasten ästhetischen Anspruchs war die Forderung », PELTSCH Steffen, in EWERS, Hans-Heino (Hrsg.), *Kindliches Erzählen – Erzählen für Kinder*, p. 228.

³³EWERS, Hans-Heino, « Kinder brauchen Geschichten », in EWERS, Hans-Heino (Hrsg.), *Kindliches Erzählen – Erzählen für Kinder*, Grüne Reihe, Weinheim und Basel, Beltz, 1991, *op. cit.*, p. 102.

³⁴Cette association est évoquée par Marie-Hélène Inglin-Routisseau dans son étude : « Les colères de la Reine de cœur ne sont pas si loin du fantasme de la méchante marâtre, un avatar de la mauvaise mère » INGLIN-ROUTISSEAU, Marie-Hélène, *op. cit.*, p. 73.

“Bloß nicht!” rief Philipp, und der Professor meinte, es wäre besser, sie äßen den Kuchen aus dem Papier und mit den Fingern, seine Frau sähe es nämlich nicht gern, wenn Philipps Mutter ihm Kuchen schicke.³⁵

À la fin de l’histoire, alors que les protagonistes ont tout juste repris leur taille normale, la femme du savant est de nouveau associée à un danger imminent, par le bruit tonitruant qu’elle fait dans les escaliers (« Sie hörten entzetzliches Gepolter. “Das ist meine Frau auf der Treppe”, sagte der Professor. » p. 31) et à un regard réprobateur, infantilisant, qu’elle jette aux scientifiques :

Sie ließ ihre Augen umherschweifen und sagte : « Solch ein Unsinn, überall Wasserflecke seit Jahren, und nach Pflaumenkuchen riecht es auch schon wieder! » Kopfschüttelnd verließ sie das Zimmer. (p. 31)

Cette figure de marâtre est d’autant plus menaçante qu’elle porte le prénom *Euglena* – c’est la dernière ligne du récit. Or *Euglena* est le nom d’un organisme que Caroline et ses amis ont vu dans la goutte d’eau : il s’agit d’une algue à un œil³⁶ (rouge), munie d’une longue tentacule, et moitié animal-moitié végétal, ce qui n’est pas pour atténuer le caractère menaçant de la femme du savant...

C’est avec la figure de la marâtre, empruntée aux contes populaires que nous en arrivons à la seconde catégorie de littérature enfantine, celle qui est peut-être la plus lourde de conséquences pour l’œuvre kirschienne ultérieure. Elle trouve son pendant, dans la littérature « pour adultes », dans un certain nombre de recueils de poèmes ou de prose poétique tels que *Zaubersprüche* ou *Allerlei-Rauh*, dont nous analyserons la composante associée aux contes de Grimm dans le second chapitre de cette analyse consacrée aux techniques de réécriture.

7.2 Les contes de Grimm

7.2.1 Introduction

Il s’agit dans cette seconde catégorie d’ouvrages pour enfants de ce que l’on pourrait qualifier de travail sur le matériau des contes de Grimm : ces ouvrages ont pour titre *Hans mein Igel*³⁷ et *Hänsel und Gretel*³⁸ – *Hänsel und Gretel* d’après l’opéra de Wette et d’Humperdinck, d’après le conte des Frères Grimm – et c’est

³⁵ *Caroline im Wassertropfen*, p. 8.

³⁶ On ne peut s’empêcher d’associer cette créature à un seul œil à d’autres créatures tout aussi menaçantes, telles que les cyclopes, par exemple.

³⁷ KIRSCH, Sarah, *Hans mein Igel*. Nach den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Mit Bildern von Paula Schmidt. Köln, Middelhaue, 1980.

³⁸ KIRSCH, Sarah, *Hänsel und Gretel*. Eine illustrierte Geschichte für kleine und große Leute nach der gleichnamigen Märchenoper von A. Wette und E. Humperdinck. Bilder von Werner Klemke. Leipzig, Édition Peters, 1972.

le double « d'après » qui nous intéressera plus particulièrement. En effet, la prise en compte de l'influence des contes de Grimm et du monde du merveilleux est primordiale pour la compréhension de l'écriture de Sarah Kirsch, nous l'avons souligné à plusieurs reprises. Il ne s'agit pourtant jamais pour elle de livrer tel quel un conte ou l'un de ses motifs, mais de se l'approprier réellement en jouant avec la tradition. C'est pourquoi toute son œuvre est parcourue par la présence en filigrane des contes populaires : les titres de ses ouvrages en témoignent : *Zaubersprüche*, *Schneewärme*, *Erkönigstochter* et *Allerlei-Rauh*. En parlant de *Zaubersprüche*, Sarah Kirsch dit elle-même : « Ich hoffe, daß Hexen, gäbe es sie, diese Gedichte als Fachliteratur benutzen können³⁹. »

On peut d'ores et déjà évoquer le fait que les héroïnes des livres pour enfants de Sarah Kirsch, tout comme celles de ses autres recueils, possèdent toutes l'une des caractéristiques des héroïnes des contes de Grimm : elles sont très proches de la nature et préfèrent vivre en communion avec elle plutôt que dans une société régie par les hommes. Nous verrons dans le chapitre consacré au personnage d'Allerlei-Rauh comment Sarah Kirsch s'arrange avec la tradition littéraire pour donner à son personnage féminin des caractéristiques bien personnelles.

Plus que dans les œuvres ultérieures de Sarah Kirsch, destinées essentiellement aux adultes, plus que dans ses autres livres pour enfants, *Hans mein Igel* et *Hänsel und Gretel* remplissent véritablement leur fonction éducative, car comme le précise Winfried Freund : « les livres pour enfants sont en mesure de transmettre les expériences de la souffrance tout en indiquant les moyens de la dominer et de la surmonter⁴⁰. » On pourrait citer à ce sujet les études de Bruno Bettelheim dans lesquelles il étudie les contes de fées sous un angle psychanalytique⁴¹ : les contes sont nécessaires aux enfants, ils les *aident* dans leur développement psychique. En travaillant sur le matériau des contes de Grimm, Sarah Kirsch travaille également sur le matériau de l'inconscient collectif, transmis par les lectures et relectures de ces contes. La fidélité à l'original n'est pas une priorité, seuls comptent les procédés de réécriture. Dans le prologue de *Hänsel und Gretel*, Sarah Kirsch souligne, en s'adressant aux enfants : « (...) ich erzähle euch die Geschichte noch einmal, weil der Inhalt unseres Buches ein wenig von dem der

³⁹KIRSCH, Sarah, *Zaubersprüche*, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt KG, 1974, quatrième de couverture.

⁴⁰FREUND, Winfried, *La littérature actuelle allemande pour les enfants et la jeunesse. Thèmes. Structures. Analyses* Bonn, Internationales, 1987, p. 11.

⁴¹BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Collection « Réponses », Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.

Brüder Grimm abweicht. Das passiert schon, wenn ein schönes Märchen so oft weitererzählt wird⁴². »

Nous ne nous attarderons pas sur le conte d'*Hänsel und Gretel* récrit par Sarah Kirsch car, adapté de l'opéra de Humperdinck, il ne nous semble pas véritablement relever du principe de réécriture. L'intrigue (ne gardant que l'argument le plus élémentaire du conte de Grimm) nous semble par trop figée, la liberté d'action et de création de Sarah Kirsch trop limitée. En revanche, nous analyserons plus précisément la réécriture de *Hans mein Igel* destinée aux enfants.

7.2.2 *Hans mein Igel*

– Procédés de simplification

Partant du matériau littéraire de ce conte, Sarah Kirsch s'en approprie entièrement le contenu et l'adapte à son public, comme les Frères Grimm l'avaient fait à leur époque. Pour *Hans mein Igel*, l'adaptation au public relève d'un procédé que l'on pourrait qualifier de « simplification » : Sarah Kirsch garde la majeure partie de la structure et de la trame du conte des Frères Grimm, tout en le simplifiant et en éliminant certaines redondances, importantes du point de vue de la composition des contes populaires, mais accessoires pour les enfants⁴³. Le conte se retrouve ainsi réduit d'un tiers environ, avec une ellipse complète d'un des épisodes marquants du conte original, celui de l'apparition du premier roi : ce premier roi se perd dans la forêt et Hans-mon-Hérisson se propose de lui indiquer le chemin à condition qu'il lui promette de lui donner la première chose rencontrée à son retour au palais. La première chose étant la fille unique du roi, ce dernier décide de ne pas tenir sa promesse. La vengeance de Hans-mon-Hérisson sera cruelle.

Cette omission, si elle n'est pas décisive du point de vue de l'intrigue, a tout de même son importance quant à la perception du personnage principal par le lecteur enfantin : en occultant les épisodes concernant le premier roi, on occulte également la vengeance de Hans, et, par la même occasion, un côté plus négatif du personnage⁴⁴. Il reste donc exclusivement un héros tel que les enfants les imaginent, un héros positif, juste et bon.

⁴²*Hänsel und Gretel*, prologue, p. 7.

⁴³C'est ainsi qu'un certain nombre de structures ternaires ou que certaines fonctions répétées par Propp dans son étude (la *transgression* par exemple) sont occultées au profit d'une clarification du message. Voir PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Collection Poétique, Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1965 et 1970.

⁴⁴Nous citons ici le passage occulté en question :

[A]ls sie ein Stück Wegs von der Stadt waren, da zog ihr Hans mein Igel die schönen Kleider aus, und stach sie mit seiner Igelhaut bis sie ganz blutig war,

Le procédé de simplification a également son importance du point de vue de l'édition, de la mise en page et du graphisme du livre. *Hans mein Igel*, à la différence du conte des Frères Grimm, ne fait pas partie d'un recueil de contes, mais se présente sous la forme d'un album grand format, avec des illustrations couvrant plusieurs double-pages et une police de caractère de très grande taille⁴⁵. Si le style, d'une manière générale, est largement respecté dans le conte de Sarah Kirsch, l'auteur se permet cependant certaines libertés stylistiques, notamment en ce qui concerne les tournures de phrases quelque peu archaïques auxquelles les enfants des années 80 ne sont plus habitués. On reconnaît dans ces procédés de simplification la prédilection de Sarah Kirsch pour le style oral, presque familier, présent tout au long de son œuvre.

Elle remplace par exemple l'expression « Da ward hinter dem Ofen ein wenig Stroh zurecht gemacht », par « Da brachten sie Stroh hinter den Ofen⁴⁶ » ; elle fait également en sorte d'alléger le texte en supprimant le plus grand nombre possible de verbes introductifs dans les dialogues et de remplacer certains termes ou pluriels anciens par leurs correspondants actuels (« Pantoffeln » pour « Toffeln », ou « Läufer » pour « Laufer »).

D'une manière générale, le conte *Hans-mon-Hérisson* garde donc les caractéristiques classiques du conte des Grimm original et, à première lecture, on ne pourrait voir dans la version de Sarah Kirsch qu'une réécriture simplifiée d'un conte populaire très connu. Il faudrait alors se poser la question de savoir ce qui a incité les éditeurs de ce livre à demander à Sarah Kirsch de procéder à cette simplification. Pourquoi une poétesse ? Et pourquoi Sarah Kirsch en particulier ?

L'action de Sarah Kirsch sur *Hans mein Igel* ne se limite effectivement pas à la simplification de tournures archaïques ou à la mise en valeur du style oral qu'elle affectionne spécialement. En comparant les deux versions, celle de Grimm et celle de Sarah Kirsch, on s'apercevra que la poétesse ne se contente pas de supprimer certains passages. Elle s'amuse à donner à ses héros un peu plus de profondeur psychologique qu'ils n'en ont dans la version originale, mais ce modelage est si léger que l'on s'en rend à peine compte.

sagte « das ist der Lohn für eure Falschheit, geh hin, ich will dich nicht », und jagte sie damit nach Haus, und war sie beschimpft ihr Lebtag.

GRIMM (Brüder), *Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen*, Stuttgart, Reclam 1950, 1980, p. 464.

⁴⁵Pour une meilleure représentation, voir notre annexe consacrée à la version de Grimm (5.2, p. 68) et à celle de Sarah Kirsch (5.2, p. 69).

⁴⁶*Ibid.*, p. 464.

– *Jeu avec les personnages*

Si, par l'ellipse de sa vengeance, Hans reste un personnage en tout point positif, Sarah Kirsch accentue encore ce bon côté en mettant en valeur ses qualités de musicien, qui ne sont qu'esquissées dans la version des Frères Grimm, et en les accompagnant d'un tempérament de rêveur et de poète. La figure d'Orphée, charmant par sa musique toutes choses alentour, est réactualisée dans le personnage de Hans qui, du haut de son arbre, joue toute la journée de sa cornemuse :

Hans mein Igel spielte alle Tage auf dem Dudelsack, und es war recht wunderbarlich, wie schön er das tat. Den Tannen floß das Harz aus der Rinde, die Haselsträucher klapperten dazu, und die Raben flogen wie Tänzer.⁴⁷

Hans devient par la même occasion un personnage romantique et charmeur. C'est avec sa musique qu'il conquiert la fille du Roi qui, par la même occasion, devient plus sympathique au lecteur qu'elle ne l'est dans la première version, où il n'est absolument pas question de sentiments :

Er stieg mit dem Göckelhahn auf einen Baum und fing den Dudelsack zu spielen an. Der Koch und die Diener mußten weinen, aber die Prinzessin lachte, weil ihr Herz so sprang.

Le personnage de Hans n'est pas le seul à avoir été quelque peu remodelé par la plume de Sarah Kirsch. Il en va de même pour les personnages féminins du conte. Dans la version des Frères Grimm, ces personnages féminins sont soit inconsistants (c'est le cas de la mère de Hans, qui laisse partir son garçon sans mot dire et dont on n'entend plus parler ensuite), soit foncièrement mauvais, comme la fille du Roi qui ne tient pas sa promesse. Dans le conte original, la seule femme revêtant des aspects positifs est la seconde princesse, celle qui finira par être récompensée car elle accepte Hans tel qu'il est. Il est très significatif que ce soit elle qui, après que Hans a perdu sa peau de hérisson et est devenu tout noir, le « blanchit » de ses larmes et de ses pommades, renforçant par ces actes amoureux le *happy end* du conte de Sarah Kirsch : « Die Prinzessin weinte auf ihn und wusch ihn mit guten Salben, da ward er weiß und ein schöner junger Herr ». Dans la version originale, c'est le rôle du médecin royal de soigner Hans (« Der König schickte zu seinem Arzt, der wusch ihn mit guten Salben, und balsamierte ihn, da ward er weiß, und war ein schöner junger Herr⁴⁸. »)

Dans la version de Sarah Kirsch, la première princesse est évincée, la seconde est, en plus d'être bonne, beaucoup plus sympathique que celle des Frères Grimm : elle ressemble aux nobles princesses telles que Cendrillon ou la Belle

⁴⁷Nous ne donnons pas de référence de pages car le livre n'est pas numéroté.

⁴⁸GRIMM (Brüder), *Ausgewählte Kinder- und Hausmärchen*, *op. cit.*, p. 465.

au Bois Dormant. Mais c'est surtout la mère de Hans qui subit les plus grandes transformations⁴⁹. En effet, dans la version de Sarah Kirsch, la mère de Hans, si elle ne s'oppose pas au départ de son garçon, se réjouit lorsque celui-ci revient une première fois au village, au contraire du père, qui conserve ses mauvais côtés : « Der Vater war trotzdem betrübt, denn er hatte gedacht, Hans mein Igel wäre längst gestorben. Die Mutter freute sich. » De même, à la fin du conte, lorsque Hans revient une seconde fois avec sa nouvelle femme, c'est sa mère qui le reconnaît, et ce de façon très symbolique, en prononçant son nom, suite à quoi tout le monde le reconnaît : « Die Mutter sagte "Hans mein Igel", und alle erkannten ihn und freuten sich und gingen mit ihm in sein Königreich ».

C'est ce que nous soulignerons en conclusion de cette analyse de la réécriture par Sarah Kirsch du conte *Hans mein Igel* : Sarah Kirsch, femme et poétesse, insuffle dans ce conte relativement dur un peu de douceur et de féminité. En le simplifiant, en l'actualisant, en retirant certains détails cruels, elle l'adoucit et le rend abordable et plaisant pour les enfants d'aujourd'hui.

7.3 Kota Taniuchi et la tradition japonaise des livres pour enfants

Revenons-en à présent à la troisième catégorie de littérature enfantine dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Il s'agit des trois ouvrages réalisés en collaboration avec le célèbre peintre et dessinateur japonais Kota Taniuchi. Ils s'adressent aux enfants qui apprennent à lire : les trois livres sont de grand format, et le texte se superpose directement à l'image. Les thèmes de ces livres, comme l'indiquent les titres, *Ein Sommerregen*⁵⁰, *Wind*⁵¹ et *Schatten*⁵², ont tous un rapport plus ou moins direct avec la nature. Ce qui est intéressant, c'est que le texte apparaît à chaque fois sous deux formes distinctes : une première fois au fil des images, et une deuxième fois sous forme de poème sur la dernière page blanche du livre⁵³. C'est véritablement d'une rupture qualitative qu'il s'agit entre les ouvrages précédents

⁴⁹Notons que dans les deux versions, la mère ne dit rien de négatif sur son fils Hans. Ses reproches vont à son mari : « Siehst du, du hast uns verwünscht! », mais c'est elle qui donne son nom à Hans. Soulignons le fait que les liens affectifs mère-enfant sont tout de même suggérés par le possessif *mon* dans le prénom Hans-mon-Hérisson.

⁵⁰KIRSCH, Sarah, *Ein Sommerregen*. Bilder von Kota Taniuchi. Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, 1978.

⁵¹KIRSCH, Sarah, *Wind*. Bilder von Kota Taniuchi. Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, 1979.

⁵²KIRSCH, Sarah, *Schatten*. Bilder von Kota Taniuchi. Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, 1979.

⁵³Nous avons reproduit en annexe les textes de deux de ces ouvrages, *Schatten* et *Wind* (5.3, p. 70).

et ces livres écrits en collaboration avec Kota Taniuchi. On peut presque parler d'un passage de la prose enfantine à la prose poétique pour enfants. Plus que pour les autres livres, il y a là un réel souci d'introduire les enfants au monde de la poésie, au monde du beau livre, et par là même, au monde de Sarah Kirsch – car les textes, composés à la fin des années 70, portent clairement la marque de fabrication de la poétesse⁵⁴. De même que dans des recueils comme *Zaubersprüche*, on retrouve dans *Wind* la forme caractéristique de l'incantation aux éléments naturels, transcrits dans une langue plus enfantine. C'est ainsi que des injonctions telles que : « Phöbus rotkrachende Wolkenwand / Schwimm / Ihm unters Lid (...) » (Z,123), trouvent leur pendant dans *Wind* : « aber, Wind, laß mich weiter, / eh die Sonne versinkt / Wind so hör doch / Bist du taub ? (...) ».

Ein Sommerregen, *Schatten* et *Wind* ont en outre un point commun fort intéressant pour l'étude de la poétique de Sarah Kirsch dans sa relation avec le monde des contes traditionnels : il s'agit du motif récurrent du foyer, de la maison, du retour vers l'intérieur, qui domine aussi bien les trois petits ouvrages que l'œuvre entière de Sarah Kirsch. Si l'on prend comme exemple la chronique *Allerlei-Rauh* (1988) ou les journaux de bord *Spreu* (1991) et *Das Simple Leben* (1994), la parenté est indiscutable : le point de référence de la technique du kaléidoscope est toujours le lieu de résidence de la poétesse, Tielenhemme. On est toujours en présence de la maison, du jardin, des différents animaux domestiques, de la campagne environnante : cette ambiance familière et apaisante devient également familière au lecteur. C'est l'endroit où, après chaque voyage, le sujet lyrique revient⁵⁵.

Dans son étude sur la littérature enfantine actuelle allemande, Winfried Freund précise ce motif primordial du foyer :

En tant que lieu des départs, mais aussi des retours, l'intérieur est le point de référence central de la vie. C'est ici que se produisent les contacts à la source du bonheur proprement dit. A l'occasion, il s'avère parfois indispensable d'être à l'extérieur, mais c'est un signe de danger et surtout d'isolement ressenti douloureusement.⁵⁶

Les ouvrages écrits en collaboration avec Kota Taniuchi sont trois très beaux livres, et il nous semble important de le souligner, car Sarah Kirsch accorde énormément d'importance au livre en tant qu'objet⁵⁷. Chaque livre représente

⁵⁴Et ce, même si l'on ne sait pas exactement quelle méthode de travail Sarah Kirsch et Kota Taniuchi ont adoptée. Il est fort possible que les textes de ces trois livres soient des adaptations libres de textes originaux de Taniuchi. Il n'en reste pas moins que les éditeurs de ces livres ont probablement trouvé en Sarah Kirsch la meilleure partenaire pour le dessinateur japonais en ce qui concerne l'édition allemande de ses recueils.

⁵⁵Nous renvoyons ici à notre chapitre consacré à Tielenhemme.

⁵⁶FREUND, Winfried, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷Nous reviendrons sur l'importance du livre en tant que bel objet dans la dernière partie de notre étude.

en outre une couleur pastelle dominante : jaune, vert ou bleu. Les illustrations, des aquarelles, sont elles aussi le plus souvent composées de couleurs pastel, ce qui confère à ces ouvrages une impression de calme et de douceur. Ce n'est pas seulement le texte qui est important, ce sont également la matière, le papier, les illustrations.

Le Centre National pour la Recherche en Littérature Enfantine de Birmingham (*National Centre for Research in Children's Literature*) a consacré en 2001 une exposition à l'art des albums japonais pour enfants. Un chapitre du catalogue de cette exposition est consacré à Kota Taniuchi. Les auteurs y précisent cette prépondérance du texte sur l'image, associée à une perspective bi-dimensionnelle, caractéristique de l'art japonais :

Taniuchi himself puts more emphasis on the pictures than the text, and the traditional Japanese two-dimensional view is often used, rather than western perspective. He likes to depict minimal objects in an uncluttered space and introduces broad margins. He invites readers to enter the book and to feel comfortable in it, to blend with the tranquil images and feel their symbolic meaning.⁵⁸

Ces ouvrages illustrés par Kota Taniuchi et accompagnés du texte allemand de Sarah Kirsch s'inscrivent parfaitement dans la lignée des livres d'images japonais et préfigurent d'ores et déjà la nouvelle esthétique qui se fera jour dans les derniers poèmes de Sarah Kirsch. On retrouve d'ailleurs dans la remarque suivante nos mécanismes d'alternatives micro- et macroscopiques (« A single flower suggests the universe : a part suggests the whole »), car la tradition japonaise travaille dans la réduction, elle recherche la pureté et la simplicité⁵⁹ :

Characteristic features of Japanese picture book art, such as spacious margins, simplification and omission, try to convey something words cannot do, making readers themselves fill in the gaps. (...) A single flower suggests the universe : a part suggests the whole. Related to this is the fact that Japanese artists prefer depict delicate, small, pure things to robust, complex things. Simplicity, omission, flatness, freely moving viewpoints and a part suggesting the whole are some of the key ideas for understanding Japanese picture books.⁶⁰

A ces trois catégories d'ouvrages pour enfants de Sarah Kirsch, on pourrait ajouter le recueil *Gespräch mit dem Saurier*, écrit en 1965 en collaboration avec Rainer Kirsch⁶¹. Cet ouvrage ne fait pas partie des œuvres complètes ni des

⁵⁸On peut télécharger ce document sur le site internet français de Kota Taniuchi, à l'adresse suivante : <http://kota.taniuchi.free.fr/pages/liens.html>.

⁵⁹Nous y reviendrons dans notre chapitre consacré à la parenté de l'écriture de Sarah Kirsch avec celle des haïkus.

⁶⁰*Ibid.*, p. 3.

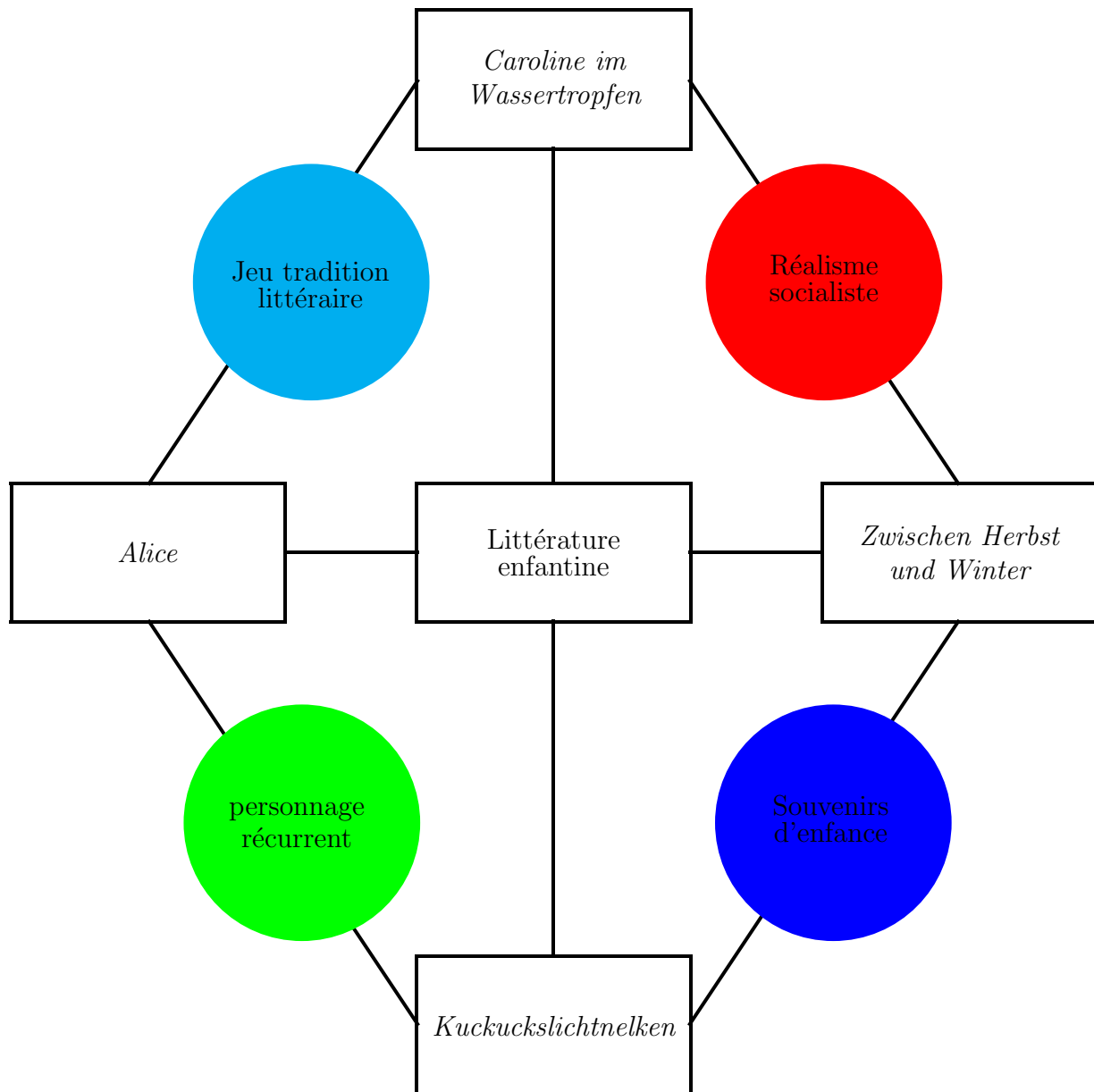
⁶¹KIRSCH, Sarah, *Gespräch mit dem Saurier* (zusammen mit Rainer Kirsch), Berlin, Neues Leben, 1965. La première partie de ce recueil est consacrée aux poèmes de Sarah Kirsch.

œuvres poétiques publiées en 2005⁶², peut-être parce que la qualité de ces premiers poèmes est largement inférieure au reste des recueils⁶³. Cependant, on ne peut pas non plus le classer dans les livres spécifiquement destinés aux enfants. Si *Gespräch mit dem Saurier* constituait les débuts poétiques de Sarah Kirsch, l'effet produit par ces poèmes s'est longtemps fait ressentir dans les critiques adressées à Sarah Kirsch, notamment en RDA – de là vient bien sûr l'expression « Baby-talk »... Dans tous les cas, *Gespräch mit dem Saurier* fait figure de transition dans l'œuvre de Sarah Kirsch, entre la littérature pour enfants et les recueils de poèmes de la maturité.

Nous avons vu dans ce chapitre comment Sarah Kirsch, dans ses ouvrages de littérature enfantine, jouait avec la tradition littéraire, notamment celle des contes de fées. Dans la chronique *Allerlei-Rauh*, destinée à un public adulte, elle utilise des mécanismes similaires – simplification, trivialisation, actualisation – pour récrire le conte de Grimm du même nom et l'intégrer dans la structure générale de l'ouvrage. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce travail, le manteau de fourrure du personnage des Frères Grimm agit comme un principe de construction et rappelle l'hétérogénéité et la fragmentation du recueil *Allerlei-Rauh*.

⁶²KIRSCH, Sarah, *Sämtliche Gedichte*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 2005

⁶³Ce point de vue n'est pas partagé par tous les critiques de Sarah Kirsch. En effet, Barbara Mabee consacre à *Gespräch mit dem Saurier* un chapitre entier de son étude de la poétique de Sarah Kirsch : MABEE, Barbara, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi Verlag, 1989. Elle voit dans ce recueil les premières expressions de la conscience historique de Sarah Kirsch.



Chapitre 8

Allerlei-Rauh et le monde des contes

8.1 Magie, incantations et sorcière amoureuse

8.1.1 Introduction

Le monde des contes populaires apparaît dans l'œuvre de Sarah Kirsch comme une constante thématique et poétologique qu'il convient de ne pas négliger puisque, des recueils de poèmes *Zaubersprüche* (1974) à *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder* (2001), en passant par la prose autobiographique d'*Allerlei-Rauh*, le monde du merveilleux se dessine en filigrane derrière le sujet lyrique des textes kirschiens¹.

Cette facette de l'œuvre dans les différents recueils ou poèmes particuliers ayant été analysée de façon très détaillée dans de nombreux ouvrages et articles², nous ne fournirons pas à ce sujet de développement complet qui dépasserait le cadre de cette étude, mais nous nous limiterons aux aspects techniques de la réécriture du conte *Allerlei-Rauh*.

Cependant, il nous semble important d'intégrer brièvement cette constante poétique associée à l'univers des contes populaires dans l'étude de l'œuvre de Sarah Kirsch envisagée sous l'angle du kaléidoscope. En effet, et nous le verrons

¹Pour des raisons de clarté, nous n'avons cité que les recueils dont le titre était à lui-seul significatif, mais le monde du merveilleux est présent sous diverses formes dans de nombreux autres recueils, tels que *Schneewärme* (1989), *Erkönigstochter* (1992) ou *Islandhoch* (2002).

²Nous ne donnerons que quelques exemples aux titres éloquents, tels que MATT, Peter von, « Schöner Ort mit Hexe » in REICH-RANICKI, Marcel, *Frankfurter Anthologie*, Band 20, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1994 ; RADISCH, Iris, « Siebenmeilenstiefelchen », in *Die Zeit*, 04.12.1992 ; WIDMER, Urs, « Sarah Kirsch ist eine Hexe », *Rede zum Petrarca-Preis 1976 in Arqua bei Padua*, in *Die Zeit*, 2.7.1976 ; WIEGENSTEIN, Roland, « Approbierte Hexe, Sprechstunden nach Vereinbarung » in *Merkur*, Heft 31, 1977.

plus précisément lorsque nous analyserons la réception de l'œuvre, la récurrence de motifs issus du monde du merveilleux au fil des recueils a souvent conduit les critiques à réduire la production de Sarah Kirsch à une poésie de la magie et le sujet lyrique des textes à une sorcière amoureuse. Nous l'avons souligné à plusieurs reprises au cours de nos analyses, ce personnage n'est nullement anodin dans la poétique kirschienne, mais son caractère quelque peu envahissant limite considérablement l'horizon de lecture des recueils parus après *Zaubersprüche*.

Car c'est avec *Zaubersprüche* que la magie fait véritablement son entrée dans l'écriture de Sarah Kirsch. Tout particulièrement dans ce recueil, le sujet lyrique fait réellement figure de « sorcière », pour reprendre à la fois l'expression de Sarah Kirsch³ et celle de Christa Wolf⁴. Après le recueil *Landaufenthalt*, plus politiquement engagé, Sarah Kirsch trouve dans des poèmes de *Zaubersprüche* tels que : « Rufformel » (Z,123), « Fluchformel » (Z,126), « Ruf- und Fluchformel » (Z,127) un ton relativement nouveau – plus libre, plus affranchi – dans la poésie amoureuse, tant et si bien que ces quelques poèmes éclipsent totalement les autres composantes du recueil que sont les thématiques du voyage ou les revendications plus politiques.

Ces poèmes d'amour (amour passionné, amour déçu) se présentent sous la forme d'incantations aux dieux et aux éléments naturels. Les formules visent toutes à produire un effet sur l'amant qui s'éloigne inexorablement : « Frost Regen und Schlamm über die Füße dir / Zarthäutiger », (« Fluchformel », Z,126). Elles aident également à lutter contre la solitude et le sentiment d'abandon ressentis par le sujet lyrique (Z,127) tout au long de ce recueil et du recueil suivant, *Rückenwind*⁵. On citera le poème le plus célèbre extrait de ces incantations, « Ruf- und Fluchformel » (Z,127).

³« Um sechs erhebt sich die Hex. Ihr Baby verweist ja » (RK,19).

⁴Nous rappelons ici la formule qu'emploie Christa Wolf dans *Sommerstück* pour caractériser le personnage de Bella, double romanesque de Sarah Kirsch : « Die geheimnisvolle Schöne. Die Hexe im Hintergrund, die alle Fäden zu verwirren scheint und sie in Wirklichkeit alle in der Hand hält. » (Som,144).

⁵Cette thématique de l'amour déçu est une constante dans les poèmes écrits à cette époque. Elle restera ensuite dans l'ombre pendant de nombreuses années, durant lesquelles Sarah Kirsch vit avec le compositeur Wolfgang von Schweinitz, pour réapparaître dans le dernier recueil de poèmes en date, *Schwanenliebe* (2001).

8.1.2 Contes miniatures

– « *Ruf- und Fluchformel* »

Ruf- und Fluchformel

Eu Regen Schnee Gewitter Hagelschlangen
Steigt aus des Meeres bodenloser Brut
Und haltet euch in Lüften fest umschlangen
Bis er auf meinem roten Sofa ruht.

Wenn er den Stab hebt, dürft ihr draußen toben
Je mehr je lieber, schließet mir das Haus
Und schlagt und dreht euch, ändert Unten, Oben
Der Hof sieht wie ein Jahrmarkt aus

Dieweil wir uns in unserer Lieb erproben.⁶

On remarquera que ce poème est rimé, ce qui est un phénomène très rare dans l'œuvre tardive de Sarah Kirsch (à partir du milieu des années quatre-vingt), mais relativement fréquent dans le volume *Zaubersprüche*. Les rimes sont en effet un emprunt à la tradition du conte, de la ballade populaire, et permettent de souligner l'aspect incantatoire du texte.

Ce poème d'amour joue sur le statut de la sorcière, à la jonction de deux mondes, celui de la magie et celui de l'amour charnel. En effet, en tant que maîtresse des éléments, sa parole est performative, elle agit directement sur les précipitations qu'elle fait surgir de la mer et peut inverser le haut et le bas. Le rythme et la succession des éléments de ce premier vers donnent le mouvement général du poème, un mouvement calqué sur le rythme de l'acte d'amour, faisant se succéder vagues montantes et descendantes. L'interjection « Eu », typique de la poésie amoureuse de Sarah Kirsch, amorce un mouvement vers le haut et donne à ce vers un élan tout particulier qui se poursuit avec le surgissement de ces éléments au deuxième vers. Le sujet lyrique accentue la force de sa parole par une gradation dans la succession des éléments invoqués : de la simple pluie, on passe en l'espace de trois mots à des torrents de grêle apocalyptiques.

On note dès le deuxième vers l'intervention de la féminité, de l'animalité, avec l'utilisation du mot « Brut », qui suggère quelque chose de chaud, de moite et anticipe déjà sur la moiteur et le confort de la maison où se sont enfermés les amants, alors que les éléments, dehors, se déchaînent. La couleur du sofa, rouge comme l'amour charnel et la passion, viendra renforcer cette première impression.

⁶« Ruf- und Fluchformel » (Z,127).

Sarah Kirsch structure la première strophe de ce poème autour d'une certaine tension dramatique : à l'élan ascendant des deux premiers vers fait suite une pause, où l'on a véritablement l'impression que les éléments flottent dans les airs, attendant de pouvoir se déchaîner sur l'ordre de la poétesse. On peut par ailleurs noter une sorte de mimétisme entre la première et la deuxième strophe, puisque l'eau, la glace, la neige sont enlacées tout comme les amants le seront dans la deuxième partie du poème.

La tension est rompue dès le premier vers de la seconde strophe, comme si le signal du départ était donné, non pas par la sorcière, mais par son amant qui, tel un chef d'orchestre, donne virilement l'ordre aux éléments naturels de faire leur travail – peut-être inconsciemment, le mot « Stab » évoquant de manière évidente un symbole phallique. Ce deuxième vers sert de pivot au poème entier, puisqu'il marque le début de l'acte d'amour à proprement parler, pendant lequel les repères spatiaux sont inversés, pendant lequel les éléments déchaînés évoquent les mouvements désordonnés des amants. Ces mouvements qui réactivent la tension du poème sont associés au rythme saccadé et presque haletant de ces derniers vers, renforcé par les répétitions et polysyndètes (« Je mehr, je lieber (...) / Und schlagt und dreht euch ») et métaphorisé par le chaos qui règne dans la cour. La description de la cour transformée en champ de foire permet à la poétesse de maintenir encore un peu la tension en insérant une remarque qui n'a apparemment rien à voir avec l'acte amoureux – comme si le sujet lyrique se permettait l'espace d'un instant de jeter un coup d'œil par la fenêtre avant de se retourner vers son amant.

Une dernière fois, Sarah Kirsch rompt le mouvement du poème au dernier vers, typographiquement séparé des autres, et, non sans une certaine liberté de langage, clôt le poème sur une évocation de l'orgasme, suggéré par la chute de ton et de rythme : « Dieweil wir uns in unserer Lieb erproben⁷ ».

En conclusion, on soulignera l'aspect volontairement provocateur de ce poème d'amour, tout à fait à sa place parmi les autres poèmes de *Zaubersprüche* écrits

⁷Même dans cette chute de la tension dramatique, on ne peut s'empêcher de ressentir un léger malaise à la fin de ce poème, car l'impression d'une certaine tension demeure. Le lecteur *sait* que ce moment privilégié des deux amants ne durera pas. C'est, selon Gerhard Härle, l'un des traits caractéristiques de la poésie amoureuse moderne :

In der Lyrik der Moderne ist die Unruhe der Liebenden und ihre Sehnsucht nach Ruhe in der Vereinigung besonders tief durchdrungen vom Erkennen der Vergänglichkeit aller Ewigkeitshoffnungen, vom Wissen also, dass es sich bei der ersehnten Ruhe der Liebe allenfalls um einen Ruhepunkt handeln könnte, dessen Fläche und Bequemlichkeit nicht größer ist als die einer Nadelspitze.

in HÄRLE, Gerhard, *Lyrik – Liebe – Leidenschaft. Streifzug durch die Liebeslyrik von Sappho bis Sarah Kirsch*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2007, p. 88.

dans la même veine. En effet, le personnage trouble de la sorcière, associé à la crudité des images évoquées, est un personnage profondément épris de liberté et qui ne recule pas devant la prise de risques⁸.

– « *Pflanzenleben* »

L'effet d'incantation aux éléments naturels n'est nullement réservé au recueil *Zaubersprüche*. Dans *Schneewärme* également, paru une quinzaine d'années après *Zaubersprüche*, ces formules sont courantes (dans le poème « Obsidian » (SW,70), on peut lire : « Schwarzer runder Stein aus der / Tiefe der Erde verwandele dich / Zaubenstein in einen Vogel »). Tout au long de ses recueils, l'auteur déploie volontiers son arsenal botanique et aligne les noms de fleurs et de plantes les plus rares. Ce faisant, elle déconcerte le lecteur en aliénant le langage, en instituant une certaine distance, comme c'est le cas dans le poème « Pflanzenleben⁹ » : « Mir war verliehen Immergrün Eisenkraut / In Kränze binden auf einfache Art / Liebe gewinnen solange ich sie suchte / Tollkirsche Aronstab meine Begleiter » (SW,36).

Dans ce poème, où derrière la botaniste se dessine en filigrane la figure de la sorcière, les végétaux sont presque présentés comme des adjuvants des contes de fées, accompagnant la jeune femme dans ses expérimentations amoureuses. Cette succession de plantes, toutes pour le moins toxiques, contribue à créer une ambiance trouble et quelque peu inquiétante¹⁰. Le sujet lyrique se coule dans un

⁸Marguerite Gagneur, évoquant ce poème, met également en relation oralité du langage et liberté sexuelle :

L'utilisation d'une langue extrêmement oralisée constitue elle aussi une provocation du même genre : il s'agit là d'échapper à une forme d'expression conventionnelle et normée, de la même façon que la sexualité permet de s'affranchir du code moral imposé par la société. (Ga,261)

⁹Ce poème est également reproduit en annexe 8.9, p. 92.

¹⁰Dans *Schneewärme*, c'est en fait surtout l'atmosphère générale du recueil qui trouble le plus le lecteur. La neige, la glace, le brouillard y sont tout particulièrement présents ; c'est l'ambiance des contes de Hans Christian Andersen et de Karen Blixen. Et c'est somme toute logique, puisque les paysages du Schleswig-Holstein dans lesquels l'auteur évolue sont également ceux des conteurs danois. D'autant plus que la Scandinavie, comme son histoire et sa mythologie, occupe une place très importante dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Nous nous intéresserons aux allusions et références nordiques dans les poèmes de *Schneewärme* (« Rungholt » ou « Freyas Katzen » SW,19-18) dans notre chapitre sur l'importance des voyages dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Jürgen Egyptien accentue encore cette ambiance émanant des contes nordiques en faisant apparaître Sarah Kirsch elle-même comme prisonnière de ces paysages de glace :

Sarah Kirsch knüpft immer wieder an ihren besonders aus den Zaubersprüchen bekannten Sprachgestus der Fluchformel an, aber im Blick auf ihre eigene seelische Befindlichkeit als auch ländliche Abgeschiedenheit kann man von ihrem eigenen Verwunschen sein sprechen (Jürgen Egyptien, « Im Park des Hermaphroditen. Sarah Kirschs "Wiepersdorf"-Zyklus », T+K,63).

personnage ambigu, entre amoureuse éperdue et femme fatale qui, comme le souligne Carl Paschek, entretient un dialogue étroit avec les différents règnes du vivant :

Die in den imaginierten Naturräumen auftauchenden Landschaften, Tiere, Pflanzen, Menschen sind durch eine magische Kraft belebt, sie treten mit dem poetischen Subjekt in eine kommunikative Beziehung, indem sie angesprochen werden und sie sich umgekehrt in ihrer eigenen Sprache offenbaren.¹¹

Ce personnage, ce costume¹² pour le moins équivoque se révèle dès le poème liminaire de *Zaubersprüche*, « Anziehung », que nous avons évoqué dans l'introduction générale de notre étude :

Nebel zieht auf, das Wetter schlägt um. Der Mond versammelt Wolken im Kreis. Das Eis auf dem See hat Risse und reibt sich. Komm über den See. (Z,83)

Si nous nous limitons à la portée amoureuse de ce poème, l'ambiguïté du personnage de la sorcière se poursuit, d'autant plus que cette situation correspond à celles des contes populaires : la belle et son amant sont séparés d'une façon ou d'une autre et doivent surmonter une série d'épreuves, toutes aussi périlleuses les unes que les autres, pour pouvoir se rejoindre. La seule différence réside dans le ton mi-ironique, mi-provocateur que prend ce sujet lyrique féminin *jouant* à la sorcière :

Es gelingt Sarah Kirsch vollends, die bittere Sehnsucht nach der traditionellen Macht der Hexen über leichtfertige Männer zu artikulieren, während sie gleichzeitig einen solchen negativen Aktivismus ironisch untergräbt.¹³

Les recueils de Sarah Kirsch présentent ainsi un certain nombre de contes miniatures construits sur le modèle de « Anziehung », de poèmes à valeur de quête initiatique : c'est le cas du poème « Bei den weißen Stiefmütterchen¹⁴ »

¹¹PASCHEK, Carl, *Sarah Kirsch, Begleitheft zur Ausstellung*, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, 1996/97, p. 29.

¹²Nous rappellerons ici cette phrase de Sarah Kirsch en rapport avec les différentes figures du sujet lyrique : « Das sind Kostüme, in die man geht, und in denen man sich eine Weile bewegt » (PHP,65).

¹³Michael Butler, « Der sanfte Mut der Melancholie. Zur Liebeslyrik Sarah Kirschs », (T+K,54).

¹⁴Ce poème, reproduit dans notre annexe (8.5, p. 88), a été analysé précisément par Marguerite Gagneur (Ga,250-253), et par HAHN, Ulla, « Nach vorne leben », in REICH-RANICKI, Marcel, *Frankfurter Anthologie*, Band 10, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1986, de même que par STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid, « Gesprächsformen als Konstituens lyrischer Struktur » in *Traditionen der Lyrik*, Tübingen, 1997.

(L,16) ou « Probe » (Z,92), dans lequel deux femmes se disputent l'amour d'un homme et doivent accomplir une épreuve pour gagner l'amour du héros – sans qu'on lui ait vraiment demandé son avis...

Ces poèmes ont d'autant plus l'allure de petits récits fermés sur eux-mêmes que beaucoup sont rimés et s'inscrivent donc dans la lignée des anciennes chansons populaires et des grandes épopées chantées (le poème « Zuversicht » (Z,141), par exemple). En renouant avec la tradition de la comptine et de la chanson, le poète se rapproche de son lecteur en lui rappelant le monde de l'enfance, des rêves et du merveilleux¹⁵.

En outre, Sarah Kirsch parsème ses poèmes de tournures archaïques, de mots désuets écrits selon une orthographe issue de la langue orale, technique qui les rapproche davantage encore de la tradition ancienne des contes et ballades populaires :

Der angeschlagene märchenhafte Ton wirkt deshalb so schockierend, weil er unsere Gegenwart in die Ferne einer längst vergangenen und nicht mehr restituierbaren Zeit rückt.¹⁶

Dans l'édition originale de *Zaubersprüche*, tout un poème (« Aynn Wintrstück » Z,65-67) est écrit dans le style de « Der Fischer und sine Fru », dans un allemand qui diffère notablement des autres poèmes de Sarah Kirsch de cette période.

8.1.3 « Aynn Wintrstück »

Ce poème est composé de quatorze strophes séparées les unes des autres par des astérisques, ce qui renforce l'impression d'une chanson avec différents couplets. Nous citons les deux strophes (la troisième et la quatrième) qui nous semblent les plus caractéristiques de ce poème¹⁷ :

ich habe ein klein gut
und klein geld und klein kind

¹⁵Nous donnerons en exemple le poème « Er erzählt mir ohne Absicht im Winter » (Z,140) qui est également rimé, même si, par son thème scabreux et macabre (un homme tue sa femme et la transforme en épouvantail), il ferait plutôt office d'anti-conte de fées... Nous renvoyons à ce propos à l'étude de MONTANDON, Alain, *op. cit.*, p. 140. Alain Montandon évoque dans cette étude la forme littéraire du *limerick* et le définit ainsi :

La tradition, essentiellement orale, des comptines et des “nursery rhymes” en Angleterre, comportait déjà des vers ou dominaient l'absurde et le non-sens que favorisait une mécanique langagière dominée par la forme, avec des effets comiques.

Certains poèmes de Sarah Kirsch s'inscrivent parfaitement dans cette tradition de la comptine et du *limerick*, mêlant fausse naïveté et absurdité enfantine.

¹⁶RIHA, Karl, « Rezidivierende Naturlyrik – oder ? Zu Sarah Kirschs “Katzenleben” », (T+K,48).

¹⁷Le poème dans son intégralité est reproduit en annexe 8.4, p. 86.

und keine suppen aufm herd
möcht wissen was morgen ist

*

hat gerade geschneit
da sitzt er weit
bey seynem frauchen
wolln wir nit tauschen (Z,65)

Ces deux strophes reflètent en fait assez justement toute l'atmosphère du recueil *Zaubersprüche*, ainsi que les principales préoccupations du sujet lyrique féminin. La langue de ce poème n'est pas le vieil allemand authentique ou un stade archaïque de l'allemand d'aujourd'hui. C'est une langue inventée par Sarah Kirsch, une langue qui a *l'air* authentique, mais qui n'est en réalité qu'un mélange fantaisiste et désinvolte d'orthographe anciennes (« bey seynem Frauchen », « da sitzt er ») et de langue familière ou régionale (« wolln wir nit »), tel qu'il apparaît assez régulièrement dans les poèmes de Sarah Kirsch.

La première strophe que nous avons citée résume bien la situation personnelle du sujet lyrique à l'époque de la parution du recueil *Zaubersprüche* (1974), et ce sur un mode humoristique, quoiqu'un peu amer¹⁸ : en reprenant certains éléments stylistiques traditionnels des contes de fées (la structure répétitive, la récurrence de l'adjectif « klein », les allitérations en *k-* et l'emploi du polysyndète avec « und »), Sarah Kirsch rythme ses vers comme les paroles d'une vieille chanson populaire et s'inscrit par là dans la lignée des héroïnes de contes de fées, belles, pauvres et malheureuses : cette impression est, en outre, renforcée par l'évocation de la soupe, repas traditionnel et intemporel du conte, et du foyer, de l'âtre (« keine suppen aufm herd »), qui est un « accessoire » essentiel du conte de fées et des vieilles histoires contées lors des veillées. Cette strophe rappelle également le monde de l'enfance car le sujet lyrique semble habiter dans ce qui pourrait bien être une maison de poupée : tout y est petit et modeste. La situation est cependant précaire (l'argent manque et on ne sait pas de quoi demain sera fait), ce qui est souvent la situation initiale des contes populaires, tels que *Jeannot et Margot* ou *Le petit Poucet*.

Quant à la deuxième strophe, elle est typique du recueil *Zaubersprüche* : le sujet lyrique, une femme, est séparé de son amant qui, lui, demeure auprès de sa femme légitime. C'est un motif récurrent de la poésie de Sarah Kirsch, chargé de

¹⁸Rappelons la situation personnelle de Sarah Kirsch en 1974 : s'étant séparée de son mari puis du père de son enfant, elle vit dans un minuscule appartement, au dix-septième étage d'un immeuble de Berlin-Est. Financièrement, autant que sentimentalement, c'est une période très difficile, d'autant plus qu'elle éprouve de plus en plus de mal à se soumettre aux autorités littéraires et politiques de la RDA.

significations intratextuelles ; nous avons évoqué plus haut le poème « Probe » (Z,92), où deux femmes se battent pour le même homme¹⁹. Plusieurs textes de Sarah Kirsch ont pour thématique principale les malheurs d'une amante esseulée et d'un amant marié. Ici l'épouse de l'amant ne suggère au sujet lyrique que mépris, comme le souligne le diminutif péjoratif « Frauchen ». Mais ce mépris vaut, si l'on en croit les autres allusions dans le recueil, également pour l'amant parjure, qui préfère le confort et une vie étriquée auprès de sa femme à une vie d'aventures avec la belle. Christine Cosentino précise les tonalités plus discrètes cachées sous ces plaintes amoureuses :

« Aynn Wintrstück » erinnert an Eduard Mörikes Lied vom « Verlassenen Mägdlein », dem die Treulosigkeit des Geliebten den Lebenswillen lähmt: « So kommt der Tag heran – / O ging er wieder ! » (...) Das stilisiert Altertümliche evoziert Distanzierung und Abwehr, denn hinter Klage und Anklage spürt man Selbstanklage für erduldeten und hingegenommene Abhängigkeiten. (Cos,69)

Il transparaît effectivement de ce poème une tonalité que l'on retrouve bien souvent dans l'œuvre de Sarah Kirsch : c'est l'ironie, et plus précisément une ironie *romantique*²⁰. Dans *Zaubersprüche* tout particulièrement, on sent constamment chez le sujet lyrique une certaine amertume, une mélancolie complaisante, la quête d'une communion avec la nature (remède aux maux causés par les autres hommes), tout à fait caractéristiques de l'esprit romantique. Mais il ne faut pas s'y tromper : derrière cette mélancolie affichée se profile l'ombre d'un moi qui se moque de lui-même. Gerhard Wolf voit dans le recours aux formules magiques un véritable mode d'expression poétique :

Erotisch hingerissen, entzückt, verstrickt, schließlich desillusioniert, von Enttäuschungen entsetzt, vermag sie diese Hingabe in Zauber- und Hexensprüchen, den ihr zur Verfügung stehenden Ruf- und Beschwörungsformeln, gerade noch zu bändigen.²¹

Nous avons évoqué plus haut le plaisir qu'éprouve Sarah Kirsch à jouer avec son lecteur, à lui tendre des pièges : elle s'amuse tout aussi volontiers avec l'image d'elle-même qui pourrait se révéler au fil des poèmes. La figure de l'amoureuse trahie est donc un motif récurrent dans l'œuvre de Sarah Kirsch : à de nombreuses reprises il est fait allusion, comme dans « Aynn Wintrstück », à l'amant égoïste

¹⁹« So, sagte der Alte mit den geflochtenen Augenbrauen / Wer von euch beiden als erste trockene Hände hat / Soll ihn bekommen ! » (Z,92).

²⁰En ce qui concerne l'ironie romantique, nous nous référons à l'ouvrage de PRANG, Helmut, *Die Romantische Ironie*, 3., unveränderte Auflage, Beiträge der Forschung, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

²¹Gerhard Wolf, « Ausschweifungen und Verwünschungen. Vorläufige Bemerkung zu Motiven bei Sarah Kirsch », (T+K,22).

et insensible, et à la belle malheureuse et incomprise. Cependant, Sarah Kirsch parvient à annuler l'empathie que le lecteur pourrait éventuellement éprouver pour ce sujet lyrique féminin en forçant le trait, en entrelaçant propos véritablement tragiques et ton badin, de sorte que l'on ne peut la prendre toujours au sérieux²². Dans chaque poème, Sarah Kirsch instaure donc une certaine distance entre elle et le sujet lyrique dont il est question, et entre ce sujet lyrique et les lecteurs.

Ce qui rend en outre tous ces poèmes si intéressants est le fait qu'ils soient souvent truffés de références intertextuelles concernant la sphère du merveilleux : le poème « Märchen im Schrank » (Z,90) en est l'exemple le plus significatif puisqu'on peut y déceler des allusions à *König Drosselbart*, *Rapunzel* et au conte de Mörike *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*. L'auteur utilise une fois encore la forme rimée et les expressions propres aux contes populaires, faites d'allitérations, de répétitions : « Vögelchen singt Vögelchen springt / Löweneckerchen singen Löweneckerchen schreien ». Elle inclut en même temps le poème dans le réseau de son œuvre propre en soulignant par deux fois le motif des cheveux rougeoyants²³ : « Sahs schimmern sahs rötlich mein geschnittenes Haar ».

Dans son ouvrage *Allerlei-Rauh*, Sarah Kirsch reprend plus précisément encore le motif des contes populaires, puisqu'elle récrit sur un mode burlesque le conte des Frères Grimm : « Peaux de mille bêtes ».

8.2 La réécriture du conte *Allerlei-Rauh*

La réécriture du conte *Allerlei-Rauh*²⁴ est constituée de deux fragments insérés dans la chronique éponyme de Sarah Kirsch : le premier au milieu (A-R,40-42), et le second à la toute fin de l'ouvrage (A-R,93-96). Ces deux parties relativement conséquentes du point de vue de leur volume respectif contrastent fortement avec la fragmentation des autres rubriques constituant la chronique *Allerlei-Rauh*.

Cette partition du conte contribue à activer une certaine tension dramatique, doublée d'un effet d'annonce ; en effet, le titre du recueil agit comme une « ac-

²²Comme le souligne Helmut Prang, c'est d'ailleurs l'un des aspects majeurs du Romantisme selon Schelling : « Ein Hauptcharakteristikum des Romantischen überhaupt erkennt Schelling in der Vermischung des Ernstes und des Scherzes. », PRANG, Helmut, *op. cit.*, p. 16.

²³Les cheveux rougeoyants sont un motif récurrent de la poétique de Sarah Kirsch et apparaissent tant dans les œuvres en prose que dans les poèmes : il s'agit toujours d'évoquer le sujet lyrique, dans toute sa féminité, la couleur rouge soulignant le sang, la passion et l'amour charnel.

²⁴Nous présentons en annexe le début des deux versions du conte, celle des Frères Grimm (3.2, p. 60) et celle de Sarah Kirsch (3.3, p. 62).

croche » et guide l'horizon d'attente de la lecture²⁵. Le lecteur s'attend donc dès les premières lignes du livre à une allusion ou explication quant au titre de l'ouvrage – il est d'abord déçu, car il s'écoule un certain nombre de pages, ne concernant nullement un conte mais une *chronique* de la vie à la campagne, jusqu'à ce qu'il soit fait une première allusion à Allerlei-Rauh... pour découvrir qu'il s'agit en réalité du chat de l'auteur²⁶ !

Une fois de plus, Sarah Kirsch s'amuse avec son lecteur et l'entraîne sur de fausses pistes. S'il s'avère que le lecteur d'*Allerlei-Rauh* est familier des œuvres de Sarah Kirsch, il tombera forcément dans le piège que lui tend cette première évocation du chat Allerlei-Rauh. En effet, il sait que les chats occupent une place de choix dans l'écriture de la poétesse, qu'ils peuvent être les personnages principaux de ses recueils (comme c'est le cas dans *Katzenleben* ou *Regenkatze*, par exemple) et qu'elle les évoque volontiers dans une perspective autobiographique et poétologique (« Wie kommt Literatur zustande? ») :

[Ich] treffe zum Beispiel auf einer Lichtung sämtliche Katzen die mir im Lauf meines Lebens begegnet sind, herrliche selbständige Katzen, das geht mit Thymian los (...), ich kann mich über alle lange verbreiten weil zu bestimmten Lebensabschnitten die besonderen Katzen gehören. (SR,127)

Nous assistons donc, deux pages seulement avant le début de la réécriture du conte de Grimm, à une première transformation d'*Allerlei-Rauh* par Sarah Kirsch : en baptisant son chat du nom de l'un des personnages les plus connus des contes des Frères Grimm, elle le(s) désacralise²⁷ et prolonge l'effet d'attente qui accompagne notre horizon de lecture.

L'auteur s'amuse véritablement avec le texte et avec son lecteur, puisqu'ayant débuté sa réécriture, elle interrompt abruptement son récit au beau milieu du conte – la suite ne viendra que cinquante pages plus loin. Cette rupture de la narration constitue un autre mécanisme visant à augmenter encore la tension dramatique,

²⁵Gérard Genette, dans son développement de *Seuils* consacré au titre, fait la distinction entre les titres thématiques et les titres rhématiques :

Les deux procédés remplissent plutôt différemment, et concurremment (sauf ambiguïté et syncrétisme), la même fonction, qui est de décrire le texte par une de ses caractéristiques, thématique (ce livre parle de...) ou rhématique (ce livre est...). J'appellerai donc cette fonction commune la fonction *descriptive* du titre.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 85.

²⁶« Die Katze Allerlei-Rauh in ihrem bunten Pelzrestchen-Fell springt mir durchs Fenster und richtet sich im Futtertrog ein » (A-R,38).

²⁷Cette désacralisation ne va cependant pas sans une certaine forme d'hommage littéraire. En effet, les chats qui sont évoqués au fil de l'œuvre de Sarah Kirsch portent tous des noms empruntés à la littérature : *Allerlei-Rauh*, *Anna Blume* (en hommage à Kurt Schwitters), *Fürst Myschkin* (qui était le nom du chat de Dostoïevski),...

car l'auteur choisit d'interrompre le conte au moment même où le personnage d'Allerlei-Rauh se trouve en plus mauvaise posture :

Ehe der Offizier aber zu Bett ging, mußte [Allerlei-Rauh] hinauf und ihm die Stiefel ausziehen, und wenn es einen ausgezogen hatte, warf er ihn allemal ihm um den Kopf. (A-R-,42)

8.2.1 La trivialisation du conte de Grimm

La « désacralisation » est une technique que Sarah Kirsch va utiliser tout au long de la réécriture de ce conte. Gérard Genette qualifie dans *Palimpsestes* cette technique d'écriture de « travestissement burlesque » :

Le travestissement burlesque réécrit donc un texte noble, en conservant son « action », c'est-à-dire à la fois son contenu fondamental et son mouvement (en termes rhétoriques, son invention et sa disposition), mais en lui imposant une toute autre élocution, c'est-à-dire un autre style. (Pal,80)

En effet, dès le premier fragment du conte, Sarah Kirsch joue avec la tradition littéraire : tout vise à rapprocher le texte des Frères Grimm autant que faire se peut des lecteurs de la fin des années quatre-vingt. Gérard Genette précise les mécanismes à l'œuvre dans ce travestissement burlesque en employant le terme d'« actualisation » :

Il s'agit de transcrire un texte de sa lointaine langue d'origine dans une langue plus proche, plus familière dans tous les sens de ce mot. Le travestissement est le contraire d'une distanciation : il naturalise et assimile, au sens (métaphoriquement) juridique de ces termes, le texte parodié. Il l'actualise. (Pal,83)

Tout au long du texte, l'auteur va donc sans cesse employer nombre d'anachronismes et d'allusions à notre époque afin d'actualiser le conte et provoquer un effet de surprise (nous donnons en exemple les paroles du cuisinier : « Okay, sagte der Koch » (A-R,93), ou le détail de la lampe à huile qui devient une lampe à acétylène, A-R,93). En réalité, Sarah Kirsch ne réécrit pas entièrement le conte sur le mode actuel ; elle utilise toujours sa technique de prédilection du montage-collage et insère au milieu de son propre conte des fragments inchangés du conte des Frères Grimm : c'est le cas du passage faisant suite à la fugue de la jeune fille où Sarah Kirsch propose : « und weil sie müde war, setzte sie sich in einen hohlen Baum und schlief ein » (A-R,41), qui est une citation exacte de la version originale. L'auteur joue donc avec les mécanismes stylistiques du conte traditionnel : cette réécriture, qui est une « trivialisation » du texte, est constamment tendue entre tradition et travestissement burlesque²⁸.

²⁸Gérard Genette souligne à ce propos : « le travestissement se définit presque exhaustivement par un type unique de transformation stylistique : la trivialisation » (Pal,291).

Le conte de Sarah Kirsch commence donc traditionnellement avec la formule d'ouverture classique des contes de fées, « Es war einmal », mais elle situe son récit de façon relativement précise dans le lieu et le temps. Or les contes populaires ont justement ceci de particulier qu'ils se passent dans un lieu et à une époque indéterminés²⁹. Dans le conte de Sarah Kirsch, la situation est plus ambiguë : l'action se déroule pendant la guerre, à Leipzig, alors que la ville a été bombardée pour la troisième fois. La guerre n'est pas précisée (« Es war einmal während des letzten Krieges oder dem davor oder einem ganz anderen noch » A-R,40). Cependant, au fil du récit, l'époque dans laquelle se déroule ce conte tend à se focaliser autour du milieu du vingtième siècle, puisque le père de l'héroïne revient d'un « camp » (« doch als er zwei Jahre später verwirrten Geistes aus dem Lager kam » A-R,41). On ne sait s'il s'agit d'un camp de concentration ou d'un camp stalinien ou d'un autre encore, mais la référence au vingtième siècle est fortement soulignée par l'évocation de ce camp, associé à la thématique de la guerre et des bombardements de Leipzig.

Sarah Kirsch poursuit efficacement sa stratégie de désacralisation et trivialisait les personnages-clefs des contes de fées traditionnels : le père d'Allerlei-Rauh n'est plus un roi, mais exerce le métier de fourreur, plus à même de confectionner un manteau cousu de la peau de mille bêtes. Tandis que dans la version de Grimm, le Roi se contente d'ordonner la confection de ce manteau, le fourreur de Sarah Kirsch, qui « ne possède plus qu'un tout petit atelier » (A-R,40), se met lui-même à la tâche et coud le manteau de ses propres mains. La désacralisation décrit ce qui est accessoire dans les contes traditionnels : la tâche du fourreur est rendue difficile par l'inflation régnant dans le pays.

En effet, si, pour la réécriture du conte *Hans mein Igel*, on a pu parler d'un procédé de simplification (l'ouvrage étant adressé à de jeunes enfants), c'est le principe inverse que l'on peut observer dans *Allerlei-Rauh*. Sarah Kirsch, au lieu de réduire l'intrigue, se plaît à accumuler force détails et explications qui n'étaient pas même évoqués dans la version des Frères Grimm. Ainsi décrit-elle la maladie de la mère d'Allerlei-Rauh, une maladie qui, dans la version originale, se réduit à « Es geschah, daß sie krank lag » :

Einmal ward die Frau Kürschnerin krank, da ging man daran, den Zobel gegen Brot, Fleisch und Zucker zu tauschen, damit sie wieder zu Kräften

²⁹Sur le conte de fées et ses caractéristiques typologiques et stylistiques, voir FAIVRE, Antoine, *Les Contes de Grimm. Mythe et initiation*, Circé, Paris, Cahiers de recherche sur l'imaginaire, Éditions Lettres modernes, 1978 ; LÜTHI, Max, *Märchen*, Neunte Auflage. Realien zur Literatur, Stuttgart Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1962-1996 et PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Collection Poétique, Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1965 et 1970.

käme. Woher ist das Hühnchen, fragte sie und wußte über alles Bescheid.³⁰
(A-R,40)

Tout au long du récit, Sarah Kirsch va donc s'appliquer à rationaliser le plus possible les éléments irrationnels des contes populaires et expliquer ce qui reste inexpliqué dans la version originale des Frères Grimm. Le père d'Allerlei-Rauh n'est donc pas riche, il est artisan et n'a pas assez d'argent pour subvenir aux besoins de sa famille. Il doit vendre le manteau de zibeline de son épouse pour acheter du pain, du sucre et de la viande (on pourrait voir dans ces détails pratiques une allusion aux conditions de vie pendant la Seconde Guerre mondiale, marquées par les tickets de rationnement et la pénurie de produits alimentaires³¹). De même, elle explique le comportement de ce père qui veut épouser sa fille non pas par le fait qu'il ne trouve pas de femme aussi belle que sa défunte épouse (comme c'est le cas dans le conte original), mais par le traumatisme du camp : le père, psychologiquement dérangé, croit réellement, en voyant sa fille, qu'il s'agit de son épouse défunte : « da warf er die Augen auf einmal auf seine Tochter, und da sie so sehr ihrer Mutter glich, wollte er sie umarmen wie seine liebe Gemahlin » (A-R,41)

En revanche, la figure négative du père de l'héroïne³² ne diffère pas des composantes traditionnelles du conte de fées. On nous présente un père incapable de réprimer ses pulsions et de préserver l'équilibre de la famille lors du retour dans son foyer³³. Un père qui refuse d'accepter le cours normal de la vie et de laisser sa place à la jeune génération (la jeune fille et son fiancé secret : « heimlicher Bräutigam »).

Le prince qui, dans la version des Frères Grimm, trouve la jeune fille dans la forêt n'est plus un prince. Sarah Kirsch force le trait des hasards heureux des contes : comme par enchantement, le fiancé de la belle qui revient au pays est un

³⁰La dénomination « die Frau Kürschnerin », avec cette connotation populaire ajoute encore au grotesque de la situation et empêche tout transfert affectif et tout sentiment de pitié du lecteur envers cette femme malade.

³¹Nous avons évoqué plus haut l'attachement de la poétesse aux contes de fées et au monde de l'enfance. On pourrait alors voir, dans cette réécriture de conte, les traces des souvenirs de Sarah Kirsch datant de la Seconde Guerre Mondiale (tickets de rationnement, alertes à la bombe et autres aspects développés dans les souvenirs d'enfance relatés dans *Allerlei-Rauh*).

³²Ici encore, on est tenté de se référer à la biographie de Sarah Kirsch pour tenter d'expliquer certains éléments de son conte. En effet, la figure négative du père est un motif récurrent dans les œuvres de Sarah Kirsch : dans *Allerlei-Rauh* précisément, la période de la guerre, bien que très difficile, a ceci de positif que les pères ne sont pas là et que les enfants peuvent rester avec leurs mères. Dans le début d'autobiographie de Sarah Kirsch, *Kuckuckslichtnelken*, cette thématique est davantage encore développée. Ce qui ressort de ces récits est la perte de liberté qui résulte de la présence des pères.

³³Dans la version originale des Frères Grimm, les conseillers du Roi le mettent en garde contre ces pulsions et l'avertissent de la ruine de son royaume s'il épouse sa fille, chose que Dieu interdit.

G.I, et c'est justement lui qui la trouve. Dans la trivatisation du conte de Grimm, tous les personnages-clefs ont perdu de leur prestige. Tout est décalé d'un ou de plusieurs degrés vers le bas, tant dans le statut social des personnages (prince devenant G.I., roi devenant fourreur,...) que dans le registre de langue.

Sarah Kirsch se moque constamment des personnages qu'elle met en scène dans sa réécriture : les objets qu'Allerlei-Rauh emporte dans sa fuite (un anneau d'or, un petit rouet et un petit dévidoir dorés) sont devenus un anneau d'or et deux boucles d'oreilles dépareillées, dont l'une est ornée d'un perroquet, animal presque grotesque et à la symbolique fort trouble³⁴. Ces deux boucles d'oreilles pourraient d'ores et déjà évoquer la composante autobiographique de la réécriture du conte, composante sur laquelle nous reviendrons dans la suite de notre analyse. En effet, le choix qu'Allerlei-Rauh fait d'emmener ces boucles d'oreilles dépareillées souligne son goût pour l'excentricité, ainsi qu'une certaine conception de la liberté. Elle ne s'embarrasse pas des conventions sociales et choisit d'emmener ce qui lui paraît le plus apte à servir sa cause³⁵.

En expliquant, en précisant certains détails que le conte de Grimm ignorait, Sarah Kirsch détruit presque entièrement la part de merveilleux qui accompagne en général les contes de fées : les contingences de la vie quotidienne sont certes évoquées, mais nullement dans le style des contes (« Da jagte gerade ihr heimlicher Bräutigam, der als G.I. zurück in das Land hier gekommen war, in dem Wald nach ein paar Hasen. » A-R,41). L'explicitation de nombre de détails insignifiants produit en outre un effet grotesque et, parallèlement, un mouvement de distanciation du lecteur par rapport au conte. C'est par exemple le cas de l'énumération des animaux devant donner un morceau de fourrure pour la confection du manteau de la jeune fille : il s'agit d'animaux domestiques qui n'ont une fois de plus rien de noble : « und der Kürschner [hatte] viel Mühe, aus allerlei Hamster-, Katzen- und Mausefellen den Mantel zu nähen » (A-R,41). De même, les amoureux qui se sont retrouvés s'installent en province, à Wiesbaden, qui est le *headquarter* des troupes américaines alliées après la Seconde Guerre mondiale ! Sarah Kirsch reprend l'une des dernières fonctions du conte de fées³⁶, qui est son aboutissement (les jeunes gens se marient et s'installent dans le royaume du prince) mais

³⁴On donne au perroquet un certain nombre de significations très diverses, mais dont la plupart évoquent la luxure ou l'amour passionné, mais aussi l'amour en cage et donc le mariage. Cette dernière signification pourrait être d'importance si l'on choisit, comme nous le ferons plus loin, de souligner les efforts stratégiques d'Allerlei-Rauh pour (re)conquérir son futur époux.

³⁵Cette stratégie était déjà celle du personnage des contes de Grimm, même si les trésors emportés sont issus de registres foncièrement différents.

³⁶« Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue ». PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Collection Poétique, Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1965 et 1970, p. 31.

elle la ridiculise. Car la fin des conte de fées traditionnels évoque toujours une sorte de promotion sociale, mariage princier ou conquête d'un royaume. Or on a l'impression inverse en lisant la fin du conte de Sarah Kirsch, car cette installation à Wiesbaden évoque une certaine idée du confort petit-bourgeois dont Sarah Kirsch semble se distancer ouvertement.

La distanciation opère donc dans l'écart qui s'établit entre les détails anachroniques (le prince, le château et la salle de bal remplacés respectivement par « der G.I. », « das Casino » et « die Tanzbar »), le style familier (« Besaß noch eine ganz kleine Werkstatt », « die Tanzerei » (A-R,94), « und jedermann machte ihm Platz und meinte nicht anders, als eine Prinzessin käme in die Tanzbar gegangen » A-R,93) et les aspects authentiques du conte (la belle doit balayer les cendres ou préparer une soupe) – ou pseudo-authentiques comme l'est l'emploi d'une orthographe archaïsante et fantaisiste tout au long du récit (« Thiere », « Theuerung », « heirathen »). Ce travestissement burlesque vise en réalité à rendre le texte *drôle*, ce qui n'est pas le cas du conte des Frères Grimm. Comme le souligne Gérard Genette, « cette transposition procur[e] au lecteur un plaisir comique supplémentaire, lié à l'identification, à chaque instant, sous le travestissement, du texte travesti. » (Pal,191).

Si l'auteur se distancie ironiquement du conte des Frères Grimm, en revanche elle s'approprie de façon toute personnelle le texte en le colorant d'un certain nombre de détails autobiographiques³⁷. C'est ainsi que ce travestissement burlesque trouve sa place dans la chronique *Allerlei-Rauh*, dont nous avons souligné à plusieurs reprises la composante autobiographique.

8.2.2 Une réécriture autobiographique

On peut, en effet, remarquer de fortes similitudes entre le destin de l'héroïne Allerlei-Rauh et la biographie de Sarah Kirsch. Ces deux histoires personnelles se placent sous le signe d'un changement d'État ou, plus généralement, d'un changement de condition. Rappelons que Sarah Kirsch, tout comme Allerlei-Rauh, a dû quitter son pays d'origine et fuir une forme d'autorité arbitraire. Dans le conte, cette autorité « castratrice » est symbolisée par le père d'Allerlei-Rauh³⁸ ;

³⁷Dans le conte de Grimm, le père d'Allerlei-Rauh fait la promesse à sa femme mourante de n'épouser qu'une femme aux cheveux aussi blonds que les siens. Dans la version de Sarah Kirsch, les cheveux de la jeune fille et ceux de sa mère sont noirs (« und hatte Haare vom schwärzesten Schwan » A-R,40), comme ceux de Sarah Kirsch. De plus, l'action se passe à Leipzig, ville que l'auteur connaît bien pour y avoir vécu plusieurs années.

³⁸Dans son étude psychanalytique des contes de fées, Bruno Bettelheim analyse la fuite d'Allerlei-Rauh comme la projection d'une punition que la petite fille s'inflige pour avoir voulu être préférée par son père :

pour Sarah Kirsch, il s'agit des autorités est-allemandes auxquelles elle refuse de se soumettre. Ce changement d'État, associé au personnage d'Allerlei-Rauh, est présent dès le milieu des années 1970 dans l'œuvre de Sarah Kirsch : rappelons le principe de composition du recueil *Drachensteigen*, paru en Allemagne de l'Ouest en 1979, et dont la première partie, écrite en RDA, porte le titre *Allerlei-Rauh*.

Le choix de l'auteur de situer l'action de son conte dans la ville de Leipzig s'inscrit donc parfaitement dans la double technique de distanciation-rapprochement utilisée par Sarah Kirsch dans *Allerlei-Rauh* car elle réunit, pour des lecteurs d'Allemagne de l'Ouest, à la fois proximité (géographique) et distance (que l'on pourrait englober sous le terme de « politique »). Allerlei-Rauh fuit Leipzig (RDA) pour s'installer dans le *happy end* de l'histoire à Wiesbaden (RFA) : le changement d'État et, par la même occasion, de régime politique, est accentué par la nouvelle nationalité du fiancé de la jeune fille et par sa nouvelle fonction. En faisant du prince des contes de fées un G.I. américain qui revient en vainqueur triomphant³⁹, en opposant les villes de Leipzig et de Wiesbaden, Sarah Kirsch se joue des rivalités entre impérialisme américain et soviétique, tout en faisant, avec l'évocation de Leipzig, une allusion discrète à son histoire personnelle.

Et c'est même d'un double changement de condition qu'il s'agit dans *Allerlei-Rauh*. En effet, nous avons montré que Sarah Kirsch, en donnant au recueil le titre du conte de Grimm, influençait notre horizon de lecture. Le lecteur, gardant en tête le titre de l'ouvrage, sera presque « autorisé » à lire les autres fragments de cette chronique à l'aune de la réécriture du conte. Ainsi, par les procédés que nous avons mis en lumière dans l'analyse du travestissement burlesque, l'auteur inscrit le conte dans une perspective autobiographique qui est celle de son départ de RDA au milieu des années 1970. Par une des facettes du kaléidoscope de la chronique *Allerlei-Rauh*, le conte s'intégrera donc dans la rubrique thématique consacrée aux souvenirs de l'existence en RDA. Cependant, si l'on considère les similitudes existant entre le personnage d'Allerlei-Rauh et l'image que Sarah Kirsch donne d'elle-même dans ses ouvrages, on pourra calquer le changement

Les nombreuses histoires où une Cendrillon toute innocente est voulue pour épouse par son père (elle ne peut y échapper que par la fuite) peuvent être interprétées comme la copie conforme des fantasmes communs à toutes les petites filles où celles-ci voudraient, sans éprouver aucun remords, que leur père les épouse ; en même temps, elles prétendent ne rien faire pour éveiller son désir. Mais tout au fond d'elles-mêmes, elles savent très bien qu'elles veulent que leur père les préfère à leur mère et estiment qu'elles méritent d'être punies à cause de cela – d'où, dans leur fantasme, leur fuite ou leur bannissement, et la dégradation de leur existence, qui devient semblable à celle de Cendrillon.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., 1976, p. 307.

³⁹Nous verrons plus loin que ce fiancé-G.I. est loin de réunir toutes les qualités inhérentes au personnage du prince charmant...

de condition que subit l'héroïne du conte sur la biographie de l'auteur : comme Allerlei-Rauh au début de son aventure, Sarah Kirsch va, avec son installation à Tielenhemme, fuir les autres hommes et trouver refuge dans la nature. Ce conte est donc placé sous le signe de l'émigration (une émigration qui peut être, nous l'avons vu, une émigration *intérieure*) d'un personnage féminin résolu à prendre son destin en main.

Dans cette perspective, il nous semble important d'analyser plus précisément le rôle du personnage féminin dans ce conte de Grimm et dans le travestissement burlesque que Sarah Kirsch en propose⁴⁰. Le choix du conte *Allerlei-Rauh* n'est pas innocent : le personnage d'Allerlei-Rauh est un personnage fort ambigu qui réunit divers aspects opposés des personnages féminins des contes de fées.

En effet, dans la version de Sarah Kirsch comme dans celle des Frères Grimm, Allerlei-Rauh est une belle jeune fille, avec des cheveux aussi beaux que ceux de sa mère. Pourtant, cette jeune fille ne correspond pas aux stéréotypes de la jeune fille des contes de fées, dans le sens où elle fait preuve d'une lucidité étonnante face à son destin⁴¹ : elle sait que rien de bon ne peut résulter du mariage d'un père avec sa fille et c'est pourquoi elle se résigne à la fuite, après avoir tenté d'empêcher ce mariage contre-nature en demandant ce qu'elle estime impossible, le fameux manteau de fourrure. Elle fait donc partie de la catégorie des jeunes filles intelligentes et relativement indépendantes, ce qui est somme toute assez rare dans les contes des Frères Grimm, où l'intelligence est plutôt réservée aux personnages masculins et où cette qualité est en fait un défaut pour une jeune fille⁴².

Allerlei-Rauh, ne pouvant décider son père à changer d'avis, prend donc la fuite : elle fuit non seulement son père et une relation incestueuse, mais elle est également bien décidée à trouver une vie meilleure avec un homme à sa convenance – c'est pourquoi elle emporte dans une noix ses trésors et ses belles robes, signes de sa féminité⁴³. Le premier refuge d'Allerlei-Rauh se trouve être

⁴⁰En ce qui concerne le rôle de la femme dans les contes de fées, nous nous appuyons principalement sur les études de PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes. Le vrai visage de Margot*, Imago, Paris, 1996 et de BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Collection « Réponses », Éditions Robert Laffont, Paris 1976.

⁴¹Mireille Piarotas souligne le caractère général attribué aux héroïnes des contes de fées : « Tous ces stéréotypes, bien implantés dans notre imaginaire, nous engagent à penser que la femme des contes est toujours belle, douce, passive, voire un peu niaise et masochiste ». PIAROTAS, Mireille, *op. cit.*, p. 7.

⁴²On pensera ici à certains contes tels que *Else la futée* (« Die Kluge Else ») ou *L'intelligente fille du paysan* (« Die kluge Bauerntochter »), dont les intrigues n'encouragent guère les jeunes filles à prendre leur destin en main.

⁴³On peut penser également que les robes, évoquant le soleil, la lune et les étoiles, signifient que la jeune fille se place sous la protection du cosmos. Dans la version de Sarah Kirsch, le

une forêt⁴⁴, et plus précisément un arbre creux, et on sait l'importance des arbres dans la poésie de Sarah Kirsch. Les arbres, et plus particulièrement le faîte des arbres, est considéré comme un refuge naturel, tant pour l'enfant évoqué dans *Allerlei-Rauh* que pour la jeune femme adulte⁴⁵.

C'est ici encore une caractéristique importante de l'héroïne de contes de fées par rapport aux personnages masculins : les jeunes filles sont plus proches de la nature, elles la respectent et celle-ci le leur rend bien en les protégeant⁴⁶ – *Allerlei-Rauh* découvre un arbre creux qui lui offre un abri et, fatiguée, s'endort paisiblement. En cherchant abri dans la forêt, en se revêtant d'une peau de bête, en se salissant volontairement, la jeune fille renonce pour un temps à son statut de femme et à sa dignité humaine avant d'accéder à une qualité supérieure : elle est d'ailleurs surnommée « Rauhtierchen » par les autres domestiques et dort dans un réduit sous un escalier, là où n'entre aucune lumière (« dann gaben sie ihm einen kleinen Verschlag unter der Treppe, wohin kein Tageslicht kam », A-R,42) : elle est donc destinée à l'ombre et au secret, ce qui est une autre caractéristique de l'héroïne des contes de fées :

Nombre d'héroïnes des contes ne manquent pas de qualités positives : générosité, volonté, courage. Mais peu utilisent des modes d'action directe, au grand jour. Il semble que la femme, pour agir, soit condamnée à l'ombre, à la dissimulation, au secret.⁴⁷

Condamnée à demeurer pour son père un double de sa mère, elle n'a donc plus de place dans la communauté des hommes et doit dès lors reconquérir cette place de haute lutte⁴⁸ – dans la cuisine, elle possède un statut intermédiaire, entre animal et humain, entre femme et sorcière. C'est d'ailleurs ainsi que l'appelle le

lecteur n'entend parler des particularités de ces trois robes qu'au moment où *Allerlei-Rauh* les revêt. Cette omission permet à l'auteur de ne mentionner que très rapidement le fait que la jeune fille emporte ses trésors dans une coquille de noix et d'atténuer par là les aspects merveilleux du conte.

⁴⁴Mireille Piarotas précise les liens privilégiés qui unissent la jeune fille avec la forêt :

Mal acceptée dans la société, sans place réelle, la jeune fille trouve un refuge privilégié dans la forêt. (...) La forêt est un monde bien particulier à l'abord souvent peu engageant, mais qui sait se montrer compatissante envers les proscrits.

PIAROTAS, Mireille, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵Deux exemples viennent conforter cette prédilection, l'un extrait d'*Allerlei-Rauh* (« Glücklicher ohne den Ball saß das Kind als Vogel verborgen in den Baumkronen drin » A-R,16), l'autre de *Schneewärme* : « Wie ein Pirol lebe ich / In den Kronen der Bäume / Berühre den Boden nicht » (« Demetrius », SW,21).

⁴⁶L'exemple le plus célèbre de cette caractéristique proprement féminine est l'attitude de Gretel dans le conte *Hänsel und Gretel* qui, par ses douces paroles et sa compréhension des animaux, amène un cygne à les transporter, elle et son frère, de l'autre côté de la rivière.

⁴⁷PIAROTAS, Mireille, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁸Pour plus de précisions, nous renvoyons au développement de Mireille Piarotas sur l'importance que le conte accorde aux beaux habits et à la « toilette », qui marque souvent le retour à la civilisation (*Ibid.*, p. 91).

cuisinier : « Du bist eine Hexe und tust immer etwas in die Suppe und kannst sie besser kochen als ich » (A-R,94).

8.2.3 Allerlei-Rauh ou l'art de séduire

Nous retrouvons donc dans cette réécriture du conte *Allerlei-Rauh* un motif récurrent dans l'œuvre de Sarah Kirsch, qui est celui de la sorcière : la sorcière est proche de la nature, elle en connaît les secrets et les mystères⁴⁹. Ce savoir confère à la femme un statut particulier par rapport à l'homme, un statut entouré de mystères et quelque peu effrayant. Comme les sorcières, Sarah Kirsch connaît les vertus pratiques des plantes. Comme les sorcières, Allerlei-Rauh est condamnée à agir dans la clandestinité (dans son réduit) et à cacher sa vraie nature (en se barbouillant de suie). Elle est donc à la jonction de deux mondes – c'est un personnage actif et supérieur à l'homme à bien des égards. Elle va adroitement tisser des liens autour du prince (ou du G.I., selon les versions) pour qu'il la reconnaisse et qu'il l'aime telle qu'elle est vraiment – même si le conte des Frères Grimm se montre beaucoup plus traditionnel que celui de Sarah Kirsch.

En effet, la belle héroïne des Frères Grimm propose au prince tour à tour deux facettes de sa personnalité. La première facette est extérieure : lors des bals, elle revêt ses plus beaux atours et séduit le jeune homme par sa beauté et la richesse de sa toilette, la référence au soleil, à la lune et aux étoiles suggérant que cette beauté ne saurait être dépassée par quiconque. Au faîte de l'art féminin de la séduction, elle sait aussi se faire désirer et s'enfuit par trois fois sans laisser au prince le temps de la retenir.

La deuxième étape de l'entreprise de séduction du prince consiste à montrer au jeune homme qu'elle n'est pas seulement belle et riche, mais également femme au foyer idéale : c'est pourquoi la soupe qu'elle prépare a si bon goût. Elle n'oublie pas, en outre, de déposer dans l'assiette un anneau d'or, symbole évident du mariage et d'une union heureuse. Pas à pas, elle va donc dévoiler toutes ces qualités et séduire son prince. En effet, dans un second et troisième temps, la jeune fille déposera dans la soupe du prince le petit rouet et le dévidoir en or. Ces deux objets sont destinés à montrer au prince qu'elle est une jeune fille accomplie et qu'elle sera également une bonne épouse, travailleuse et adroite. En contrepartie, elle attend secrètement du prince qu'il la reconnaisse pour ce qu'elle est – c'est à ce moment-là qu'il devient enfin actif. Utilisant la ruse, comme Allerlei-Rauh le lui suggère inconsciemment, il utilise ses propres armes et lui glisse subrepticement

⁴⁹Mireille Piarotas souligne à ce propos : « La vie féminine et la vie de la nature sont si totalement imbriquées qu'elles interfèrent fréquemment. Au point que la femme entend parfaitement le langage des plantes. » *Ibid.*, p. 80.

l'anneau au doigt, ce qui lui permettra de la reconnaître, instaurant ainsi une sorte de dialogue muet entre eux⁵⁰. Allerlei-Rauh s'inscrit donc par cette entreprise de séduction dans la lignée des autres personnages des contes de fées : il s'agit pour elle d'entreprendre une quête initiatique qui la conduira à un mariage heureux. De victime, elle deviendra par ce parcours personnel une héroïne agissante, et une adulte par la même occasion.

C'est en réalité dans l'exposition de l'art de séduction du personnage d'Allerlei-Rauh que le conte des Frères Grimm et celui de Sarah Kirsch divergent le plus sensiblement, car la version de Sarah Kirsch préconise un système de valeurs plus modernes, mais aussi plus ambiguës. Si le premier présent de la jeune fille est également un anneau⁵¹, les deux autres cadeaux ne sont nullement destinés à prouver les capacités de la jeune fille à être une femme au foyer idéale – bien au contraire : par leur excentricité et leur caractère exotique, ces boucles d'oreilles dépareillées symbolisent la volonté d'indépendance de celle qui les offre, son goût de la liberté et son refus des convenances. Elles participent également de la stratégie de séduction mise en œuvre par Allerlei-Rauh puisqu'elles sont un reflet de sa féminité.

Cependant, Sarah Kirsch introduit dans son conte un motif qui n'était pas présent dans la version des Frères Grimm. En effet, Allerlei-Rauh ne se contente pas de *séduire* le jeune homme, elle désire surtout *reconquérir* son fiancé perdu. Ce fiancé, au contraire du prince des Frères Grimm qui était cantonné dans son rôle de prince, perdant de vue la jeune femme par trois fois⁵² et dépourvu de profondeur psychologique, le G.I. de Sarah Kirsch est loin d'être un « prince charmant ». On le présente comme un vainqueur de guerre arrogant qui chasse dans la forêt et organise des bals luxueux, alors que le pays a été bombardé et que la misère règne partout. À chaque fois qu'Allerlei-Rauh est obligée de lui retirer ses bottes, il les lui lance à la tête et se conduit comme un goujat. Certes, il croit que sa fiancée est morte, mais il ne fait pas mine de chercher à la retrouver :

⁵⁰Selon Vladimir Propp, cette reconnaissance grâce à l'anneau correspond à la vingt-septième fonction des contes merveilleux : « Fonction XXVII : Le héros est reconnu grâce à la marque, au stigmate reçu ou grâce à l'objet qu'on lui a donné. » PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Collection Poétique, Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1965 et 1970, p. 76.

⁵¹Dans la version de Sarah Kirsch, l'anneau fonctionne comme un signe de reconnaissance, destiné à montrer au G.I. que sa belle n'est pas morte. Cette coïncidence permet à l'auteur de couvrir son récit de fil blanc et par là même de se moquer des hasards heureux des contes de fées. C'est également un moyen de dévaloriser le mariage tel qu'on le conçoit dans les contes – il apparaît comme le seul moyen pour une fille d'accéder à un statut social plus élevé, comme une raison d'être en soi.

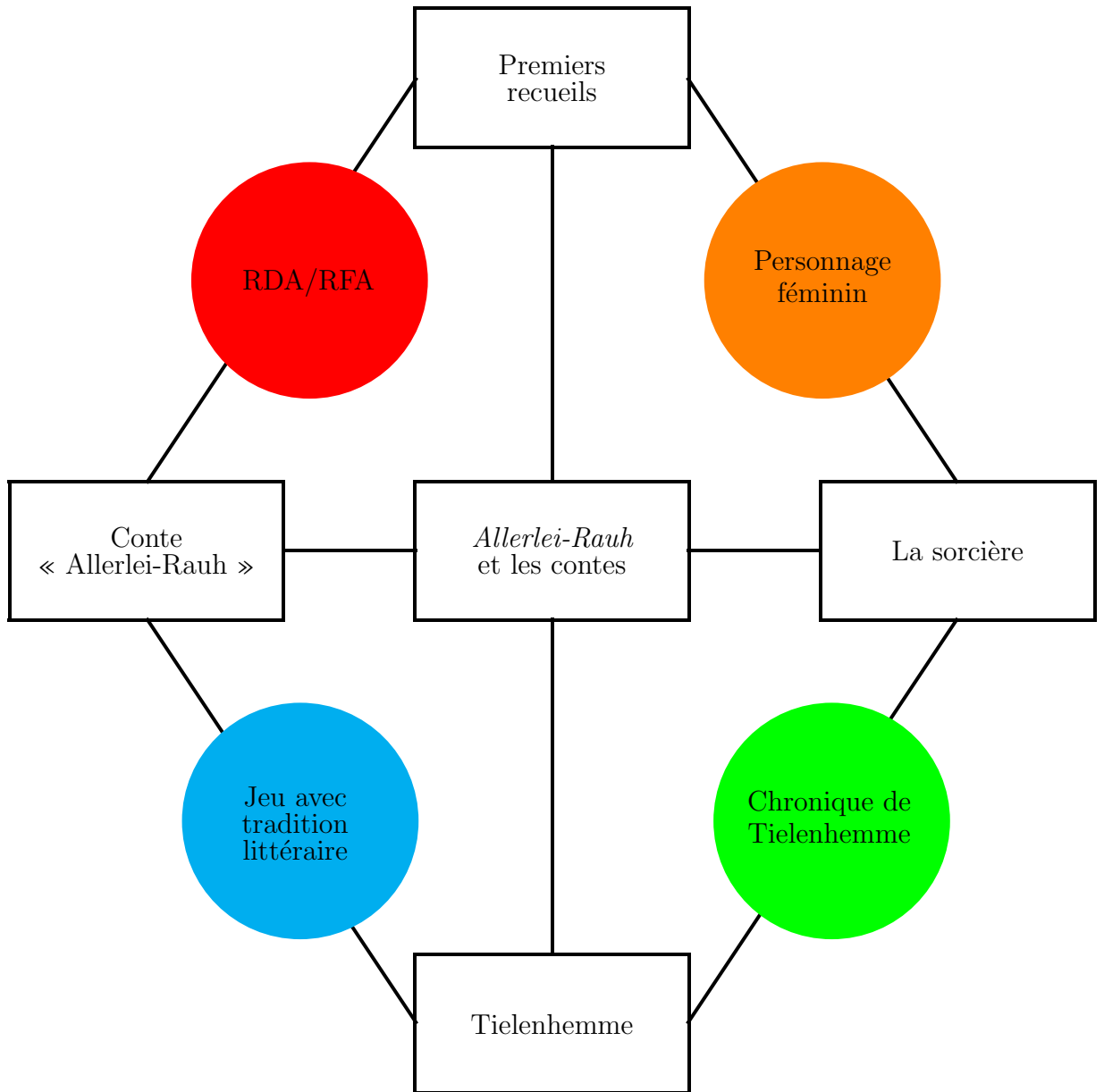
⁵²Le prince d'*Allerlei-Rauh* offre de nombreuses similitudes avec d'autres princes des contes, tels que le prince de *Cendrillon* qui, lui aussi, laisse échapper sa belle par trois fois et est obligé d'inventer un stratagème pour la retrouver.

c'est Allerlei-Rauh qui doit se manifester si elle veut le reconquérir. En se laissant désirer, tout en lui signifiant que sa belle n'est pas morte (c'est la raison d'être des boucles d'oreilles et de l'anneau qu'il lui avait offerts), Allerlei-Rauh s'octroie une petite vengeance personnelle contre l'amant parjure qui l'a si vite oubliée.

Cette évocation de l'amant infidèle nous permet d'inscrire la réécriture du conte de Grimm dans le kaléidoscope poétique et personnel de Sarah Kirsch. En effet, le titre de la chronique *Allerlei-Rauh* fait référence, nous l'avons dit, à la première partie du recueil-charnière *Drachensteigen*, dans lequel on trouve un poème lui-même intitulé « Allerlei-Rauh ». Dans ce poème d'amour, le sujet lyrique est identifié au personnage de Grimm Allerlei-Rauh emportant ses trésors dans sa fuite. Comme dans le travestissement burlesque, ces trésors évoquent l'insouciance des amoureux et une certaine joie de vivre : « Über die Boulevards laufen nichts im Gepäck / Als Rosinenbrot, Wein und Tabak » (DS,16). Cependant, comme dans tous les poèmes de cette époque⁵³, l'insouciance est de courte durée, car il s'agit toujours d'un amour contrarié : et c'est là que le kaléidoscope nous renvoie de nouveau à la chronique *Allerlei-Rauh*, puisque ce poème de *Drachensteigen* fait référence à la liaison Est-Ouest de Sarah Kirsch avec Christoph Meckel, une liaison au centre des préoccupations de la poétesse durant l'été passé dans le Mecklenburg.

À bien des égards donc, le personnage d'Allerlei-Rauh peut être considéré comme un double littéraire de l'héroïne lyrique des poèmes de Sarah Kirsch. Cette héroïne lyrique prend sa source dans les différents costumes dont le sujet lyrique se pare, tout comme Allerlei-Rauh le fait pour conquérir son fiancé. Ces différents costumes se chargent peu à peu de connotations intertextuelles qu'il nous faudra analyser plus précisément. Au fil des recueils, Sarah Kirsch écrit et réécrit ce personnage de l'héroïne lyrique, tendance qu'elle partage avec d'autres poétesses, telles que Else Lasker-Schüler ou Anna Akhmatova. Nous verrons dans notre chapitre suivant comment la fréquentation assidue, ou plus précisément la traduction des textes d'Anna Akhmatova, influence l'écriture de Sarah Kirsch et les réécritures qu'elle nous propose au fil de son œuvre.

⁵³C'est-à-dire datant des années 1970.



Chapitre 9

Récriture et traduction

Au cœur de nos chapitres précédents figuraient les différents procédés de réécriture d'*Alice au Pays des Merveilles* et d'*Allerlei-Rauh* que Sarah Kirsch nous propose au fil de ses recueils. Nous avons vu notamment comment l'auteur, en s'appropriant les textes et en les modulant autour de thématiques autobiographiques, parvenait à intégrer le jeu avec la tradition littéraire dans le kaléidoscope de son œuvre propre.

Nous nous proposons à présent de poursuivre l'étude de ces procédés intertextuels à travers l'évocation des activités de traductrice de Sarah Kirsch d'une part, et l'analyse du recueil *Tatarenhochzeit*, paru en 2003, d'autre part.

Le choix de *Tatarenhochzeit* se justifie pleinement dans la mesure où ce recueil nous semble tout à fait caractéristique du mouvement intratextuel qui sous-tend l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble. En effet, *Tatarenhochzeit* s'intègre parfaitement dans une logique kaléidoscopique en renouant avec trois thématiques centrales du recueil-clef *Allerlei-Rauh*, thématiques que nous évoquerons brièvement avant d'en approfondir l'étude dans la suite de notre analyse. Il s'agit des difficultés d'existence de Sarah Kirsch pendant la dernière année passée en RDA, de la *Mecklenburgstory* et du jeu avec la tradition littéraire¹.

¹Ce jeu avec la tradition littéraire se présente sous plusieurs facettes. La première, la plus évidente, est centrée sur la traduction-récriture de *La Geste du Prince Igor*. La deuxième, plus discrète, intervient en fin de recueil avec la comparaison, chère à Sarah Kirsch, de la narratrice de ce journal de bord avec le personnage d'Alice. L'évocation d'Alice renoue avec l'absurdité de la situation personnelle de Sarah Kirsch dans les tout derniers mois de son existence en RDA :

Stehe, eine Art Alice, in einem Zimmer voller tickender schwatzender Uhren und sehe ein weißes Kaninchen. Wie soll das weitergehen mit mir und dem Arbeiterland (TH,41).

On pourrait analyser davantage encore le jeu intratextuel dans l'œuvre de Sarah Kirsch en relevant dans *Tatarenhochzeit* un certain nombre d'allusions à des poèmes, dont la plus évidente est « Süß langt der Sommer ins Fenster », qui ouvre une page du recueil, mais est aussi le titre d'un poème extrait de *Landaufenthalt* (L,23).

Si l'on voulait brièvement résumer *Tatarenhochzeit*, on pourrait dire qu'il s'agit du journal d'une traduction, la traduction de *La Geste du Prince Igor*. Il s'agira d'analyser la façon dont Sarah Kirsch, une fois encore, compose avec la tradition littéraire².

Toutefois, avant de revenir sur ce recueil en particulier, nous aimerions nous attarder plus longuement sur les activités de traductrice que Sarah Kirsch exerçait à l'époque où elle vivait en RDA. Ces activités de traduction, loin de se limiter à celles que retrace *Tatarenhochzeit*, lui ont permis de découvrir, et de tisser des liens littéraires profonds avec des auteurs étrangers, et notamment avec Anna Akhmatova.

9.1 Sarah Kirsch et la traduction en RDA

Les premiers contacts avec une culture étrangère de Sarah Kirsch en tant que poète à part entière datent du début des années 1960. Ils se révèlent sous la forme de traductions de poètes slaves, russes en particulier, dont les maisons d'édition de RDA passent commande aux jeunes poètes tels que Sarah Kirsch et son mari de l'époque Rainer Kirsch³. C'est grâce à ces commandes que Sarah Kirsch va commencer à fréquenter les textes de grands poètes russes tels qu'Alexander Blok ou Anna Akhmatova⁴.

Ces travaux de traduction s'avèrent extrêmement importants pour les poètes de la génération de Sarah Kirsch et ce sous deux aspects : l'un financier, car ces traductions étaient relativement bien payées, l'autre culturel. En effet, les jeunes

²La tradition littéraire, au-delà de la traduction de l'épopée d'Igor, est présente en filigrane dans *Tatarenhochzeit*. En effet, dans sa soif de liberté, dans son désir de s'échapper de la réalité étouffante de la vie en RDA, Sarah Kirsch reprend le motif du chant populaire « Trois tziganes » (*Drei Zigeuner*) :

Dreifach haben sie mir gezeigt
wenn das Leben uns nachtet
Wie man's verraucht, verschläft und vergeigt
und es dreimal verachtet.

en écrivant : « Wie drei Zigeuner fand ich mich heute. Den ganzen Tag verraucht, verschlafen, vergeigt, das Leben dreimal verachtet » (TH,52).

³Sur l'importance des traductions pour les poètes de la génération de Sarah Kirsch en RDA, voir les chapitres consacrés à ces activités dans l'ouvrage de BERENDSE, Gerit-Jan : *Die « Sächsische Dichterschule » : Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang Verlag, 1999.

⁴Nous donnerons en exemple quelques traductions d'auteurs slaves par Sarah Kirsch : ACHMADULINA, Bella, *Musikstunden. Gedichte*, russisch und deutsch, in Zusammenarbeit mit anderen, Berlin/RDA, Kultur und Fortschritt, 1974 ; ACHMATOVA, Anna Andreevna, *Ein niedagewesener Herbst*, Russisch und deutsch, in Zusammenarbeit mit Rainer Kirsch, Berlin/RDA, Kultur und Fortschritt, 1967 ; MILEVA, Leda, *Der kleine hellblaue Luftballon und die Puppe mit dem rosa Kleidchen*, Sofia, Bulgarski Hudoshnik, 1972.

poètes ne connaissaient que très peu les auteurs « occidentaux », presque diabolisés et associés au monde capitaliste. En revanche, les autorités culturelles de RDA visaient à promouvoir les auteurs et poètes de l’allié soviétique qui devaient servir de modèles. C’est ainsi que Sarah Kirsch a traduit au cours de ses années passées en RDA un certain nombre de ces poètes du Bloc de l’Est. Se pose alors la question de savoir dans quelle mesure ces premières traductions ont pu influencer la vision du monde et surtout l’écriture de notre poétesse.

9.1.1 L’adaptation libre ou *Nachdichtung*

Précisons tout d’abord le mode de fonctionnement de ces traductions de commande.

Sarah Kirsch a traduit entre autres des auteurs russes, bulgares et hongrois. Cependant, et de son propre aveu, elle ne maîtrise pas toutes ces langues. Comme beaucoup de ses autres collègues poètes, elle utilise des traductions littérales interlinéaires, annotées par des professionnels, et retranscrit ensuite le poème plus ou moins librement. Cette méthode de travail est très utilisée à l’époque des débuts de Sarah Kirsch, qui fait partie de la nouvelle vague de ces jeunes poètes talentueux à qui l’on confie ces travaux de traduction :

Der in der DDR-Literaturwissenschaft benutzte Begriff « Nachdichtung » ist kein Synonym für « Übersetzung ». In der Praxis nämlich liefern professionelle Übersetzer eine annotierte und wörtliche Übersetzung eines Originaltextes. (...) Ausgehend von der Roh- oder Interlinearübersetzung schreibt der Lyriker in gewisser Weise ein neues Gedicht.⁵

C’est donc ce qu’on appelle en Allemagne une « adaptation libre » ou *Nachdichtung*. Ce concept remplace l’expression de *traduction* qui, pour beaucoup, perd de sa pertinence lorsqu’il s’agit du genre poétique, que l’on juge intraduisible⁶. Ce procédé traducteur engage, selon Rosa Alice Branco, les dispositions particulières suivantes :

⁵BERENDSE, Gerit-Jan, *op. cit.*, p. 122. On note que Sarah Kirsch, par la suite, utilisera à plusieurs reprises cette technique de la traduction « interlinéaire » pour d’autres travaux, par exemple pour les traductions d’auteurs scandinaves, et notamment pour le poète Sjögren Lennart. Voir LENNART, Sjögren, *Der äussere Strand*, aus dem Schwedischen von Sarah Kirsch und Klaus-Jürgen Liedtke, Bromma, Albert Bonniers Förlag, 1998.

⁶Yves Bonnefoy précise les raisons de cette « intraduisibilité » :

Peut-on traduire un poème, non. On y rencontre trop de contradictions qu’on ne peut lever, on doit faire trop d’abandons. (...) Où un texte a ses chances, ses nœuds, son épaisseur – son inconscient, la traduction doit passer à une surface, quitte à avoir ailleurs ses nœuds propres. On ne peut traduire un poème.

in BONNEFOY, Yves, « La traduction de la poésie », in *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 150-151.

Je peux dire au fond que la traduction d'un poème, surtout à partir d'une langue inconnue est, pour moi, comme un processus d'induction (qui concerne le registre péri-linguistique) et de déduction, qui mène à la solution d'une énigme à partir de plusieurs pistes.⁷

Cette réflexion de Rosa Alice Branco et les termes qu'elle emploie (« induction », « déduction », « énigme ») fait écho à l'une des déclarations de Sarah Kirsch touchant à ses méthodes de travail, même si cette méthode semble un peu moins intuitive que celle de Branco : elle y fait allusion à la fois à la technique de la traduction et également à la notion de jeu, de « plaisir du texte » :

Ich bin irgendwo und versuche so einen Ort abzugrasen und alles zu benennen – so wie man ein Kreuzworträtsel löst. Es ist für mich außerordentlich spannend, für eine spezielle Beleuchtung, für Wolken, für einen Klang, für Wasser die richtige Bezeichnung zu finden – die einzig richtige. Es ist ähnlich wie beim Übersetzen. (PHP, 61)

À la lecture de ces propos de Sarah Kirsch, on repense forcément au fait qu'elle a fait des études poussées en biologie. En effet, la méthode de travail qu'elle utilise fait, on le voit, appel aux procédés traductifs et au jeu, mais c'est une méthode qu'on pourrait qualifier de scientifique, car elle tend vers l'exactitude absolue et l'exhaustivité. Comme pour les mots croisés, le poète exerce son esprit et cherche toutes les combinaisons possibles afin de résoudre l'énigme que lui propose son environnement.

Un grand nombre de critiques et de traducteurs se sont penchés sur la différence existant entre cette « adaptation libre » (*Nachdichtung*) et la traduction d'un texte (*Übersetzung*). Rainer Kirsch, avec qui Sarah Kirsch collabore pour de nombreuses traductions au début de sa carrière, et notamment pour celles d'Anna Akhmatova, donne de l'adaptation libre la définition suivante :

Eine Nachdichtung will die poetische Mitteilung des Originals so genau wie möglich neu herstellen. Sie muß also ein gutes neues Gedicht sein. Da sie aber *an Stelle* von etwas steht, sollte sie nicht vortäuschen, sie wäre ein originales Werk. [...] Dies eben meinte Bertolt Brecht, wenn er schreibt, beim Übertragen müsse vor allem *die Haltung* eines Gedichtes erfaßt und in der eigenen Sprache neu hergestellt werden, während die dazu verwendeten Mittel in Grenzen beliebig seien.⁸

⁷Baratti : *commentaires et réflexions sur la traduction de la poésie*, Ajaccio Corte, Albiana CCU BU IITM, 2003, p. 95.

⁸KIRSCH, Rainer, *Ordnung im Spiegel. Essays. Notizen. Gespräche*, Reclam, Leipzig, 1991, p. 43, 69.

9.1.2 Traduction et interculturalité

Il convient donc de retranscrire non pas le poème à la lettre, mais plutôt son *esprit*, en restant bien entendu aussi près du texte original que possible : il ne s'agit pas de produire une « belle infidèle », élégante et raffinée, mais très éloignée du texte d'origine. On peut également retenir la notion, chère à Sarah Kirsch, de *sincérité* de l'écriture : la traduction n'a pas à se faire passer pour l'original, mais à être sincère. Plus loin dans son étude, Rainer Kirsch nous livre d'ailleurs cette réflexion pleine de bon sens : « Denn wem würde eine schwache Übertragung angelastet ? dem Nachdichter, wer für eine gelungene gerühmt ? der Autor. Der Nachdichter muß sich so fragen, wie weit er das Original verbessern darf⁹ ». « Für eine Übersetzung gibt es nur einen Idealfall, der aber in einer anderen Sprache nie zu erreichen ist. » (PHP, 61), déclare en écho Sarah Kirsch dans une interview. Outre la valeur esthétique des traductions, Rainer Kirsch en souligne également l'aspect interculturel :

Das halte ich für sehr wichtig, es sind Begegnungen mit fremder Kunst, mit anderen Welthaltungen und poetischen Techniken. Da die Stimme des Nachdichters nicht dominant werden darf (...) zwingt das Übertragen zur Erweiterung der beherrschten poetischen Mittel, was dann der eigenen Produktion zugute kommen kann.¹⁰

On pourra dire que cette activité aura été très utile aux traducteurs-poètes d'ex-Allemagne de l'Est, eux qui se sentaient souvent très isolés du reste de la littérature mondiale et qui avaient, du fait de la censure et des délais de publication extrêmement longs, les plus grandes difficultés à se procurer les ouvrages des grands noms de la littérature « non-socialiste ».

La traduction ou « adaptation libre » est donc une activité productive à tous égards, car elle permet d'étendre les moyens techniques à la disposition du traducteur, tout en se mettant au service d'un autre texte : s'engage alors une véritable rencontre, un dialogue entre deux voix.

Cette notion d'interculturalité n'est pas une prérogative des traducteurs de l'ex-Allemagne de l'Est. Yves Bonnefoy écrit dans son essai intitulé *La Communauté des Traducteurs* :

Toute traduction pose le problème du rapport entre les cultures, autrement dit la question de ce qui a valeur, et peut-être même valeur universelle, dans le débat qui s'instaure entre les cultures dès le moment où un traducteur les rapproche.¹¹

⁹KIRSCH, Rainer, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰*Ibid.*, p. 201.

¹¹BONNEFOY, Yves, *La Communauté des Traducteurs*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 19.

La traduction n'engage donc pas seulement le texte traduit, mais aussi les valeurs que ce texte véhicule et qui orientent le regard que l'on portera sur celui-ci. On assiste alors à ce que l'on pourrait appeler une confrontation entre le texte étranger traduit et le lecteur : une confrontation dont le traducteur sera en fait le médiateur.

9.1.3 Traduction et translation d'un texte

Antoine Berman, spécialiste de la traduction, tente lui aussi d'élargir la notion un peu réductrice de « traduction » et propose pour sa part le concept, plus vaste et peut-être plus englobant, de « translation » d'une œuvre :

Cet espace de jeu est lui-même pris dans un espace plus vaste, celui de la *translation* d'une œuvre étrangère dans une langue-culture. Cette translation n'advient pas qu'avec la traduction. Elle advient aussi par la critique et de nombreuses formes de transformations textuelles (ou même non textuelles) qui ne sont pas traductives. L'ensemble constitue la translation d'une œuvre.¹²

Comme nous allons le voir, dans le cas de Sarah Kirsch, ce concept de translation de l'œuvre est presque plus pertinent que celui de traduction ou d'adaptation libre. Antoine Berman parle de formes de « transformations textuelles (ou même non textuelles) » : pour le travail de Sarah Kirsch, ces transformations sont fondamentales pour l'appropriation de l'œuvre traduite, qu'il s'agisse de citations déguisées de vers d'Akhmatova, de commentaires métatextuels au cours d'interviews, ou, plus important peut-être, d'illustrations de poèmes. En effet, en 1998, la réédition du recueil d'Anna Akhmatova traduit par Rainer et Sarah Kirsch donne à la poétesse l'occasion d'illustrer les poèmes par des aquarelles de son cru¹³. Le poème est donc accompagné en fait de *deux* traductions, l'une textuelle et l'autre picturale.

Il ressort de ces différents commentaires le fait que la traduction (adaptation libre ou translation) prend la forme d'un dialogue interculturel entre deux écritures. La question est alors de savoir dans quelle mesure le texte traduit influe sur la production du traducteur, selon la part d'affectivité ou d'apport personnel investis dans la traduction. C'est ce que Sarah Kirsch commente de la façon suivante :

¹²BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Bibliothèque des idées, NRF, Éditions Gallimard, 1995, p. 17.

¹³ACHMATOVA, Anna Andreevna, *Ein niedagewesener Herbst*, Deutsch von Sarah Kirsch und Rainer Kirsch, mit Aquarellen von Sarah Kirsch, Göttingen, Steidl Verlag, 1998.

Meistens, nachdem ich einen Haufen Gedichte übersetzt habe, mache ich wieder eigene, weil es mir um manche schöne Kombination leid tut, oder weil ich zu viel von mir selber in die Übersetzung hineingepackt habe.¹⁴

A priori, le travail de traduction n'est donc pas pour Sarah Kirsch qu'une technique comme une autre, elle engage aussi l'affect du traducteur et influence, directement ou indirectement, sa propre production. Cette déclaration de Sarah Kirsch fait d'ailleurs écho à un commentaire de Fritz Mierau, autre collaborateur de Sarah Kirsch et également traducteur de poètes russes, sur l'expérience traductive :

Aber wie der Nachdichter dem Original etwas hinzufügt, gibt auch das übersetzte Gedicht seinem Nachdichter etwas her. Das wird freilich weniger schnell sichtbar und ist wohl auch davon abhängig, wie der Kontakt aufrechterhalten wird.¹⁵

On mettra en lumière une relation, affective donc, qui suppose d'intenses allers-retours entre l'original et la traduction en cours : il faut, selon Yves Bonnefoy, voir ce qui « motive » le poème, « revivre l'acte qui (...) l'a produit¹⁶ » : « C'est un rapport de destin à destin¹⁷ ». Le texte traduit aura alors de fortes chances de *déteindre* sur la propre production du traducteur et d'y laisser son empreinte¹⁸.

¹⁴BERENDSE, Gerit-Jan, *op. cit.*, p. 127. Cette déclaration fait écho à un mot d'Anna Akhmatova elle-même, qui déclare au cours d'un entretien :

Maintenant ça m'est égal, mais il est certain qu'en période de création un poète doit se garder de traduire. Cela équivaut pour lui à manger son propre cerveau.

in TCHOUKOVSKAIA, Lydia, *Entretiens avec Anna Akhmatova*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 191.

¹⁵In BERENDSE, Gerit-Jan, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶Nous donnons la citation d'Yves Bonnefoy en entier :

Qu'on sache voir, en effet, ce qui motive le poème ; qu'on sache revivre l'acte qui à la fois l'a produit et s'y enlise : et, dégagés de cette forme figée qui n'en est rien qu'une trace, l'intention, l'intuition premières (disons une aspiration, une hantise, quelque chose d'universel) pourront être à nouveau tentées dans l'autre langue.

BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷*Ibid.*, p. 156.

¹⁸Yves Bonnefoy poursuit :

Et cela n'exige pas que le traducteur soit « poète » par ailleurs. Mais implique à coup sûr que s'il écrit lui aussi il ne pourra tenir séparée sa traduction de son œuvre propre. (...) Toute œuvre qui ne nous requiert pas est intraduisible.

Ibid., p. 156.

9.2 Anna Akhmatova

9.2.1 Une traduction « intéressée »

Concernant plus particulièrement les traductions des poèmes d'Anna Akhmatova que Sarah Kirsch a réalisées, on a nettement l'impression qu'il ne s'agit pas seulement de travaux de commande : nous verrons que les affinités littéraires entre les deux poétesses sont par trop évidentes.

En lisant les traductions des poèmes d'Anna Akhmatova par Sarah Kirsch, on pense en effet à l'analyse d'Yves Bonnefoy touchant au rapport des traducteurs aux textes qu'ils aiment :

Ils [les traducteurs] vont, d'emblée, demander aux mots de l'autre poète, à ses images, à ses figures, ce qu'ils attendent déjà de tous les éléments signifiants de leur propre écriture en cours, c'est-à-dire de les aider à demeurer sur la voie qui mène à travers le niveau conceptuel de la conscience vers une approche plus immédiate de ce qui est.¹⁹

On ne parle pas ici de ce qu'il appelle une traduction « altruiste, qui s'efface devant le texte parce qu'il ne s'agit que d'en offrir aux lecteurs autant d'aspects que possible », mais d'une traduction « intéressée, du fait que son auteur reste dans le champ de son écriture déjà en cours²⁰ ».

C'est en tout cas ce qui transparaît de certains commentaires de Sarah Kirsch à ce propos :

Die Haltung der Achmatova, die ich sehr jung zu übersetzen begann, mag mich beeindruckt haben und meinem Naturell geholfen haben, sie so schön stur zu entfalten, ohne Kompromisse eingehen zu wollen.²¹

Deux mots-clefs nous paraissent importants ici : *Haltung* et *Naturell*. On ne peut pas parler d'intertextualité en bonne et due forme car il n'y a pas vraiment présence d'un texte dans un autre ; il s'agit plutôt d'une influence marquante, d'une affinité littéraire et artistique. Pour reprendre une formule d'Yves Bonnefoy, Sarah Kirsch s'est laissée « prendre » par la musique de la poésie d'Anna Akhmatova :

Et pour être ainsi attentif, que faut-il [au traducteur] sinon de se laisser prendre lui-même, naïvement, immédiatement, par cette musique, afin qu'elle éveille en lui – lui, qui va redire le sens – le même état poétique, le même « état chantant » que chez l'auteur du poème ? (...) et une musique encore, la sienne désormais, va naître en lui, cette fois au sein de sa propre langue, va s'emparer des mots et de sa traduction en projet.

¹⁹BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, p. 9.

²⁰*Ibid.*, p. 14.

²¹BERENDSE, *op. cit.*, p. 127.

[...] Il s'agira, simplement, d'éprouver des fascinations, des attachements d'intensité comparable.²²

Peut-être est-il utile de fournir ici quelques indications biographiques à propos d'Anna Andreevna Gorenko, née à Odessa le 23 juin 1889²³. La jeune Anna déménage à Saint-Pétersbourg, sur les traces de Pouchkine (elle y passera la majeure partie de sa vie), et fréquente très tôt les cercles littéraires, notamment par l'intermédiaire de Nikolai Goumilev qu'elle a connu au lycée. C'est ainsi qu'elle constitue, avec entre autres Goumilev et Ossip Mandelstamm, le groupe des *acméistes*. Ses premiers recueils de poèmes reçoivent un accueil chaleureux du public et de la critique, mais lorsque l'atmosphère ambiante devient étouffante pour les écrivains sceptiques quant à l'évolution politique du pays, et à plus forte raison pour les poètes croyants et hostiles à la révolution bolchévique comme elle, Anna Akhmatova refuse de partir en exil.

Commence alors pour elle une longue période de misère, dominée par l'inquiétude pour son fils, déporté en camp et dont elle n'a que rarement des nouvelles. violemment attaquée par Jdanov et radiée de l'Union des Écrivains Soviétiques en 1946 pour « érotisme, mysticisme et indifférence politique » elle est réhabilitée en 1955. Elle dira plus tard : « J'ai vécu trente ans sous l'aile de la mort ». Ses deux recueils de poèmes majeurs : *Le Poème sans Héros* et *Requiem* ne peuvent paraître qu'en 1962 pour l'un, date à laquelle la terreur stalinienne et post-stalinienne s'allège un peu, et en 1980 seulement pour l'autre. La poétesse est décédée à Moscou le 5 mars 1966.

Lorsque l'on parcourt la littérature secondaire concernant Anna Akhmatova et Sarah Kirsch et que l'on extrait quelques citations de critiques, il est parfois très difficile de deviner de quelle poétesse il s'agit. Il existe entre les deux femmes une réelle parenté dans les goûts, les attitudes, les sujets de poèmes qui ne peut pas être que pure coïncidence. Et cela est vrai jusque dans les rares métaphores employées dans les poèmes – les critiques ne s'y sont pas trompés : Christine Cosentino consacre à Sarah Kirsch un ouvrage auquel elle donne le titre *Ein Spiegel mit mir darin*²⁴, tandis que Christine Gözl nomme son étude de l'œuvre d'Anna Akhmatova : *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*²⁵. Faut-il y voir une affinité préexistante ou l'effet d'une « transposition », comme le

²²*Ibid.*, p. 36, 52.

²³Pour une vision plus détaillée et plus personnelle de la vie et de l'œuvre d'Anna Akhmatova, nous renvoyons à l'ouvrage de TCHOUKOVSKAIA, Lydia, *Entretiens avec Anna Akhmatova*, Paris, Albin Michel, 1980.

²⁴COSENTINO, Christine, « *Ein Spiegel mit mir darin* ». *Sarah Kirschs Lyrik*, Tübingen, Francke Verlag, 1990.

²⁵GÖLZ, Christine : *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*, Slavische Schriften, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang Verlag, 2000.

suggère Yves Bonnefoy ? Cette transposition serait le fruit du dialogue entre les poètes et les cultures évoqué plus haut. Le poète à traduire aide, sans le vouloir, son traducteur à prendre conscience de certaines choses et à les retranscrire sur le papier ; la traduction serait alors une aide à la recherche de soi, un moyen de trouver son propre équilibre, son propre style en traduisant celui d'un autre :

Cette transposition, précisément, qui fait que le poème traduit a aidé le traducteur à dégager en soi un lieu de parole, ou à le retrouver. La traduction est, bien sûr, la désignation que l'on fait d'un autre, mais c'est aussi une recherche de soi. Et c'est la recherche de soi comme elle doit s'accomplir et pourtant y consent si rarement : par une écoute attentive de la parole d'un autre.²⁶

9.2.2 La stylisation du poète

Les ressemblances entre Sarah Kirsch et Anna Akhmatova commencent d'ores et déjà en amont du texte et passent par ce que l'on pourrait qualifier de « stylisation du poète », donnée fondamentale que nous nous proposons d'expliciter.

Le contexte dans lequel les deux jeunes femmes commencent à écrire et à publier est presque le même : pour toutes les deux, les débuts littéraires se font par l'intermédiaire d'un homme doué, poète, à la réputation sulfureuse, et qui les introduit dans le monde de l'écriture²⁷. En même temps que d'un homme qu'elles épouseront, c'est de tout un groupe de travail (les acméistes pour l'une, « l'École saxonne » pour l'autre) dont elles font la connaissance ; elles en deviendront les égéries. La seule différence est que cette ambiance de groupe ne durera pas pour Akhmatova qui, de plus en plus, cherchera la solitude de l'écriture, à l'inverse de Sarah Kirsch, qui tient à garder contact avec certains de ses amis poètes et écrivains d'ex-Allemagne de l'Est :

Die Teamwork-Attitüde hat sich eigentlich sehr lange, über sehr viele Jahre gehalten ; das ist heute noch so (...). Wir wissen voneinander, woran wir arbeiten, und halten die Verbindung aufrecht.²⁸

Malgré cette petite différence, la ligne de vie des deux poétesses présente, curieusement, une trajectoire presque identique : naissance d'un fils qui restera enfant unique, nombreuses ruptures sentimentales et, finalement, repli sur soi et misanthropie grandissante.

²⁶BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, p. 53.

²⁷Pour Akhmatova, il s'agit de Goumilev, qu'elle connaît depuis le lycée. Les premiers poèmes de la jeune femme paraissent dans la revue *Sirius*, que Goumilev dirige à Paris. Pour Sarah Kirsch, c'est bien sûr Rainer Kirsch qui lui servira de tremplin.

²⁸ESTER, Hans und VAN STEKELENBURG, Dick, « Ein Gespräch mit Sarah Kirsch » in *Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, Textura 29, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1985, p. 125.

Il est intéressant de noter que les deux femmes choisissent de changer de nom avant d’embrasser la carrière de poète. Sarah Kirsch, née Ingrid Bernstein, prend le pseudonyme Sarah en protestation contre l’antisémitisme ambiant en RDA, tandis qu’Anna Gorenko adopte le nom de jeune fille de sa grand-mère, qu’elle dit descendre des derniers princes tatares. Notons que les deux jeunes femmes choisissent de s’inscrire toutes deux dans une tradition étrangère fière et culturellement riche. Ce changement de nom est la première étape d’un processus d’affirmation de soi qui se développe dans leurs poèmes et qui prend la forme d’une prépondérance du « je ». *Je, moi* deviennent les mots les plus employés dans les poèmes : Sarah Kirsch et Anna Akhmatova vont s’attirer pour exactement les mêmes raisons les foudres des autorités culturelles de leur pays. On leur reproche leur style trop personnel, trop naïf, trop proche du journal intime. En réalité, le « je » prédominant des poétesses fait office de barrière contre la dissolution du moi dans le nous, dissolution préconisée par le modèle communiste. C’est en outre l’une des données fondamentales de l’acméisme :

[Die akmeistische Gedächtniskonzeption] verpflichtet den Dichter und die Dichterin zum kulturellen Gedenken, das auch beinhaltet, das Subjekt in Texten aufbewahren, um es vor der (in der sowjetischen Wirklichkeit auch realen) Auflösung zu schützen.²⁹

Dans une interview, Sarah Kirsch souligne : « Ich habe in der DDR gelernt : “Ich sagt man nicht”. Das Ich gibt man auf. Man ist “man” oder “wir”. (...) Das Ich-Sagen war mein Glück »³⁰. Toutes deux, elles font de la naïveté un art de vivre et un art de créer : la beauté redevient simple, naturelle et poétique. On retrouve là encore l’une des caractéristiques principales des acméistes qui cherchent à défendre les joies simples de la vie ordinaire³¹ :

Pour les acméistes, la rose est de nouveau belle en elle-même, à cause de ses pétales, son parfum, sa couleur, et non à cause de sa ressemblance hypothétique avec l’amour mystique ou quoi que ce soit.³²

La stylisation du poète ne se fait pas uniquement *dans* le poème, mais également *en dehors* du poème. Sarah Kirsch et Anna Akhmatova créent, en même temps que leur nom, leur personnage. La représentation que l’on peut avoir d’elles est aussi une composante de leur discours. Anna Akhmatova, en particulier sur

²⁹GÖLZ, Christine, *op. cit.*, p. 22.

³⁰*Die Zeit*, Nr. 16, 14. April 2005, p. 59.

³¹« Die Betonung des Alltäglichen findet bei den Akmeisten zu einer besonderen Blüte. » in WERBERGER, Annette, *Postsymbolisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Ossip Mandelstams*, München, Verlag Otto Sagner, 2005, p. 70.

³²Gorenko, cité par FAUCHEREAU, Serge, *L’avant-garde russe. Futuristes et acméistes*, Collection *en dehors*, Les éditions du Murmure, 2003, p. 28.

les photographies la représentant, met en scène un personnage de grande dame distante, mince, élégante et raffinée même dans l'adversité : tous les critiques littéraires s'étant intéressés de près ou de loin à Akhmatova soulignent cette façon d'être : « Ses épaules sont recouvertes par le célèbre châle parsemé de roses rouges qui, autant que la frange noire, est un des attributs du mythe d'Akhmatova. (...) Elle est un être de légende³³. »

Pour ce qui est de Sarah Kirsch, la distance qu'elle met entre elle et les autres se fait aussi physiquement dans la mise en scène d'un personnage mystérieux et excentrique : une frange devant les yeux, de grosses lunettes qui dévorent le visage et une apparence que l'on pourrait qualifier de « décalée ». Toutefois, toutes les deux se retrouvent dans la volonté de se représenter comme deux versions différentes de la Femme Fatale. Cette femme fatale trouve parfaitement sa place au sein des poèmes de Sarah Kirsch et d'Anna Akhmatova. Chez les deux poétesses, on assiste à une véritable mise en texte du corps³⁴ : chaque détail est minutieusement amené pour mettre en scène le personnage féminin : les cheveux, les yeux et le regard, la bouche,... Tout cela, y compris le jeu subtil avec un certain nombre de stéréotypes culturels touchant à l'éternel Féminin, contribue à la création de ce que Christine Gözl appelle une « héroïne lyrique », dont la version la plus courante et la mieux maîtrisée chez Kirsch et Akhmatova est celle de l'amoureuse malheureuse³⁵. Deux exemples extraits de poèmes confirment cette récurrence du motif chez les deux poétesses :

Jeder weiß, versteht es, du
Liebst mich gar nicht, liebst nicht mich
wirst mich niemals lieben (Akhmatova³⁶)

correspondant aux vers suivants chez Sarah Kirsch :

Mein Löwe schlug die Lindwurmhaut
Verließ mit IHR die Drachenstadt (Z,90)

³³Préface de AKHMATOVA, Anna, *Poésies*, traduit du russe par Sophie Laffitte, Collection « Autour du monde », Paris, Seghers, 1959, p. 7.

³⁴Christine Gözl parle d'un « Lebenskunstwerk » :

An dieser Textpraxis läßt sich illustrieren, wie Achmatova sich nicht nur in ihrer Dichtung « aufbewahrt », sondern auch im Lebenstext neu erschafft. Sie tut dies in Auseinandersetzung mit weiblichen Stereotypen und unter Einbringung – und somit in gewisser Weise « Vertextung » ihres Körpers.

GÖLZ, Christine, *op. cit.*, p. 24.

³⁵Comme nous l'avons déjà souligné, ce personnage est plus courant dans les œuvres de jeunesse de Sarah Kirsch, c'est-à-dire dans ces trois premiers recueils de poèmes (*Landaufenthalt*, *Zaubersprüche* et *Rückenwind*).

³⁶AKHMATOVA Anna, *op. cit.*, p. 16.

Il faut noter que l'amour entre le sujet lyrique et l'amant du jour est toujours représenté à un moment fort ou émotionnellement chargé de tensions : la rencontre, la jalousie, la rupture, etc. La création d'une héroïne lyrique qui revêt, chez Sarah Kirsch comme chez Anna Akhmatova, les mêmes visages, confirme l'analyse d'Yves Bonnefoy touchant à la traduction :

Peut-on traduire une œuvre dont on ne peut pas revivre les situations émotionnelles ? (...) Sans doute pas, et c'est pourquoi il ne faut songer à traduire que les poèmes que l'on aime vraiment beaucoup, ce qui signifie qu'on les comprend, qu'on peut revivre leurs sentiments et leurs expériences, sinon réellement, dans sa propre vie, du moins de façon imaginative. Sans cet attachement instinctif, il n'y aurait que lectures en surface, où le contresens fleurirait parmi les images flétries.³⁷

9.2.3 Une « héroïne lyrique »

– *Motifs croisés*

Il s'agit donc dans l'œuvre de ces deux poétesses à chaque fois d'un masque ou d'un costume qui a toujours pour modèle un personnage féminin, tantôt fort et dominant, tantôt soumis et passif³⁸. La mise en relief de ce masque n'est pas dénuée d'ironie et dénote d'une grande distance par rapport à soi-même et aux autres. Le costume d'une héroïne lyrique douce et soumise, créé par Akhmatova et repris, des années plus tard, par Sarah Kirsch, est condensé dans ces quelques vers : « Ich bin sehr sanft nenn / mich Kamille » (L,79), échos du fameux « Je suis très douce, je suis limpide » d'Anna Akhmatova³⁹.

Le costume qu'Anna Akhmatova et Sarah Kirsch revêtent sans aucun doute avec le plus de complaisance est celui, surtout cher à Sarah Kirsch, de la sorcière émancipée (non pas celle au nez crochu, mais celle qui comprend les forces de la nature, parvient à les utiliser et qui abuse de son pouvoir sur la gent masculine) que nous avons rencontrée à plusieurs reprises au cours de notre étude⁴⁰.

³⁷BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, p. 79.

³⁸On pourra noter également que le personnage central des poèmes de Sarah Kirsch et d'Anna Akhmatova est un sujet lyrique qui se veut solitaire. La femme est seule face à la souffrance, seule face aux tracas (et à plus forte raison aux soucis) de la vie quotidienne, en un mot : seule face à l'adversité.

³⁹Cette expression de la douceur n'est pas dénuée d'ambiguïté, comme le souligne Lydia TCHOUKOVSKAIA :

« Je suis très douce, je suis limpide », a écrit Anna Akhmatova en se moquant malicieusement des lecteurs, alors qu'elle est violente et compliquée.

in TCHOUKOVSKAIA, Lydia, *Entretiens avec Anna Akhmatova*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 401.

⁴⁰On rappellera à propos de l'émancipation des femmes la réflexion d'Anna Akhmatova (« Épigramme », 1958) : « J'ai appris aux femmes à parler. Mais, Seigneur, qui les fera taire ? »,

On retrouve en outre dans un certain nombre de textes des deux poétesses de nombreuses références au folklore national et au monde des contes de fées : des formules magiques ou des incantations, des échos de chants populaires, de berceuses et de comptines. Véronique Lossky, analysant l'œuvre d'Anna Akhmatova, résume très bien nos réflexions précédentes :

Dans les œuvres de jeunesse, la poésie d'Akhmatova est un chant de l'amour malheureux, intimiste et émouvant. Les particularités stylistiques souvent relevées par la critique en sont l'art du détail, la précision, la gestuelle, l'espace restreint et la présence de la nature. Ajoutons que l'auteur pratique aussi une forme de dialogue fictif qui peut prendre le ton d'invectives ou de malédictions devant la souffrance.⁴¹

Les thèmes récurrents dans les textes des deux poétesses contribuent également à tisser un réseau d'associations d'idées et de motifs qui lient les deux œuvres. Il s'agit par exemple du champ lexical de l'hiver, de la neige, des saisons et surtout des arbres, que l'on retrouve fréquemment, tant dans les poèmes de Sarah Kirsch que dans ceux d'Anna Akhmatova. On pourra ainsi comparer deux extraits de poèmes, « Die Weide », d'Anna Akhmatova, et « Bei den weißen Stiefmütterchen », de Sarah Kirsch, qui ont pour objet principal le saule pleureur⁴². La ressemblance ne s'arrête pas là – dans les deux poèmes, la caractéristique principale des saules s'avère être la parole.

Dort ragt der Stumpf, mit leisen Stimmen
Reden andere Weiden fremde Worte
Unter dem alten, unter unserem Himmel.

citée in RUDE, Jeanne, *Anna Akhmatova*, Collection « Poètes d'aujourd'hui » 179, Paris, Editions Seghers, 1968, p. 23.

⁴¹LOSSKY, Véronique, *Chants de femmes. Anna Akhmatova et Marina Tsvétaeva*, Bruxelles, Le Cri Édition, 1994, p. 126. Véronique Lossky n'est pas la seule à souligner cette composante essentielle de la poétique d'Akhmatova, puisque l'on retrouve, à peu de chose près, la même formulation dans l'ouvrage de Jeanne Rude consacré à la poétesse russe :

Poète du lyrisme intime où l'on trouve les échos des chants populaires, lamentations, douces prières et malicieux couplets, une angoisse sans issue et cette joie lumineuse qui garde toujours une ombre de tristesse.

RUDE, Jeanne, *op. cit.*, p. 6.

⁴²Véronique Lossky analysant l'œuvre d'Akhmatova souligne son rapport aux arbres et le regard attentif qu'elle porte « aux branches, au tronc, aux feuilles et par conséquent aux saisons, notamment aux arbres s'éfeuillant en automne ou aux couleurs – glace et neige – d'hiver ». LOSSKY, Véronique, *op. cit.*, p. 109. On pourrait dire la même chose de Sarah Kirsch. Le poème « Bei den weißen Stiefmütterchen », reproduit en annexe (8.5, p. 88), est d'ailleurs l'un des poèmes de Sarah Kirsch les plus analysés par la critique. Voir par exemple les articles de HAHN, Ulla, « Nach vorne leben », in REICH-RANICKI, Marcel, *Frankfurter Anthologie*, Band 10, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1986 ; STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid, « Gesprächsformen als Konstituens lyrischer Struktur » in *Traditionen der Lyrik*, Tübingen, 1997. Voir aussi l'analyse que propose Marguerite Gagneur dans son étude de l'œuvre de Sarah Kirsch (Ga,250-253).

Ich schweige, schweig. Als wär ein Bruder gestorben.⁴³

Et :

Im Park wie ers mir auftrug
Stehe ich unter der Weide
Ungekämmte Alte blattlos
Siehst du sagt sie er kommt nicht (Z,16)

Dans les deux cas, on soupçonne un lien affectif entre le saule et le sujet lyrique, renforcé par la notion de dialogue (ou de non-dialogue). Dans les deux poèmes, la mort est omniprésente : dans le premier, c'est l'un des saules qui a disparu, et les autres arbres – comme le « je » du poème – pleurent sa mort. Dans le deuxième, c'est le saule lui-même – un saule nu (« blattlos »), presque dépourvu de vie – qui évoque la mort de l'amant du sujet lyrique : « Die Weide wiegt sich und knarrt / Kann auch sein er ist schon tot / Sah blaß aus als er dich untern Mantel küßte. » Dans les deux cas, le lien affectif entre sujet lyrique et saule pleureur est un lien fraternel et renvoie à l'amour que les deux poétesses éprouvent pour les arbres et les choses de la nature. En effet, le « je » du poème d'Akhmatova est accablé par la mort du saule et ne trouve plus la force de parler, « comme si un frère était mort ». Dans le poème de Sarah Kirsch, c'est le style qui souligne ce lien affectif. Le saule est associé à une vieille dame mal coiffée : la vieille dame peut renvoyer, dans l'inconscient collectif, à une figure protectrice, riche de l'expérience d'une longue vie, parfois malmenée par l'existence et le vent, et qui peut conseiller une jeune femme amoureuse. On remarque que les deux femmes se tutoient ; plus loin dans le poème, le registre de langue (reflété par le style de Sarah Kirsch) que le « je » et le saule utilisent pour s'adresser l'un à l'autre est très familier : absence de ponctuation, de guillemets, ellipse du sujet, emploi de l'apostrophe sans article pour « Weide » : « Kann sein Weide kann sein⁴⁴ ».

Parmi d'autres motifs croisés dans l'œuvre des deux poétesses, retenons celui du roi, et plus particulièrement de l'amant-roi. C'est même le titre du poème liminaire de l'anthologie d'Anna Akhmatova traduite par Sarah et Rainer Kirsch :

⁴³ACHMATOVA, Anna Andreevna, *Ein niedagewesener Herbst*, Russisch und deutsch, in Zusammenarbeit mit Rainer Kirsch, Berlin/DDR, Kultur und Fortschritt, 1967, p. 31. On remarque dans ce poème l'une des caractéristiques de l'acméisme relevée par A. Werberger : « Schweigen und Verschweigen, Nicht-zu-Ende-Sprechen, Stummheit und Verstummen *sagen* mehr, wenn es um Unsagbares geht. » WERBERGER, Annette, *op. cit.*, 2005, p. 28.

⁴⁴Cette expression « Kann sein Weide kann sein » et le poème dont elle est extraite, « Bei den weißen Stiefmütterchen », nous semblent particulièrement révélateurs du style et de l'écriture de Sarah Kirsch. La charge affective paraît être aussi forte chez Sarah Kirsch elle-même puisque trente ans après la parution de *Zaubersprüche*, elle reprend en auto-citation la formule « Kann sein Weide kann sein » dans son dernier recueil à ce jour, *Regenkatze* (RK,112).

« Der grauäugige König⁴⁵ ». Comme c'est souvent le cas dans la poésie de Sarah Kirsch et d'Anna Akhmatova, le roi est presque toujours associé à l'amour malheureux : on trouve dans ce poème le vers « Dein König ist tot », dont le poème « Ich wollte meinen König töten » (Z,85) de Sarah Kirsch semble largement s'inspirer⁴⁶. La récurrence de ce motif souligne une fois de plus l'ambivalence du sujet lyrique féminin. D'une part, en associant l'amant avec le roi, le « je » suggère l'admiration qu'il lui porte et sa propre humilité ; et d'autre part, en évoquant le roi dans le même temps que la mort, le personnage féminin renoue avec la tradition des sorcières et s'octroie – du moins par les mots – un droit de vie ou de mort sur l'amant infidèle.

– *Le « mythe de l'auteur »*

En comparant ces poèmes, force est de constater que, pour le lecteur, les frontières s'estompent facilement entre littérature et vie intime, entre le moi lyrique et la personne réelle, mais stylisée, de la poétesse, d'autant plus qu'Anna Akhmatova, comme Sarah Kirsch, exagèrent encore volontairement ce flou – les poèmes sont parsemés d'anecdotes concernant la vie culturelle soviétique ou allemande, de références à des amis poètes ou artistes à qui l'on dédicace des poèmes ; tout est mis en œuvre pour que le lecteur ait l'impression de suivre la vie d'une héroïne de roman en plusieurs épisodes :

Die Selbststilisierung der Autorin [macht] eine eindeutige Grenzziehung zwischen Literatur und Leben, zwischen Fiktion und Realität, zwischen Text und Körper im Phänomen der lyrischen Heldin unmöglich.⁴⁷

Ce flou est d'autant plus déstabilisant que la distinction entre moi lyrique et moi réel est tantôt refusée, tantôt affirmée haut et fort. Peu à peu pourtant, la fusion de l'héroïne lyrique et du nom “Anna Akhmatova” ou “Sarah Kirsch” devient un mythe. Christine Gölz donne du « mythe de l'auteur » la définition suivante :

Mit Autor-Mythos ist der private Mythos einer Dichterin oder eines Dichters gemeint, der in Bezug zu den kulturellen Mythen vom Poeten oder/und von der Poetesse und im komplexen Wechselspiel zwischen Initiator und rezipierendem Publikum entsteht und in der Folge selbst zu einem kulturellen Stereotyp werden kann.⁴⁸

⁴⁵ACHMATOVA, Anna, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁶Ce poème est reproduit en annexe 8.8, p. 91.

⁴⁷GÖLZ, Christine, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸*Ibid.*, p. 9.

Face à ce mythe, les catégories de vrai ou de faux, d'authentique et de mise en scène n'ont pratiquement plus de pertinence – involontairement, le lecteur familier des poèmes de Sarah Kirsch ou d'Anna Akhmatova tiendra le personnage des poèmes, un personnage dont on connaît les attributs et même le caractère, pour une représentation fidèle de la poétesse :

Die Wahl eines Pseudonyms, die Stilisierung im Rahmen des literarischen Alltags oder Literaturbetriebs (...) liefern immer neuen Anlaß, in den poetischen Texten den Status des Subjekts zu reflektieren.⁴⁹

Le style des deux poétesse accentue encore cette confusion, tant les poèmes semblent familiers et simples⁵⁰. On a l'impression qu'ils sont adressés à un ami, à un amant, ou tout simplement à soi-même dans le cadre d'un journal intime. Le style n'est pas ampoulé, loin de là : comme nous l'avons vu précédemment, Sarah Kirsch, comme Anna Akhmatova, emploient un vocabulaire issu du registre familier, qui n'est pas forcément poétique. Elles cherchent même plutôt à imiter la langue orale pour l'intégrer au poème⁵¹. La ponctuation (ou plutôt l'absence de ponctuation) joue également un grand rôle dans la fausse légèreté des poèmes d'Anna Akhmatova et de Sarah Kirsch. En effet, pour l'une comme pour l'autre, une ponctuation lâche permet au poème d'avoir son rythme propre. Dans le cas d'Anna Akhmatova, cette ponctuation floue dérive d'une prétendue incapacité de la poétesse à gouverner les règles de ponctuation. Elle aurait dit à l'une de ses lectrices : « – Seulement, s'il vous plaît, mettez les signes de ponctuation vous-même, je ne sais pas les mettre...⁵² » Quant à Sarah Kirsch, on a pu parler à ce sujet de « virgules bleues » (Proe, 95), qui ne sont ni à la bonne, ni vraiment à la mauvaise place. Quand les signes manquent totalement, c'est au lecteur de les placer mentalement selon son bon vouloir et selon le rythme qu'il veut lui-même donner au poème. La familiarité que le lecteur éprouve lorsqu'il lit les poèmes est celle de l'ami lorsqu'il reçoit une lettre. On a parfois l'impression d'être en face de fragments d'un roman autobiographique, et, puisque la frontière entre les

⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁰ Nous analyserons plus loin la parenté existant entre l'écriture de Sarah Kirsch, celle des haïkus et l'art pictural japonais. Il est intéressant de constater que cette parenté stylistique, faisant appel à la concentration et au resserrement de l'écriture, existe également pour le style d'Anna Akhmatova : « C'est bien plutôt chez elle le souci de concentrer le plus possible d'émotion dans le minimum de mots. On a souvent comparé son art à l'art pictural japonais. » RUDE, Jeanne, *Anna Akhmatova*, Collection Poètes d'aujourd'hui 179, Paris, Éditions Seghers, 1968, p. 80.

⁵¹ Pour plus de précisions sur l'oralité de la langue dans l'œuvre de Sarah Kirsch, nous renvoyons à l'étude de Goedele Proesmans, *Viel Spreu wenig Weizen. Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosaabänden*, Europäische Hochschulschriften, Amsterdam, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2000, p. 175-183.

⁵² TCHOUKOVSKAIA, Lydia, *Entretiens avec Anna Akhmatova*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 63.

genres littéraires s'estompe, cela contribue à l'identification du sujet lyrique avec le sujet réel.

Anna Akhmatova est loin d'être une figure éphémère dans l'œuvre et la vie de Sarah Kirsch : bien au contraire, nous avons vu que cette dernière renoue avec la poétesse russe en 1998 en participant à la réédition de la traduction faite avec Rainer Kirsch, pour laquelle elle illustre elle-même les poèmes d'Akhmatova⁵³. On peut donc parler d'une filiation toujours actuelle.

Or à la lecture de certains commentaires de Sarah Kirsch concernant ses activités de jeunesse en tant que traductrice, on pourrait penser qu'il ne s'agit que d'une « occupation alimentaire » (*Brotarbeit*). Si l'on excepte Akhmatova, bien sûr, et peut-être Alexander Blok, elle ne fera plus que très rarement allusion aux autres poètes qu'elle a pu traduire en RDA. Pourtant, la traduction, et surtout la période précise pendant laquelle cette activité faisait partie du quotidien de la poétesse, ont dû laisser des traces dans la biographie de Sarah Kirsch car elles resurgissent là où on ne les attendait plus, et plus particulièrement dans l'un des derniers recueils de prose, *Tatarenhochzeit* (2003).

9.3 *Tatarenhochzeit*

9.3.1 La traduction de *La Geste du Prince Igor*

Le titre de ce recueil à lui seul nous replonge dans la vie de Sarah Kirsch, traductrice d'Anna Akhmatova, puisque les tatares font allusion à l'ascendance fictive de la poétesse russe (« mère de toutes les Russies », telle que la nomment ses admirateurs), et à son pseudonyme, qui renvoie à Akhmat, le dernier prince tatar.

Rappelons que le recueil *Tatarenhochzeit* a paru en 2003, c'est-à-dire plus de trente ans après le départ de Sarah Kirsch pour la RFA. On a pourtant l'impression, à la lecture de cet ouvrage, d'être replongé dans l'ambiance de ses tout premiers recueils, écrits au début des années 1970. Il s'agit de ce que l'on pourrait appeler un journal, mais ce journal est double et se présente sous la forme d'un collage.

Sur une page, le journal intime, ou « journal de bord », d'un personnage qui dit « je » et qui pourrait fort bien être Sarah Kirsch elle-même, puisqu'il y est question de détails biographiques de la poétesse, apparemment dans les dernières années, voire les derniers mois de son séjour en RDA : ses efforts pour voyager

⁵³ACHMATOVA, Anna Andreevna, *Ein niedagewesener Herbst*, Deutsch von Sarah Kirsch und Rainer Kirsch, mit Aquarellen von Sarah Kirsch, Göttingen, Steidl, 1998.

à l'étranger, la pression qui pèse sur les écrivains, les démêlés avec les autorités culturelles du pays...

Sur l'autre page, les fragments de la traduction de *La Geste du Prince Igor*⁵⁴ par Sarah Kirsch, qui est aujourd'hui difficilement accessible :

Il serait très intéressant d'analyser brièvement cette traduction d'une des épopées russes les plus célèbres et de la replacer dans le contexte qui nous importe ici. Ce poème russe du douzième siècle a fait l'objet de l'opéra d'Alexandre Borodine *Le Prince Igor*, d'après une pièce de V. V. Stassov et a été traduit maintes et maintes fois dans de nombreuses langues, notamment en allemand par Rainer Maria Rilke⁵⁵. La traduction de Sarah Kirsch s'inscrit donc dans un cadre qui n'est pas neutre et qui est celui d'un texte qui n'est pas non plus vierge de tout commentaire et de toute histoire.

Cette traduction de Sarah Kirsch, qui date du milieu des années 1970, prend place dans un recueil qui réunit plusieurs « Légendes et épopées du Monde ». L'ouvrage porte comme sous-titre l'adjectif « neu erzählt », c'est-à-dire ré-écrites par des écrivains d'Allemagne de l'Est. Il faudra donc s'interroger sur le parti pris des auteurs vis à vis de poèmes épiques tels que *La Geste du Prince Igor* ou *Beowulf*, une autre épopée présente dans le recueil. Rappelons que le livre en question est destiné à des enfants, et qu'en RDA, comme dans les autres pays du bloc de l'Est, on accorde une attention particulière à tout ce qui est destiné à éduquer la jeunesse selon des valeurs proprement communistes – et cette éducation, nous l'avons vu dans notre analyse de *Zwischen Herbst und Winter*, passe par les livres pour la jeunesse.

Lorsqu'on compare donc la traduction de Sarah Kirsch avec celle de Rilke, par exemple, on ne peut que revenir à la distinction que nous avons faite plus haut entre traduction et translation. Si Rainer Maria Rilke propose une traduction du texte épique, il s'agit pour Sarah Kirsch de livrer une histoire pour enfants : c'est-à-dire une histoire qui peut être éventuellement lue par les parents, avant même que les enfants ne sachent lire. Cette optique est prépondérante dans la translation de Sarah Kirsch – elle s'accompagne de simplifications du texte, d'ellipses dans l'intrigue, d'une baisse de niveau dans le registre de langue, et ce pour que cette épopée devienne compréhensible. Un exemple pour illustrer cette distinction entre les deux méthodes : Rilke, dans la première strophe du poème, écrit : « (...) Igor, der seinen starken Verstand scharfschliff an seinem mannhaften Herzen und voll

⁵⁴KIRSCH, Sarah, *Das Lied von der Heerfahrt Igers*, in *Sagen und Epen der Welt, neu erzählt*, Berlin DDR, Der Kinderbuchverlag, 1977.

⁵⁵RILKE, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Wiesbaden, 1955. Une traduction dont Sarah Kirsch s'est peut-être inspirée pour la sienne.

kriegerischen Geistes seinen mutigen Völkern voran in das Land der Polowzer zog durch die russische Erde ». Sarah Kirsch, quant à elle, se contente de : « Sein Herz brannte vor Kampfeslust. Er wollte berühmt werden und rüstete sein Heer gegen die kriegerischen Steppenbewohner, die Polowzer » (TH,8). Le public est différent, certes, de même que l'époque, mais qu'en est-il de l'*esprit* du texte original ?

Ce premier exemple ne tourne pas en la faveur de Sarah Kirsch, d'autant plus qu'il s'agit peu ou prou de l'incipit de l'épopée. La première impression, pour qui connaît le poème du douzième siècle, est donc celle que ressent tout lecteur féru de textes anciens face à une version moderne (et en outre destinée à des enfants) de ces mêmes textes : la langue est ré-actualisée, le style est moins ampoulé, mais le souffle poétique manque presque entièrement – il s'agit de ce qu'on pourrait appeler une « prosification » du texte épique. Dans la première version de Sarah Kirsch, comme dans celle fragmentée de *Tatarenhochzeit*, les strophes originales disparaissent au profit d'une prose d'un seul bloc. On perd le style de l'épopée pour gagner un récit dans le style des contes de fées et des légendes. Cependant, Sarah Kirsch tente tout de même, sans perdre son public de vue, de conserver l'esprit du poème dans certaines formules archaïsantes ou certaines tournures poétiques, notamment dans les monologues de la femme d'Igor, Jaroslawna : « Oh Dniepr, du ruhmreicher Fluß! Trage doch wiegend meinen Liebsten mir herbei, dass ich ihm nicht Tränen zu schicken brauche! » (TH,54)

9.3.2 Une guerre psychologique

Il nous reste alors à tenter de comprendre pourquoi cette épopée resurgit plusieurs décennies après sa traduction originale dans un recueil en prose de Sarah Kirsch. Deux éléments de réponse s'offrent à nous.

Le premier est d'ordre poétologique et méthodologique. En effet, comme nous l'avons brièvement évoqué dans l'introduction de ce chapitre, *Tatarenhochzeit* fait partie prenante du kaléidoscope de l'œuvre de Sarah Kirsch. Le recueil, paru en 2003, s'intègre dans le mécanisme de resserrement en spirale qui sous-tend le travail de Sarah Kirsch ces dernières années. Avant le recueil-bilan *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, *Tatarenhochzeit* se propose de jeter un dernier regard sur la période qui précède le départ de Sarah Kirsch pour la RFA.

Quinze ans après la parution de la chronique *Allerlei-Rauh*, Sarah Kirsch renoue avec deux thématiques centrales de ce recueil-clef, qui sont les souvenirs de RDA liés à l'existence dans un HLM de Berlin-Est et l'évocation de la *Mecklenburgsstory*, centrée sur le personnage de Carola. Quelques pages de

Tatarenhochzeit auraient même pu être extraites d'*Allerlei-Rauh*, puisqu'il y est fait allusion au deuxième été passé dans le Mecklenbourg avec Carola et les Wolf : « Sind wieder nach Jahr und Tag in die Mecklenburg-Story eingesunken ». Dans ces quelques pages consacrées à ce deuxième été à la campagne, nous retrouvons, comme dans un environnement familial, certains détails déjà présents dans *Allerlei-Rauh* : la grand-mère grecque (TH,56), les fleurs de courge en beignets (TH,57) et les souvenirs du fils de la narratrice, nostalgique de ces vacances à la campagne :

« Wir könnten bei Carola Äpfel pflücken, mit dem Rad ins Dorf fahren, der alten Frau mit den vielen Katzen Fischbüchsen bringen! » Nächtelang tanzen wien Derwisch. (TH,64)

Nous avons constaté à plusieurs reprises au cours de notre étude que l'œuvre de Sarah Kirsch fonctionnait sur le même principe que des miroirs se réfléchissant l'un l'autre. Nous retrouvons ainsi dans *Allerlei-Rauh* un écho à cette période de la vie de Sarah Kirsch où elle traduisait les poèmes d'Anna Akhmatova et *La Geste du prince Igor* :

Und eine gute Weile pro Nacht hab ich ein slawisches Herz, in den Steppen belassen stopft es sich die Kammern voll Wermuth. (A-R,29)

À la lecture de *Tatarenhochzeit*, on a en effet l'impression que toute la vie de Sarah Kirsch pendant cette période est empreinte des aventures d'Igor : même le fils de la poétesse est armé d'un glaive russe en carton et se livre à des jeux de guerre⁵⁶.

Le deuxième élément de réponse quant à la résurgence de *La Geste du Prince Igor* en 2003 est, à notre sens, d'ordre personnel et s'inscrit dans la volonté de Sarah Kirsch de proposer un bilan de certains épisodes biographiques, notamment pour ce qui est de son existence en RDA⁵⁷. En effet, tout au long du journal de bord, on assiste à une bataille qui fait écho à celle qu'Igor mène avec ses guerriers : une bataille qu'on pourrait qualifier de psychologique et qui s'engage contre trois adversaires différents : la RDA, l'amant infidèle et Sarah Kirsch elle-même.

– Guerre contre les autorités

Certains détails – le fait par exemple que l'ouvrage *Sagen und Epen der Welt* paraisse en 1977, c'est-à-dire juste avant ou juste après que Sarah Kirsch quitte

⁵⁶Nous avons vu dans notre chapitre autour de *Sommerstück* que cette attitude guerrière du petit garçon pouvait avoir d'autres raisons, et nous n'y reviendrons pas ici.

⁵⁷On peut dire que cette volonté de tirer un trait sur un passé douloureux s'accompagne d'une résurgence accrue de ces souvenirs. Dans le dernier recueil de Sarah Kirsch, *Regenkatze*, on rencontre encore et toujours les souvenirs datant de cette période : les agents de la Stasi, la vie avec Rainer Kirsch à Halle, etc. (RK,8-10).

la RDA – nous font dire que *Tatarenhochzeit* relate les derniers mois de Sarah Kirsch en RDA : l'atmosphère du recueil est pesante, presque étouffante (« Es ist Zeit, verrückt zu werden », TH,70) :

Die Lebensumstände werden immer irrer. Schlechtgetarnte Spitzel treten aus dem Nebel heraus oder hinein. Teilen mit mir den Fahrstuhl. (TH,73)

La poétesse se bat contre les autorités pour chaque parcelle de liberté, et ses nerfs sont à fleur de peau : « Mit meinen Reiseplänen ist es nicht weitergegangen, werde ich nervös » (TH,28).

Tatarenhochzeit évoque, à côté des soucis de la vie quotidienne liés à la bureaucratie est-allemande (formulaires à remplir, écoutes téléphoniques⁵⁸), les visites qu'entreprend Sarah Kirsch à Berlin-Ouest. Ces visites, associées à une certaine idée de la liberté, donnent un avant-goût du choix que la poétesse fera quelques mois plus tard – un choix d'ores et déjà annoncé par cette phrase : « Wie soll das weitergehen mit mir und dem Arbeiterland » (TH,41).

Le choix d'intégrer la traduction de l'épopée d'Igor n'est donc pas neutre ; car il s'agit tout de même d'une défaite des Russes. À mesure que l'on sent monter chez la narratrice l'agacement et le découragement vis-à-vis des autorités est-allemandes, les bribes de la traduction de *La Geste du Prince Igor* se teintent pour le lecteur de signaux d'alarme. En effet, dès le début de l'épopée, on a le pressentiment que la fin en sera tragique : les Russes, emportés par leur arrogance, vont au-delà de catastrophes et ne s'embarassent pas des mauvais présages que le ciel leur envoie :

Ihr Mut, in den Kampf zu gehen, war zu groß, als dass sie sich von bösen Vorzeichen hätten zurückhalten lassen. (TH,17).

Certes, Igor revient en son pays sain et sauf et est accueilli avec soulagement par son père, mais il a *perdu* la guerre contre les Tatares, autrement dit contre les rebelles⁵⁹. Il a également perdu son fils, le respect de son père et un grand nombre de ses hommes : il ne doit sa survie qu'à une évasion pure et simple. Il cherchait la gloire et la puissance, mais il a été trop ambitieux et a sous-estimé ses adversaires, qui eux ne défendaient *que* leur liberté.

– Guerre contre l'amant

Le but de cette guerre que Sarah Kirsch livre aux autorités est-allemandes est, nous l'avons dit, l'obtention de papiers et de visas afin de pouvoir voyager

⁵⁸« nach absurden nebulösen Telefongesprächen (da waren die Genossen von der Sicherheit gleich informiert) kam Ypsilon für drei Tage aus Frankreich herüber » (TH,21).

⁵⁹Irait-on jusqu'à dire qu'il s'agit d'une guerre contre les dissidents ?

à l'étranger, et notamment à Berlin-Ouest et en France, où réside son amant de l'époque Christoph Meckel (nommé « Ypsilon » dans *Tatarenhochzeit*). Or les bureaucrates est-allemands ne sont pas les seuls à mettre des obstacles apparemment infranchissables sur la route qui reliaient les deux amants. Ces derniers les mettent eux-mêmes :

Wir ruinieren uns heftig und gehen jeder für sich und zusammen kapores.
Wir trennen uns, weil wir ne Mauer zwischen uns haben oder ne Freundin
von ihm, aber alle paar Wochen fallen wir uns in die Arme. (TH,41)

Cette relation à distance, loin de dédommager la narratrice de ses efforts pour retrouver l'homme qu'elle aime (*DENICHLIEBE*, TH,9), ne sont qu'une autre facette de la guerre qu'elle semble mener en continu dans ces dernières années passées en RDA. Cette relation passionnelle ressemble davantage à une guerre psychologique mettant en scène tous les attributs d'une véritable scène de genre, allant du chantage affectif (« Ich schicke ein Telegramm, dass ich gar nicht erst komme. Er schickt mir Fahrplänchen und beschwörende Briefe », TH,33) à la femme trompée et à l'amant volage – personnages bien connus des poèmes de Sarah Kirsch composés à cette époque (« Ypsilons Freundin hat mich umsonst geschimpft, er wohnt bei einer ganz anderen Geliebten »).

– *Guerre contre soi-même*

Cette guerre psychologique est aussi une guerre que Sarah Kirsch livre contre elle-même. En effet, et c'est la première fois qu'elle s'exprime aussi clairement sur le sujet, il est fait allusion à un séjour de la poétesse dans une clinique à Mahlow près de Potsdam, une clinique qu'elle qualifie de « bouée de sauvetage pour tous les cas pathologiques » (« ein unbestimmter rettender Anker für alle Fälle », TH,13) ou plus crûment encore, de « station d'épuration » (*Kläranlage*). Cet épisode biographique, lié à aux déceptions sentimentales pénibles ressenties auparavant (« Weil ich nach Mahlow gehe, dort uffjepeppt werde. Kapores bin nach der ganzen herzzertümmernden Liebesgeschichte » TH,12) est restitué avec beaucoup d'ironie et de désabusement : « Ich soll essen lernen und starke Nerven erringen durch Wasseranwendung. Dass ich nicht heule. » (TH,13)

Le « je » du journal intime ne se retrouve absolument pas dans le public de cette clinique affublée du surnom « Hänschens Reich », du nom d'un des « maîtres-nageurs », et ne prend visiblement pas de part active à son processus de guérison. Comme Igor, elle rêve de liberté. Dans *La Geste du Prince Igor*, les oiseaux de proie, faucons et aigles, symboles de liberté et de puissance, sont omniprésents. Dans le journal de Sarah Kirsch, c'est le loriot qui se fait le porte-parole

de la convalescente, « Freedom ! Freedom ! Ruft der Pirol. Die Linden rauschen im eröffneten Sommer » (TH,14) et la sauve des soucis de la maladie et de la « mesquinerie » du médecin, contre lequel elle livre sa petite guerre quotidienne, et qui cherche à lui faire avaler « tout et n'importe quoi » : « “Morgens zusätzlich ein Ei !” flehte er. “Aber mit Salz !” Habe ich gesagt. » (TH,14) Le lecteur suit donc au fil du recueil le rétablissement de la malade, tiraillée, souvent dans un même paragraphe, entre l'ironie dont elle fait preuve vis-à-vis des moyens mis en œuvre pour la soigner et l'espoir de se sentir enfin mieux : « Gerade hatte ich Ergo-Therapie. Was Abwaschen ist. (...) Es fallen mir kaum noch Haare aus. » (TH,15) Même si ce rétablissement espéré se fait un peu attendre : « Der werthen Gesundheit geht es miserabel. Scheißwerte auf allen Apparaturen. » (TH,8)

9.3.3 Montée de la tension dramatique

C'est en insérant de brefs passages lyriques de *La Geste d'Igor* entre les notes prises pendant le séjour à la clinique que Sarah Kirsch parvient à faire monter simultanément la tension dramatique dans les deux trames de *Tatarenhochzeit*. Nous donnons un court exemple de ces insertions :

Langsam entschwand die Nacht, Morgenrot flammte, Nebel bedeckte die Erde. Die Russen versperrten die weite Steppe mit ihren rotbemalten Schilden. (TH,20)

Ces quelques lignes figurent seules au milieu d'une page. Aussitôt après, le journal du sujet lyrique reprend son cours. La tension dramatique est renforcée par deux processus en œuvre dans le recueil.

Le premier est l'accentuation, dans les pages consacrées au journal intime, de certains détails laissant présager de terribles évènements : « Schon wieder ein knallhartes Gewitter. Ich kann den Schwefel riechen⁶⁰. » (TH,21) Le deuxième joue sur la forme même de l'ouvrage. En effet, la succession rapide des deux trames permet de nombreux effets de surprise. Il faut au lecteur parfois un petit temps d'adaptation, à la lecture des premiers mots d'un paragraphe, pour savoir de quelle intrigue il s'agit :

Heute versammelt [Max] seine Ritterfigürchen und singt einen Satz vor sich hin: “Dann wurden alle Bäume grün”. //⁶¹ Aber diese Schlacht hier gegen die Polowzer übertraf alles, was man sich von vergangenen Kämpfen erzählte. (TH,39-40)

⁶⁰On remarquera ici l'évocation de l'orage et du soufre, qui font penser de façon presque stéréotypée à l'Apocalypse et à l'Enfer.

⁶¹Le signe // correspond à un saut de page dans le recueil.

L'effet de surprise est ici annoncé par l'évocation du garçonnet qui joue avec ses petits soldats et les rassemble pour la bataille, tout en chantonnant une phrase qui prédit un avenir meilleur et paisible. L'image que le lecteur a devant les yeux est ainsi celle d'un petit garçon jouant sur le sol, insouciant et heureux. Le choc est d'autant plus rude lorsqu'on lit la page suivante, le récit d'une bataille qui dépasse en horreur tout ce que l'on a pu entendre sur les batailles : c'est presque comme si les petits soldats prenaient soudain corps et partaient à l'assaut.

La fin de la *Geste* dans *Tatarenhochzeit* est, à cet égard, particulièrement significative. En effet, dans la version originale de 1977, l'aventure d'Igor se termine en apothéose : il réussit à s'échapper et revient au pays en héros, se prosterne devant l'icône de la Vierge. Nous donnons dans son intégralité la fin de l'épopée :

Aber nun strahlt die Sonne wieder am Himmel : Fürst Igor ist schon auf russischer Erde ! An der Donau singen die Mädchen, ihre Stimmen wehen über das Meer bis hin nach Kiew. Igor reitet der Stadt zu und verneigt sich vor dem Bilde der heiligen Gottesmutter Pirogostscha. Das Land jubelt. Die Städte sind froh. Den alten Fürsten wurde ein Loblied gesungen, laßt uns eins für die Jungen anstimmen : « Ruhm euch, Igor Swjatoslawitsch, dem wilden Ur Wsewolod und Wladimir Igorewitsch ! Gegrüßt seien die Fürsten und ihr Gefolge. »

Dans la version de 2003, cette fin triomphale est très raccourcie et presque entièrement occultée : elle se résume à un point d'exclamation en toute fin de texte. Pour la deuxième et dernière fois dans le recueil, les deux dimensions poétiques se rejoignent et n'en forment plus qu'une seule : « Ich bin fertig mit meiner Arbeit, Fürst Igor ist auf russischer Erde. Heilige Gottesmutter von Pirogostscha, hab ein Aug auf uns! » (TH,73)

C'est un peu comme si la traductrice Sarah Kirsch et l'auteur de journaux intimes Sarah Kirsch s'unissaient avec Igor et ses compagnons et, en vue d'un avenir plus sombre (d'autres départs, pour d'autres batailles), se recommandaient ensemble à la Vierge. Pas de triomphe, mais une joie réservée devant le travail accompli – il ne s'agit plus seulement du destin d'Igor mais également de celui de sa traductrice.

À la fin de l'ouvrage, une boucle se referme donc car ce dernier paragraphe renvoie à l'incipit où les deux dimensions se confondaient pour la première fois :

Der rechte Spreearm glitzert, ganz schwanenleer. Morgen muss Igor endlich aus der Gefangenschaft entfliehen und sein Sohn die Tatarentochter ehelichen, wenn ihr alter Vater das auch nicht überlebt. Wenig übersetzt in letzter Zeit. (TH,7)

Peut-on alors considérer l'ouvrage dans son ensemble comme une sorte de *flash-back*, de retour sur le travail de traduction ? Les personnages de l'épopée prennent vie dans le recueil et font partie du quotidien de la poétesse ; l'ambiance russe y est omniprésente (le glaive du petit garçon est russe et l'on découvre même quelques « coïncidences », comme l'évocation d'une musique à la radio : *Das große Tor von Kiew*, qui n'est autre qu'un passage d'une pièce de Moussorgski⁶²).

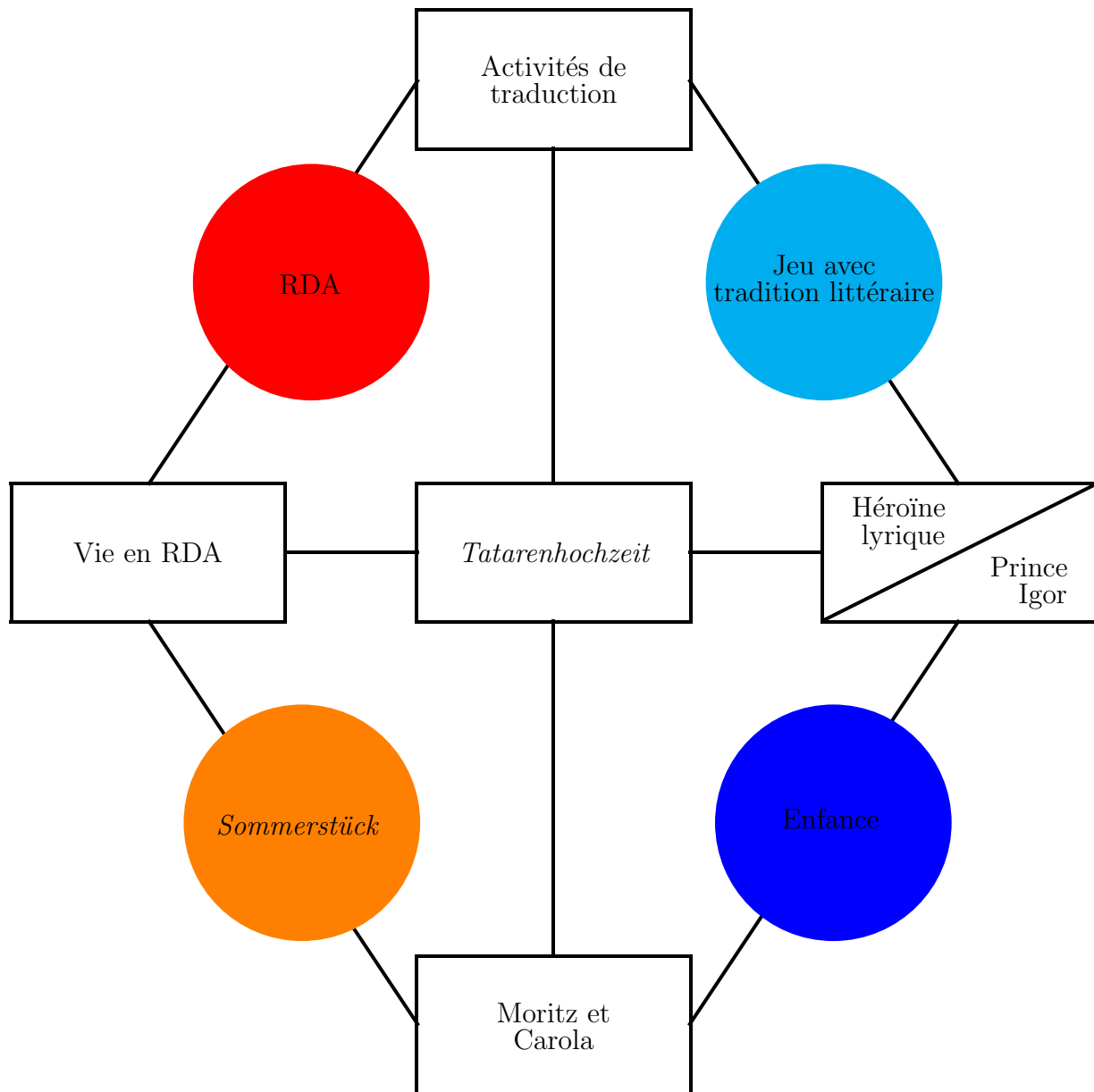
Si ce recueil, alliant journal intime et journal de travail, veut offrir un éclaircissement sur le métier de traducteur, on sera bien en mal de découvrir une seule remarque méthodologique ou poétologique : Sarah Kirsch nous propose une vision de l'intérieur, une vision dans le quotidien de la traduction. On pourra dès lors aller plus loin et émettre l'hypothèse d'une sorte d'identification de la poétesse Sarah Kirsch – artiste qui se sent de plus en plus à l'étroit dans son pays, qui se sent observée en permanence,... – avec le prince Igor qui rêve de liberté et de grands espaces. Dans la harangue qu'il adresse à ses soldats, le prince déclare : « wir wollen lieber erschlagen sein als gefangen! » Ces paroles, toutes de détermination, font écho à certaines notes de Sarah Kirsch dans *Tatarenhochzeit* : « Ich bin jetzt ungeheuer gewitzt [...] Ich glaube, dass ich diesmal in den Süden gelange. » (TH,25,31) et rappellent étrangement les vers d'un poème de *Rück-enwind*, « Trennung », qui pourrait dater de la même époque : « Wenn ich in einem Haus bin, das keine Tür hat, gehe ich aus dem Fenster » (DS,17).

À travers les différents exemples que nous avons étudiés dans cette troisième partie, nous avons analysé la manière dont Sarah Kirsch joue avec la tradition littéraire dans ses textes. Ce jeu se traduit par la réécriture de contes populaires, l'appropriation et la distorsion de motifs issus de ces contes ou encore la traduction poétique. Ce faisant, Sarah Kirsch ne s'est pas cantonnée au registre spécifiquement allemand, mais elle a puisé également dans le fonds littéraire et culturel russe.

Ceci nous semble révélateur d'une grande ouverture de l'écriture kirschiennne. Une ouverture dont nous tenterons, dans la quatrième et dernière partie de cette étude, de mettre en lumière les caractéristiques interculturelles. Car le jeu avec la tradition littéraire ne peut se révéler fructueux sans une exploration attentive des paysages, des cultures et des littératures étrangères. C'est cette exploration littéraire et personnelle que nous aborderons dans les chapitres suivants, consacrés

⁶² *Les tableaux d'une exposition*, dont fait partie *La grande porte de Kiew* sont un cycle de pièces pour piano écrites par Modeste Moussorgski entre juin et juillet 1874, et orchestrées postérieurement par Maurice Ravel en 1922.

aux voyages de Sarah Kirsch, ainsi qu'à la parenté manifeste entre ses poèmes et la forme brève en poésie japonaise.



Quatrième partie

« Fahren und sehen und
schreiben »

Chapitre 10

Les voyages de Sarah Kirsch

Ainsi que nous l'avons vu dans nos chapitres précédents, l'écriture de Sarah Kirsch se situe en permanence entre ouverture et repli : ouverture sur les autres et sur le monde d'une part, et repli sur soi, sur la province autour de Tielenhemme d'autre part. On pourra illustrer à présent cette esthétique double d'ouverture/repli par l'analyse de l'écriture « en mouvement » de Sarah Kirsch, c'est-à-dire par l'analyse de l'écriture du voyage et du déplacement, ce que l'auteur évoque assez précisément au fil de son oeuvre et que l'on rassemblera sous la formule « voyager et voir et écrire » (*fahren und sehen und schreiben*) qui ouvre le recueil *Spreu* (Sp,183), paru au début des années 1990.

Les voyages, d'une façon générale, sont présents dans les poèmes de Sarah Kirsch dès le début de sa carrière. Ceci est bien sûr à mettre encore une fois en rapport avec le contexte socio-politique dans lequel elle évolue. Nous ne reviendrons pas sur la soif de liberté des écrivains d'Allemagne de l'Est dont les déplacements étaient relativement limités, surtout vers les pays capitalistes¹. Nous rappellerons seulement que Sarah Kirsch va néanmoins pouvoir profiter de « privilèges » accordés aux écrivains pour visiter un certain nombre de pays amis, tels que la Russie, la Tchécoslovaquie ou la Bulgarie. De ses voyages, elle rapporte impressions et réflexions qui vont prendre place dans les recueils de poèmes sous forme de cycles dont Marguerite Gagneur nous propose une explicitation intéressante².

¹Pour l'interprétation stylistique de cette soif de liberté, nous renvoyons au chapitre de notre étude concernant les rapports de Sarah Kirsch avec la RDA.

²Dans sa thèse consacrée aux écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA, Marguerite Gagneur propose une analyse très fine concernant l'écriture du cycle chez Sarah Kirsch et Günter Kunert :

Le cycle permet de lutter contre le passage du temps en l'abolissant dans le cadre d'une unité interne n'obéissant qu'aux règles de sa propre temporalité. [...] L'écriture cyclique présente alors deux avantages relevant de ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la répétition : elle permet d'une part de faire durer cet

10.1 Le cycle slave de *Zaubersprüche*

Par souci de méthode, nous n'analyserons pas en détail tous les cycles de voyage de Sarah Kirsch, mais nous nous attarderons sur quelques exemples significatifs pour nous concentrer enfin sur le cycle scandinave du recueil *Erllkönigstochter*. Un cycle se présente, par exemple dans le deuxième recueil de poèmes *Zaubersprüche* (1974), sous la forme d'une suite de clichés, d'instantanés numérotés. Le cycle de poèmes s'intitule : « Georgien, Fotografien » et relate, comme on peut le deviner d'après le titre, un voyage en Géorgie. En réalité, « relater » n'est pas le terme qui convient, car Sarah Kirsch utilise la technique du montage-collage : les clichés sont faits de poèmes très courts, des « flashes » pour ainsi dire, numérotés et juxtaposés les uns aux autres³.

Chaque poème se concentre sur ce que l'on pourrait appeler une « vision », un détail ou une atmosphère qui retiennent l'attention. Et ces poèmes n'ont par ailleurs pas la même forme que les autres poèmes de *Zaubersprüche* : on peut parler de petits poèmes en prose, qui sont plutôt de l'ordre du journal de bord que du poème, même si la langue reste spécifiquement empreinte de lyrisme. Nous proposons un exemple de ces petits poèmes, tous introduits par un titre en italique dans le texte, ce qui renforce cet effet de juxtaposition propre au journal de bord :

Mittag. Das Meer reckt sich die Steine knirschen wenn die Welle zurückfällt, draußen fliegt ein Schiff voller Segel du solltest draufstehen, ich winke, das Meer macht Stufen reißt rote Algen empor, man muß sehr vorsichtig sein auf der Treppe. Leicht rutscht man auf einem Fisch. (Z,99)

Toute l'ambiance du cycle de ces poèmes est contenue dans ce fragment : le thème du voyage dans l'évocation de la mer, et la nostalgie d'un amour ou lointain ou perdu. Et, à la fin du passage, le risque de glisser, de tomber à force

état d'exception et de liberté que représente le voyage, et elle permet en outre de rendre compte de la diversité des impressions et de se rapprocher ainsi d'une totalité idéale. (Ga,325-327)

³On retrouve dans ces procédés poétiques l'influence d'auteurs fétiches de Sarah Kirsch, et notamment celle de William Carlos Williams :

Die meisten Arbeiten Williams' zeigen diesen blitzartigen Zugriff. Sie gleichen poetischen Momentaufnahmen. Die Vielfalt der Erscheinungen schießt darin zu einem Augenblick zusammen. Solche Schnittbilder, in denen die Dimension der Zeit eliminiert scheint, hat James Joyce Epiphanien genannt ; Williams, der die Ausdrücke der Umgangssprache vorzieht, nennt sie *glimpses*, das heißt : rasche und flüchtige Einblicke, wie aus den Augenwinkeln.

ENZENSBERGER, Hans Magnus, « William Carlos Williams » in *Einzelheiten IV*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1962, p. 281.

de fuir la réalité dans les voyages. Il faudrait relever dans ce poème l'une des techniques d'écriture caractéristiques de Sarah Kirsch, qui est la ponctuation libre. Elle évoque le mouvement des vagues tout aussi efficacement que ne le fait le contenu même du poème. En effet, le contraste entre la première longue phrase et l'insertion entre deux virgules de « ich winke » évoque la mer qui s'avance sur le rivage avant de se retirer.

Une rupture dans la linéarité du recueil *Zaubersprüche* se produit après ce cycle géorgique en prose, avec la reprise d'une forme plus traditionnelle du poème. Il s'agit désormais d'un voyage à Moscou (d'où le nom des poèmes suivants, « Moskauer Tag », « Moskauer Morgen », Z,104-105) et d'un voyage à Prague. Un poème nous semble particulièrement intéressant dans ce cycle ; il s'agit du poème « Im Kreml noch Licht » (Z,103), qui est une parodie cachée d'un poème de louange de Erich Weinert pour Staline, intitulé « Im Kreml ist noch Licht ». Sarah Kirsch transforme le poème de louange à la gloire de Staline en poème en hommage au chat de Lénine, Mascha, qui jette un regard blasé, désabusé, sur le Kremlin de l'époque après son maître. C'est dans ce genre de poèmes que l'on devine toute la portée critique de l'œuvre de Sarah Kirsch en ce qui concerne le régime communiste. En transposant son poème dans une époque éloignée, et dans un pays communiste, mais qui n'est pas la RDA, elle se met à l'abri de certaines critiques tout en laissant percevoir une ironie mordante.

C'est également dans cette partie du recueil que l'on peut observer encore plus précisément la technique de l'écriture-collage de Sarah Kirsch, puisqu'elle la met en œuvre dans l'espace même d'un poème : « Angeln mit Sascha » (Z,106-109). Ce poème est de loin le plus long du recueil⁴ ; il est aussi le plus construit, car il s'appuie sur une double perspective : la scène presque bucolique de la pêche en eau douce d'une part, et une variation littéraire macabre sur la mort d'Ophélie d'autre part.

En effet, Sarah Kirsch reprend dans ce poème la tradition de la ballade : on peut remarquer l'emploi d'éléments épiques, dramatiques et lyriques propre à cette forme littéraire. Le poème s'articule autour d'une suite de strophes aux vers relativement longs qui décrivent une scène de pêche avec Sascha, un personnage masculin dont on n'apprendra finalement que le prénom. Au fil du poème pourtant, comme il est de mise dans les ballades traditionnelles, le mystérieux, le morbide presque, fait irruption dans le poème : Sarah Kirsch ménage ici une tension dramatique grandissante en confinant le poème dans la perspective des pêcheurs observant une scène de l'extérieur, ne voyant au départ que des bateaux

⁴Il est reproduit intégralement dans notre annexe 8.2, p. 82.

sillonnant le fleuve, puis des plongeurs, puis enfin le corps d'une jeune fille, comparée à Ophélie entourée de fleurs. Au milieu de ces strophes relatant cet épisode sont intercalées, collées, des strophes plus concises, plus courtes, figurant en fait les dialogues entre les deux protagonistes, et qui, par l'emploi de tournures familières ou de thèmes plutôt triviaux, ralentissent l'action et renforcent encore le suspens : comme pour la lecture d'une œuvre-collage, le lecteur va continuellement buter sur ces mini-dialogues empruntés au quotidien – son attention et sa participation en seront d'autant plus efficacement sollicitées. Nous donnons ici un extrait de « Angeln mit Sascha » tout à fait représentatif de cette technique :

(...) nun stoppt das Schiff zieht was
Dann ein Schlauchboot von Bord es kriegt
Ein Netz an Land die Angler heben die Köpfe

Roll mal die Schnur ein
Das ist gemein ich habe keine Hand frei
Über mir rechts blaue Iris links auch
Sitzen auf kleine Korallen (...)

Après son départ de RDA, nous l'avons évoqué précédemment, le monde s'ouvre à Sarah Kirsch : en l'espace de quelques années, elle découvre tour à tour l'Italie, où elle passe six mois, la France et les États-Unis. Ces voyages sont relatés respectivement dans les recueils *Drachensteigen*, *La Pagerie* et *Erdreich*. On peut en retenir que c'est lors de ces voyages que Sarah Kirsch fait véritablement la rencontre de l'Autre, de l'Étranger, d'une autre culture, et qu'elle en éprouve un choc : en effet, bien que vivant depuis quelques années en Allemagne fédérale, elle reste marquée par les mentalités de la RDA, et c'est avec un regard imprégné d'anticapitalisme qu'elle visite les États-Unis pour la première fois. La première partie du recueil relatant ce voyage aux États-Unis, le cycle nommé « Death Valley » (ER,54-59), est teinté d'ambiguïté : Sarah Kirsch fait l'expérience du sentiment d'attirance-répulsion pour ce pays des extrêmes. L'effet de distanciation du sujet lyrique par rapport à ce qu'il vit et découvre lors de ce voyage est renforcé par la réécriture du conte de Lewis Carroll, *Alice aux pays des Merveilles*. L'héroïne du cycle de Sarah Kirsch se prénomme elle aussi Alice et découvre un monde totalement étranger à son univers familial, un monde trop grand pour elle et qu'elle désigne par l'expression « In dieser elenden Fremde » – elle y perd totalement ses repères et se retrouve confrontée avec une réalité qui n'est pas celle qu'elle attend et qu'on lui a enseignée :

Die Vogelfreiheit entzückte mich. // Es war mir früher in meinem
Land // So viel eingblasen und vorgeschrieben // Dass ich

die Scheißarbeit auf mich genommen // Ein bisschen davon zu glauben (ER,72)

. Ces récits de voyage gardent toutefois un parfum de vacances, d'inattendu, d'euphorie : le soleil, les fleurs, les odeurs sont précisément détaillés – on a véritablement l'impression que Sarah Kirsch profite pleinement de ces premières années de liberté. C'est ce qui ressort de ces vers extraits du poème « Brief » dans *Drachensteigen* : « Ich bin glücklich in Italien, in diesem / Frühen Dezember » (DS,46).

Peu après l'installation de Sarah Kirsch dans le Schleswig-Holstein, on assiste à une sorte de transformation dans sa façon d'appréhender les paysages et les voyages. Le temps des journées ensoleillées passées en Provence est définitivement oublié. C'est le Nord qui prime désormais. Lorsqu'on lit aujourd'hui les derniers poèmes et textes en prose de Sarah Kirsch, on ne peut s'empêcher de ressentir une ambiance bien particulière. Les paysages qu'elle décrit dans ses textes sont tout empreints des caractéristiques propres aux pays scandinaves – on note une prépondérance des intempéries, de la pluie, de la neige, du brouillard, et une omniprésence de la mer dans ses différents états. C'est ainsi que l'on peut lire dans *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder*, le dernier recueil de poèmes paru à ce jour : « Graue Sonne / Die Krähe hackt / Den Schnee » (SL,233), un poème-haïku qui reflète bien l'ambiance de la poésie actuelle de Sarah Kirsch.

10.2 Le cycle scandinave de *Erlkönigstochter*

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, Sarah Kirsch entreprend une série de voyages qui l'amènent au Pays de Galles, en Norvège, en Suède, au Danemark et en Islande. Les poèmes qui évoquent ces voyages se font plus sombres et plus graves – on peut dire que cette atmosphère est liée au climat de ces pays tout autant qu'au ton nouveau qui émane des derniers poèmes de Sarah Kirsch, profondément touchée par les problèmes liés à la pollution de l'environnement. En 1992, elle publie un recueil de poèmes, *Eisland*⁵, qui reprend onze poèmes parmi les vingt⁶ qui constituent le cycle nordique du recueil *Erlkönigstochter*. *Erlkönigstochter*, recueil du voyage par excellence dans l'œuvre de Sarah Kirsch, est constitué, en plus d'une sorte d'introduction générale et du cycle nordique, d'un

⁵ *Eisland. Gedichte*, Roter Faden 33, Warmbronn, Verlag Ulrich Keicher, 1992.

⁶ Ils sont au nombre de vingt-et-un si l'on inclue dans le cycle le poème « Eisland » qui, typologiquement, ne fait pas partie du cycle, étant séparé des autres par sept poèmes, mais dont l'importance doit être soulignée puisqu'il donne son titre au recueil.

cycle gallois. Pour des raisons de cohérence et de méthode, nous nous occuperons dans notre étude uniquement du cycle nordique.

En effet, même si le voyage au pays de Galles ne doit pas être sous-estimé, puisqu'il a fait l'objet d'un documentaire télévisé⁷, les pays du Nord semblent avoir eu et avoir encore un impact plus profond sur l'œuvre de Sarah Kirsch. On pourra également se poser la question de la pertinence de notre choix, qui se porte sur le cycle nordique d'*Erlkönigstochter* plutôt que sur le recueil *Eisland*, dont la sélection de poèmes a été cautionnée par Sarah Kirsch elle-même. *Eisland* fait partie de la série *Roter Faden*, parue chez Ulrich Keicher ; les livres de cette série, éditée entre 1986 et 1996, ne sont constitués souvent que de seize pages : le cycle nordique ne pouvait donc pas y être retranscrit en entier. Le recueil s'articule uniquement autour de la thématique proposée par le titre, *Eisland*, et on observe une homogénéité recherchée dans les titres des poèmes : tous évoquent les pays du Nord : « Alversund », « Gryllteiste », « Naantali »,...

Dans le cycle nordique d'*Erlkönigstochter*, on trouve en revanche des titres qui n'évoquent pas forcément le Nord : on citera par exemple « Zwischen Heu und Gras », « Ungewisses Licht », « Kapitulation II », etc. L'unité thématique peut donc sembler en être à première vue rompue, mais il n'en est rien car le cycle y trouve une autre cohérence, plus riche encore que la simple unité thématique. En effet, les poèmes suivent un mouvement semblable à une vague, avec une présentation du thème, une gradation qui ira jusqu'au climax, suivie d'une situation d'équilibre retrouvé.

– « *Zwischen Heu und Gras* »

Les premiers poèmes du cycle sont ce qu'on pourrait appeler des poèmes typiquement nordiques. Il y est question de lumières froides, de créatures néfastes et d'ambiances mystérieuses. Le premier poème du cycle, « Zwischen Heu und Gras » (ET,93), donne le ton de ce qui va suivre. Les premiers vers du poème ne font pas directement allusion à la Scandinavie – ils se situent plus dans la lignée des poèmes de Tielenhemme, où il est souvent question de foin et d'herbe : « Zuerst muß man / Wollen der Rest / Ist Technik ». On ne sait pas trop de quoi il va être question, mais c'est pourtant dans ce premier poème que la thématique du cycle se dessine, avec une première évocation de la Scandinavie : « das Ödland wien / Isländischer Abendkaffee ». Le grand Nord se fait désirer, il apparaît peu à peu, il se dévoile lentement. Les derniers vers de ce premier poème

⁷*Es riecht nach Tang, Salz und Wahrheit : Sarah Kirsch in Wales*, ein Film von Sarah Kirsch und Karl-Heinz Bahls, Köln, WDR, 1994.

sont comme une pièce de tissu que l'on découvrirait pour laisser apparaître le chef d'oeuvre. Déjà on aperçoit des moutons⁸, « Erste schüchterne hungrige Schafe ». Ces premiers moutons, timides et affamés, donnent inévitablement l'impression que l'on s'approche, que l'on en est aux prémisses, qu'ils sont les annonciateurs de quelque chose de grand et de mystérieux. Cela permet de retarder un peu le moment final et de donner tout leur poids aux derniers vers : « und wie im Traumer / Leibhafte Gletscher ». Ce dernier vers (« Leibhafte Gletscher »), annoncé par la tension dramatique de l'article défini « der » à la fin du vers précédent, inscrit le poème, voire tout le cycle, dans une perspective bien particulière, qui est celle de la personnification des éléments naturels : on a soudain devant les yeux le glacier en chair et en os. Dans ce premier poème, le vent hurle et le sujet lyrique en devient sourd : il n'y a pas encore de communication possible entre les deux « protagonistes », « Der Wind heulte daß die / Ohren ertaubten (...) ». On verra comment la perspective va s'inverser au fil du cycle, comment, par l'intermédiaire de la personnification, la communication va pouvoir peu à peu s'établir.

– « *Alversund* »

Le troisième poème, « *Alversund*⁹ », condense toute l'atmosphère de cette première partie du cycle : on est véritablement plongé dans le *Peer Gynt* de Henrik Ibsen dès les premiers vers. La personnification de la nature est d'ores et déjà accomplie : « Kegelberge mit Hüten und Mützen ». L'emploi du mot « Mütze » donne à ces montagnes un petit charme désuet et presque comique, comme s'il s'agissait d'enfants habillés pour l'hiver. « Im See da unten / Wohnet der Drach. », terminent la première strophe de ce poème : par la forme ancienne « wohnet » et la forme raccourcie « Drach », ces verbes acquièrent une consonance quelque peu archaïque et tranchent avec les vers liminaires paisibles ; on sent comme une menace qui plane sur la scène. Le fantastique s'insinue au cours de la seconde strophe du poème : il y est question d'un vieil homme, pieds-nus dans ses sabots, mais qui porte sept paires de gants.

Quelques indices nous portent alors à croire qu'il s'agit ici d'une vision fantastique et non d'une situation réelle. Premièrement, le regard porté sur la scène est un regard venu d'en haut, d'un regard presque extérieur, celui que l'on peut avoir dans un rêve : le sujet lyrique reste absent de la scène. Deuxième indice, le chiffre sept, chiffre symbolique des contes de fées. Le vieil homme porte sept paires de gant : l'exagération de ce nombre rend la chose grotesque et désacralise

⁸Pour qui a déjà voyagé en Scandinavie, les moutons sont un symbole des routes scandinaves, où les bêtes paissent en toute liberté et même sur l'asphalte...

⁹Le poème est retranscrit en annexe 8.1, p. 81.

ce vieil original qui marche sur la glace pied-nus dans ses sabots, ce qui n'aurait pas été le cas s'il n'avait porté que deux paires de gants. Le mot « Handschuh » renvoie par ailleurs au mot « Mütze », au bonnet enneigé des montagnes. Par l'association d'idées produite par ce rapprochement lexical, un doute s'infiltré alors dans l'esprit du lecteur : et si ce vieil homme faisait partie intégrante de la nature, s'il était une sorte de génie du froid, ou même le gardien de ce fameux dragon tapi au fond du lac ? Plus rien ne peut nous surprendre, puisque dans le poème précédent, « Was ich in Norwegen lernte » (ET,94), le sujet lyrique a dîné avec un ours à Tromsø... Le doute se confirme dans la dernière strophe du poème : « so / Ruft er [der Alte] im Donner der / Kleinen Lawinen. » ; ce vieil homme solitaire et qui marche sur la glace semble intouchable, même les avalanches ne peuvent lui faire du mal.

Les deux poèmes suivants, « Ungewisses Licht » et « Bergensbanen », développent cette ambiance inquiétante des contes et légendes nordiques¹⁰ : dans une atmosphère morbide, peuplée de mort-vivants et de trolls cruels qui cherchent à brûler les yeux du touriste, les sorcières crachent des malédictions de Bergen à Oslo. Un peu comme si ces créatures du folklore norvégien, gardiens des forêts et symboles des peurs ancestrales des hommes face aux forces naturelles, cherchaient à faire fuir le visiteur, comme s'ils tentaient de conserver pour eux seuls le charme de ces paysages enneigés.

– *Communication avec la nature*

Quant au poème « Veränderung » (ET,98), il introduit, comme le laisse entendre le titre, une rupture profonde dans le cycle. Une harmonie, un *modus vivendi* s'installe entre le sujet lyrique et la nature : « Vor Norwegens Winter zieh ich den / Hut, den eisbepackten den nackten Gipfeln. » L'hiver est toujours omniprésent, mais la perspective est différente. En effet, cet hiver qui a la réputation d'être particulièrement rude prend tout à coup une connotation positive. Cette connotation, annoncée dès le premier vers par l'expression « tirer son chapeau » prend toute sa valeur dans les vers finaux de ce poème-charnière : « ich kann / Solange ich hier bin nicht sagen / Daß ich den Sommer erwarte. » On retrouve ici l'esthétique hivernale positive du recueil *Schneewärme* et le commentaire que Silvia Volckmann en faisait, mettant en lumière la situation paradoxale

¹⁰Pour davantage de précisions sur les contes et légendes nordiques, voir SCHALK, Gustav, *Asen, Wanen und Riesen : germanische Göttersagen*, Stuttgart, J.C. Mellinger, 1994.

de l'hiver chez Sarah Kirsch : « Zugleich aber ist die kalte Jahreszeit auch Zeit der Besinnung, des Nachdenkens und produktiven Alleinseins¹¹. »

La communication avec la nature nordique continue de s'établir au cours des poèmes suivants : le sujet lyrique n'a plus peur de cette nature hostile, il s'y sent chez lui. Une certaine familiarité s'installe, tant et si bien que dans le poème « Am Walfjord » (ET,99), les moutons lui rappellent ceux de Tielenhemme : « Die Schafe am Walfjord sahen / Wie meine Moorschafe aus ». Le « je » parvient même à comprendre la langue de ces moutons du bout du monde¹², une langue qui ressemble à celle, insouciante, des comptines enfantines : « Der Sommer ist / Kurz der Sommer ist / Schön wenn wir im Schafspelz / Spazierengehn¹³. »

La communication avec les animaux ne peut cependant se faire qu'au détriment de la communication avec les hommes, une communication dont Sarah Kirsch n'est de toutes façons pas très friande. En effet, si le « je » peut comprendre la langue, claire et limpide, des moutons islandais, elle a besoin d'un guide pour comprendre le peuple d'Islande. Cette communication n'est pas naturelle, elle utilise non seulement l'intermédiaire de la traduction, mais aussi celle, plus artificielle, et peut-être aussi moins fiable, de l'ordinateur. Le traducteur est ainsi accompagné d'un petit ordinateur portable qui assure le lien entre lui et le sujet lyrique. Il est intéressant de constater que si la langue des moutons est complètement compréhensible, celle du traducteur ne l'est pas du tout. À la question « Hast du was / Neues gehört? », il répond : « Noch einen Winter dann gibt es / Bier für Islands furchtlose / Söhne! », une formule quelque peu incongrue que l'on croirait tout droit sortie d'une ancienne saga islandaise. Une certaine distance s'installe alors entre les deux protagonistes de la scène : le traducteur est qualifié à l'aide du mot « déteint » (*ausgeblichen*), sur lequel on pourrait s'attarder : s'agit-il de ses cheveux blonds décolorés par le soleil ? Ou est-il plutôt blême de frayeur devant cette femme qui comprend la langue des animaux, alors que lui, fils de ce pays de légendes, ne voit les choses que par l'intermédiaire de la technologie ?

Dans la deuxième partie du cycle nordique, un équilibre s'installe : les poèmes sont empreints d'un double mouvement que l'on pourrait rapprocher de celui, inhérent à l'hiver, dont nous avons parlé précédemment. En effet, le sujet ly-

¹¹VOLCKMANN, Silvia, *Zeit der Kirschen ? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsliteratur* : Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, H. M. Enzensberger, op. cit., p. 99.

¹²Le fjord de la Baleine en Islande est l'un des plus à l'ouest de l'Europe occidentale.

¹³On remarquera dans ce poème un phénomène intéressant d'auto-citation puisque le propos des moutons rappelle les derniers vers du poème éponyme « Eisland » (ET,85). On y parle de poètes nationaux écrivant des élégies où il est également question de l'été – trop court : « Elegien schreiben Landes Dichter o / Sommer so kurz so betrunken und aus. » Cela signifie-t-il que le sujet lyrique peut comprendre la langue des moutons *et* celle des poètes ?

rique hésite constamment entre l'enthousiasme, l'émerveillement : « jetzt müssen wir / In T. alles verkaufen und bleiben gleich / Hier. » (ET,100), et une peur persistante, proche du registre fantastique, liée à la mythologie nordique et aux créatures qui l'accompagnent. De même que les éléments naturels ont une volonté propre, les dieux sont omniprésents : dans le poème « Kapitulation II¹⁴ », les hôtesse de l'air de l'avion qui emmène le sujet lyrique en Islande sont assimilées à des déesses qui communiquent par téléphone avec Odin. Ce voyage ressemble à une aventure périlleuse, digne d'une saga, dans laquelle l'avion n'est qu'un jouet fragile entre les mains des dieux. On pourrait dire alors que le sujet lyrique de ces poèmes nordiques est béni de ces dieux, puisqu'à la fin du cycle, le dieu-vent ne hurle plus à rendre sourd, mais il rit en voyant le *je* du poème : « Der Wind ist alt er / Lachte als er mich / Sah. » (ET,105) ou lui parle en finlandais : « Der Wind spricht / Finnisch mit mir. » (ET,111)

10.3 *Islandhoch*

Le grand amour nordique de Sarah Kirsch reste, sans doute aucun, l'Islande. En 2002, elle publie le journal de bord *Islandhoch*¹⁵, qui relate un été passé dans l'ouest de l'île au début des années 1990.

10.3.1 Textes et aquarelles

Cet ouvrage, paru chez Steidl, est intéressant à plusieurs égards. Ce que l'on pourrait souligner tout d'abord, c'est son aspect graphique. Pour la première fois dans l'œuvre picturale de Sarah Kirsch, texte et aquarelles se superposent complètement, ce qui n'était pas le cas dans d'autres recueils, où chaque aspect avait son domaine particulier (une page, ou un espace bien délimité¹⁶). Outre son rôle proprement esthétique, la superposition des deux techniques offre l'avantage de ne pas établir d'ordre hiérarchique dans la composition de l'ouvrage. Le texte n'est pas plus, ni moins important que les motifs colorés. L'aquarelle n'est plus seulement une illustration du texte ; elle n'est pas non plus une façon d'enjoliver le recueil : elle est *aussi* le livre, elle est autonome. La preuve en est la présence de double pages consacrées, soit au texte seul, soit aux aquarelles seules. Les

¹⁴On notera qu'il n'existe pas de poème nommé « Kapitulation I ».

¹⁵KIRSCH, Sarah, *Islandhoch. Tagebruchstücke*, Göttingen, Steidl Verlag, 2002. Les pages de ce recueil ne sont pas numérotées.

¹⁶Nous reviendrons sur l'importance des aquarelles et des illustrations dans l'œuvre de Sarah Kirsch dans le troisième chapitre de cette partie de notre travail.

deux techniques se partagent l'espace du livre¹⁷. Et comme il s'agit dans *Islandhoch* – le sous-titre du recueil, *Tagebruchstücke*, nous le laisse supposer – d'une écriture totalement fragmentaire, on a véritablement l'impression de lire un collage, de *regarder* une œuvre d'art. En outre, Sarah Kirsch, dans ses descriptions de paysages ou de lumières, utilise un vocabulaire qui relève tout à fait de l'art pictural :

Der Himmel ist parallel zum Horizont mit breitem Pinsel zugestrichen worden. Ich sehe wo frisch eingetaucht ist und wie die Farbe dann abnimmt. Bevor man etwas beschrieben hat, sieht es anders aus.

On retrouve dans ce fragment et dans la composition du recueil l'esthétique du kaléidoscope qui nous semble inhérente à la création artistique de Sarah Kirsch. En effet, au fil des fragments, une attention particulière est accordée aux couleurs et aux lumières, tant dans le texte que dans les motifs évoqués par les aquarelles : il s'agit le plus souvent de « fleurs » aux couleurs vives (rouge, jaune, vert) mouchetées de taches de lumière ou, par endroits, rendues transparentes par une trace d'eau. Cependant, les motifs picturaux, les « taches », ne sont pas liés à un motif littéraire en particulier : au contraire, ils reviennent régulièrement, avec des nuances de couleur à chaque fois quelque peu différentes.

Les couleurs et les techniques employées pour les aquarelles évoquent la flore et le climat particuliers de l'Islande : le vert et le marron rappellent les landes volcaniques, le bleu délavé la mer et les irrptions de couleurs symbolisent les geysers. Avec ce recueil « luxueux », Sarah Kirsch renoue avec une tradition islandaise qu'elle nous fait découvrir à la toute fin de son récit, lors d'une visite chez l'habitant :

Wir konnten wunderbare alte Bücher mit Photographien und zauberhaften Aquarellen vom Snaefellsjökull betrachten. Haben die Titel notiert. Bücher müssen hier wie Chroniken aussehen. Von Taschenbüchern halten sie gar nichts.

Il est vrai qu'*Islandhoch* ne ressemble pas à un livre de poche (couverture en tissu et impression sur papier glacé) : le choix même de la maison d'édition Steidl¹⁸ est révélateur. Un livre de poche de Sarah Kirsch aurait été édité par la Deutsche Verlags-Anstalt et non par Steidl, dont la caractéristique principale est de présenter les livres édités comme de véritables œuvres d'art. Avec ce recueil, Sarah Kirsch rend hommage à l'art livresque islandais et à la littérature

¹⁷Une double page représentative de ce recueil est reproduite dans notre annexe 7.2, p. 78.

¹⁸Sur le site Internet de la maison d'édition (<http://www.steidl.de>), consulté le 3 octobre 2006, Gerhard Steidl explique : « Der Reiz, mit unkonventionellen Materialien und Techniken zu arbeiten, um daraus Gegenstände abseits des Massenkonsums zu schaffen, ist bis heute geblieben. »

de ce pays. Ce n'est peut-être pas un hasard si la maison d'édition Steidl est en Allemagne l'éditeur principal de littérature islandaise.

10.3.2 La composante interculturelle

Le deuxième aspect singulier de ce recueil est sa composante nettement interculturelle : Sarah Kirsch et ses amis, « Margarita », « der Meister » et « Max »¹⁹, entreprennent une visite itinérante de l'Islande et logent chez l'habitant. En effet, la plupart des « fermiers » islandais mettent de petits bungalows, de confort plus ou moins variable, à la disposition des touristes. Cela permet à l'auteur de côtoyer de près les habitants de cette île qui ont gardé des coutumes et des habitudes de vie différentes de celles du continent européen. Sarah Kirsch s'adapte en réalité très vite à ce nouveau mode de vie puisqu'elle en pastiche facilement le parler, comme dans l'exemple suivant : « Max hatte Odinseidank ! Ohrenschützer gefunden. » Beaucoup de fragments sont consacrés à la nourriture, au ravitaillement dans les stations-service, aux habitudes des Islandais et à la pop-music islandaise, incarnée par le chanteur Bubbi.

C'est dans ce journal de bord que la biologiste et botaniste Sarah Kirsch refait son apparition après quelques années passées dans l'ombre²⁰ : l'Islande abrite, on le sait, une faune et une flore particulières et de nombreux fragments d'*Islandhoch* sont consacrés à l'énumération de plantes et de fleurs inconcevables en Allemagne ou à la contemplation des mouettes tridactyles ou autres spécimens animaux : « Es macht mich fertig, Bäume Vögel Blumen irgendwo zu erblicken, die mir nicht vorgestellt wurden », précise-t-elle dans *Islandhoch*. Le lecteur a souvent droit à un cours de botanique miniature lorsque Sarah Kirsch fait une découverte, comme dans ces deux exemples : « Ich kannte Fettkraut nur aus Bestimmungsbüchern. An dieser Stelle kommen sowohl Pinguicula vulgaris als auch Pinguicula alpina vor. » ou « Dieser Papaver lapponicum ist gedrungenener als die uns bekannte Gartenform, dicke bewimperte Stiele, die etwas vertragen können. »

¹⁹Nous ne savons pas exactement qui sont ces amis et Sarah Kirsch choisit de rester vague quant à leur identité. Il est même probable qu'elle cherche à brouiller les pistes. En effet, Max est le prénom qu'elle donne à son fils Moritz dans le recueil *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*. Der Meister pourrait être le compagnon de Sarah Kirsch à l'époque, souvent désigné dans les recueils comme « der Tonmeister ». On a pourtant la nette impression qu'il ne s'agit pas de lui ici, puisque Sarah Kirsch fait allusion à son compagnon ailleurs dans son journal.

²⁰En effet, les recueils en prose précédents, relatant les voyages à travers l'Allemagne ou le quotidien à Tielenheimme, ne laissaient pas beaucoup de place aux « nouveautés » de la nature.

– *Le voyage en bateau*

La singularité de ce voyage en Islande tient également au fait que Sarah Kirsch et ses amis choisissent de s’y rendre, non pas en avion, mais dans un bateau de transport de marchandises, la *Brúarfoss*. Le trajet en lui-même est déjà toute une aventure. La *Brúarfoss*, partie du port de Hambourg, va faire plusieurs haltes (dont Rotterdam et Immingham) avant de prendre le large. Sarah Kirsch explique dans le recueil les raisons qui l’ont poussée à privilégier ce mode de transport : il s’agit en fait de laisser l’île blanche se faire désirer. En arrivant lentement par la mer, on voit les côtes se rapprocher, on appréhende mieux les contours de l’île, en deux mots, on prend davantage de plaisir à arriver :

Die langsame anbetende Annäherung mit der Brúarfoss an die Weiße Insel ist die richtige Art in aller Spannung. So weiß ich wo das Land da liegt. Weit im Ozean drin hoch im Norden. Vom Flieger aus kann man das nicht kapiieren.

Peut-être faut-il voir également dans le choix de ce moyen de transport plus lent – outre le souci écologique – la volonté de renouer avec une ancienne manière d’aborder l’Islande, de renouer avec le mode de voyage des explorateurs de naguère : chaque détail nous rappelle une expédition exploratrice du dix-neuvième siècle. On se rend compte alors, par la durée du voyage, neuf jours, à quel point l’île est éloignée du continent : plusieurs fois, on fait faire un tour complet aux aiguilles de la montre.

Les passagers s’habituent lentement au changement climatique ; Sarah Kirsch prend bien soin de nous indiquer, dès l’incipit de l’ouvrage, que la canicule règne en Allemagne et qu’il n’a pas plu depuis des semaines. Grâce à ces indications liminaires, le contraste climatique avec l’Islande n’en sera que plus drastique. La situation climatique en Europe semble en effet presque apocalyptique (pas de pluie depuis avril, canicule depuis le mois de mai et trente degrés à l’ombre), ce qui fera nettement ressortir la fraîcheur agréable des journées islandaises.

Le trajet à bord de la *Brúarfoss* donne l’occasion à Sarah Kirsch, en même temps qu’un magnifique voyage en mer qu’elle affectionne tout spécialement (« Auffem Schiff bin ich glücklich, da beißt keene Maus einen Faden ab »), de broser à grands traits l’univers bien particulier d’un transporteur de marchandises qui sait se faire liaison touristique à l’occasion. En effet, Sarah Kirsch et ses amis ne sont pas seuls à bord de la *Brúarfoss*. Toute cette petite société constitue une sorte de microcosme dont Sarah Kirsch va se faire l’observatrice amusée. En évoquant les autres passagers, l’auteur renoue également avec la tradition du diariste-reporter qui, pendant les longues traversées en bateau, peint

les aventures de ses compagnons de voyage. Sarah Kirsch semble être la personne toute trouvée pour cette tâche, puisqu'on a l'impression que dès avant le départ, elle a pensé à ce rôle d'observatrice : « Bisher gibt es acht Passagiere. Die ich mir exzentrisch vorgestellt hatte. »

Elle endosse même un double rôle puisqu'elle est aussi le peintre de l'expédition : une autre des fonctions classiques et presque stéréotypées des voyages de découverte. Nous avons donc droit, dès le premier fragment du recueil, à la première remarque concernant les Islandais : « Wir sind höchstens geduldet hier auf dem Schiff und müssen die Köpfe einziehen. Der Isländer dient nicht, richtet keinem die Betten. » Au lecteur de se faire ensuite sa propre opinion entre ce qui peut être tenu pour vrai, c'est-à-dire une certaine forme de fierté islandaise, ou ce qui relève du domaine de la mythologie que Sarah Kirsch tente de créer autour de ces personnages de vikings, comme autour de la petite société que forment les passagers, passés au crible de l'œil acéré de l'auteur. Parlant d'une mère de famille partageant sa table, l'observatrice note presque *innocemment* :

Die Mutter redet und redet, da sie eine gute Hausfrau und demzufolge oftmals einsam gewesen ist. Wir erfahren, zu welchem Zeitpunkt sie am Kaffee Gefallen fand und dass sie als Kind dachte, was die Mutter mit dem Kaffee bloß hat.

Et l'on sent tout ce qu'il y a de non-dits et de connotations négatives pour Sarah Kirsch dans ce terme de « mère au foyer ». Outre cette famille berlinoise, d'autres personnages sont évoqués et prennent leur place dans ce tableau de mœurs en endossant le rôle des femmes du monde, « die beiden mondänen Ladies », ou du couple en voyage de noces (« ein Paar just married »). Rares sont les personnages qui trouvent grâce aux yeux de l'auteur :

Die Reisegesellschaft zerfällt schon. Manche hasst man bereits. [...] Der Choleriker aus Lübeck kriegte beim Frühstück einen Anfall (...) Wahrscheinlich der Arktische Koller.

– *Une quête d'absolu ?*

Ce mode de transport en bateau, pour le moins original à l'ère des trajets-express en avion, contribue à faire de ce voyage en Islande quelque chose de spécial – comme si les passagers de la *Brúarfoss* avaient mérité plus que d'autres de pouvoir enfin atteindre l'île Blanche. Cette impression est renforcée par le sentiment d'être seuls au monde au milieu de l'océan. Tout semble fait pour n'être vu que par les seuls passagers, et même la nature est en représentation :

Dann war es wie auf einer Bühne (...) Die Kulissen wechselten, schwarze Wetterwände wurden hereingeschoben und türkisfarbene Himmelsfenster taten sich auf, Schiffe schmückten den Horizont. War ne exzellente Szenerie und wie für ne besondere Aufführung arrangiert.

Par le vocabulaire choisi par Sarah Kirsch pour décrire ce changement de temps, vocabulaire relevant du champ lexical du théâtre (les coulisses, le changement de décor), on constate une fois de plus la nature de la relation de Sarah Kirsch aux phénomènes naturels qui l'entourent. Cette relation est tout à fait familière (le style relâché et teinté d'oralité du passage ci-dessus en témoigne bien) et, si l'on ne connaissait pas le grand respect de Sarah Kirsch pour l'environnement, presque anthropocentriste : en lisant cet extrait, on pourrait croire que le ciel, avec des artifices pour le moins grossiers, mais efficaces, se met lui-même en scène pour que Sarah Kirsch puisse le peindre et le décrire. De même, les bateaux à l'horizon ne sont pas de simples moyens de transport ; ils sont là tout exprès pour « décorer » l'horizon que le moi du journal contemple. Mais on pourrait également dire que Sarah Kirsch, par cet extrait, tente de faire prendre conscience à son lecteur que la nature peut aussi être un spectacle féerique si l'on prend la peine d'y prêter attention : « Später am Gullfoss sind wir in ein Märchen eingeschleust worden. ». Le recueil est, par ailleurs, tout entier limbé de féerie. L'Islande de Sarah Kirsch est celle des contes et des sagas nordiques : la nature est habitée d'esprits et de lutins, et même les geysers sont personnifiés :

Gab Hüpfer in allen Größen, allerliebste Babygeysire (...) heutzutage will der Große Geysir sich nicht mehr erheben, auch ist es nimmer opportun ihn mit Schmierseife zu zwingen. Der zweitgrößte aber der Strokkur tat seine Pflicht.

L'auteur cherche à plonger le lecteur dans une ambiance bien particulière, presque inquiétante, dans un univers où les anciennes superstitions ont encore un droit de parole, où les dieux ne sont pas que des créatures tirées de vieux récits – c'est le sens de cette anecdote évoquée par Sarah Kirsch à son arrivée en Islande : « Übrigens war auf dem Schiff (...) ein Beschwörungszauber vollzogen worden. Auf die oberste Eisenstufe der Steuerbordtreppe war "Aegir" gekratzt. » Comme le souligne Anne-Marie Baranowski dans un article touchant en partie aux voyages de Sarah Kirsch :

Epargnée par les menaces de la guerre et de la pollution, la Scandinavie offre une entrée de plain-pied dans le mythe. L'imaginaire individuel est en harmonie spontanée avec l'imaginaire collectif et la culture, de la mytholo-

gie à l'art de vivre, qu'il a ainsi forgés ; c'est pour cela qu'il y a délivrance, fin des tensions et des refus, remplacés enfin par l'épanouissement.²¹

Le spectacle de la nature, qui dans le Grand Nord prend d'autres dimensions que sur le continent européen, nous amène dès lors à nous poser les questions suivantes : que cherche exactement Sarah Kirsch en Islande ? Pourquoi éprouve-t-elle le besoin de consacrer à ce voyage un recueil entier ? A qui l'adresse-t-elle ? En effet, on pourrait penser que ce recueil est une adresse, une invitation au voyage, car la dernière double page du recueil est une aquarelle représentant une enveloppe fermée et passablement bombée. Que renferme cette enveloppe ? On peut imaginer plusieurs hypothèses. L'une d'elles serait que le recueil *Islandhoch* est une dédicace, une sorte de carte postale envoyée aux lecteurs de Sarah Kirsch qui, comme elle, sont avides de grands espaces déserts et de paysages volcaniques. La deuxième hypothèse évoquerait un mystère. Sarah Kirsch publie un recueil qui prend la forme d'un journal de bord, mais l'écriture en est totalement fragmentaire et il comporte des lacunes... et ce n'est en aucun cas un journal intime : l'enveloppe fermée contiendrait-elle le reste de ses impressions islandaises ? Quelle serait alors la part de non-dits, quelle serait la part de déception dans ce recueil – trop – enthousiaste ? Anne-Marie Baranowski donne, pour sa part, un élément de réponse en écrivant :

Départ, exploration et recherche des racines de l'âme : telle est la finalité du voyage, qui constitue l'un des pôles d'un dynamisme faisant alterner l'expansion et le retour sur soi pour reproduire le mouvement gothéen de systole et diastole.²²

En lisant *Islandhoch*, on a en effet l'impression que ces vacances passées en Islande relèvent d'une quête d'absolu. Domine le sentiment, pour le « je » du journal de bord, de vouloir se détacher des autres hommes. En choisissant une destination aussi éloignée de son lieu de résidence, en choisissant de s'y rendre en bateau de marchandises, et par là, de faire paraître l'île encore plus lointaine, Sarah Kirsch essaie probablement de mettre autant d'espace que possible entre elle et l'Allemagne, entre elle et le quotidien. D'une façon générale, elle semble y parvenir : dans un fragment appelé « Sich verlieren », elle note : « Zwölf Schafe vor meiner Nase, Mutterschaf mit Lämmern. Jetzt sind wir von aller Welt abgeschnitten. » C'est dans ce pays qui compte plus de moutons que d'habitants qu'elle peut retrouver une intimité avec la nature, une façon de vivre en harmonie. L'évocation de la brebis et de ses deux agneaux souligne en outre une continuité,

²¹BARANOWSKI, Anne-Marie, « Histoire et liberté chez Sarah Kirsch » in *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 142, octobre-décembre 1997, p. 122.

²²*Ibid.*, p. 122.

un cycle naturel de la nature qui apparaît en contradiction avec les représentations que l'on peut avoir du mode de vie occidental. Or l'Islande *est* un pays occidental, et les avantages comme les inconvénients des sociétés occidentales y sont présents comme partout ailleurs. Présents, mais peut-être moins visibles ; et c'est pourquoi le choc se fait d'autant plus rude lorsque Sarah Kirsch y est confrontée. C'est ce qu'évoque le fragment « Heimatmuseum » :

Der Ort war jetzt größer und entgegenkommender ausgestattet. Im Tankstellencafé gleich der Videoverleih, alles Gewalt und Porno. Dies machte mich wütig, aber warum soll es hier anders als anderswo sein.

Cette remarque amère qui ressemble à une désillusion prend d'autant plus de poids qu'elle est intégrée au fragment qui raconte la visite de l'éco-musée d'Helisandur. La violence du contraste entre les efforts d'une ville pour préserver son patrimoine historique et culturel et les réalités de la société moderne de consommation est encore renforcée par la juxtaposition dans un même fragment de ces deux épisodes.

10.3.3 Références intertextuelles

Le troisième aspect d'*Islandhoch* que nous évoquerons enfin est sa composante nettement intertextuelle. Si l'on devait donner un sous-titre à ce recueil, on le nommerait « des livres dans un livre » : les procédés que Sarah Kirsch emploie dans cet ouvrage se rapprochent d'une sorte de mise en abyme.

– « *Fundstück* »

En guise de lecture de vacances, Sarah Kirsch emporte avec elle un recueil de poèmes sur l'Islande, *Eislandblüthen*, de 1904, et sur le bateau qui la mène en Islande, elle lit un ouvrage *sur* l'Islande, *Island : Seine Bewohner, Landesbildung und vulkanische Natur*, écrit par un scientifique bavarois, Gustav Georg Winkler, en 1861. Elle intercale alors, entre ses propres fragments, ses propres impressions de voyage, les impressions d'un autre, ressenties plus d'un siècle auparavant, à l'époque où l'Islande était encore une contrée plus qu'exotique. Ces passages extraits de l'ouvrage de Winkler portent tous le même titre, « *Fundstück* », et ne sont pas commentés, ce qui renforce l'impression de décalage historique et le comique de situation qui naît du regard de l'autre sur un environnement étranger. L'effet de surprise et de distanciation est d'autant plus vif que le premier extrait de l'ouvrage de Winkler, dans les premières pages de *Islandhoch*, intervient sans que l'on sache de quoi il s'agit : seul le titre « *Fundstück* » et les guillemets qui

ouvrent et ferment le fragment donnent à penser qu'il s'agit d'un passage écrit par quelqu'un d'autre que Sarah Kirsch elle-même. Le registre de langue et le style de Winkler, dont nous donnons ici un exemple, contribuent plus encore, car profondément marqués par leur époque, à faire de ces petits fragments des blocs erratiques dans le recueil :

Auf dem Pferde durchheilt der Eingeborene die weiten öden Räume seines Eilandes (...) [Die Pferde] müssen sich die Gräslein unter dem Schnee vorscharrten und, wenn sie da nichts mehr finden, mit Seetang fürlieb nehmen.

Sarah Kirsch parle d'ailleurs de Winkler en disant « der alte Winkler ». Le ressenti de Winkler est, pourrait-on dire, à l'opposé de celui de Sarah Kirsch :

Habe das Islandbuch des Gustav Georg Winkler von 1861 zuende gelesen. Für das Irre hatte er keinen Blick, nicht für das glücklichmachende Licht, die reinen Farben. Die Leere war ihm unheimlich und er vermisste bayerische Wälder. Natürlich war er wacker in seinen riesigen Wasserstiefeln mit Kisten und Kasten. Und alle Widrigkeiten getreulich uffgeschrieben für andere Bayern !

Mais l'ouvrage de Winkler n'est pas le seul présent dans *Islandhoch*. Ce recueil est tout imprégné de la présence en filigrane de Halldor Laxness, l'une des grandes idoles littéraires de Sarah Kirsch.

– *Halldor Laxness*

Au début et à la fin de son séjour en Islande, elle rend visite à l'écrivain déjà âgé et atteint de la maladie d'Alzheimer : « Unser herrlicher Dichter (...) Nimmt einen mit, solch einen Bewunderten in den Fängen von Sir Alzheim zu finden. » Laxness décède quelque temps après la visite de Sarah Kirsch – dès lors, on peut considérer *Islandhoch* comme une sorte d'hommage à l'écrivain islandais²³. Tout au long du texte, on trouve de nombreuses références à Laxness et surtout à l'un de ses romans, *Ûa ou Chrétiens du glacier*²⁴ : cela va des biscuits « Prinz Polo », constamment évoqués dans le roman de Laxness, aux fameuses mouettes tridactyles, en passant par les poneys sauvages. En effet, et dès la troisième entrée du recueil, les petits biscuits « Prinz Polo », importés de Pologne, très populaires en Islande et qu'on offre avec le café, sont immédiatement mis en relation avec

²³À plusieurs reprises au fil de son œuvre, Sarah Kirsch évoque son admiration pour le romancier islandais : « Die isländischen Bücher wurden mein glänzender Maßstab für Literatur wie gleichzeitig Gryphius, Radnóti, Hernandez » (SR,164).

²⁴LAXNESS, Halldor, *Ûa ou Chrétiens du glacier*, Collection Lettres scandinaves, Arles, Actes Sud, 1988.

le roman de Laxness : « Zum Kaffee gab es Prinz-Polo-Kekse aus “Seelsorge am Gletscher”. Haben wir sofort erkannt²⁵ ».

La découverte de la vie quotidienne islandaise se fait donc avant tout par l’intermédiaire de la littérature, et plus particulièrement par les ouvrages de Laxness, qui servent de catalyseurs. Cette reconnaissance des petits biscuits constitue le premier pas vers ce que l’on pourrait qualifier de mécanisme de refonte de la réalité des romans avec la réalité islandaise ; lors de sa visite au Snaefellsjökull, Sarah Kirsch commente : « Wir sahen uns in den Roman “Seelsorge am Gletscher” dermaßen eingebunden, dass wir das Kirchlein suchen gingen. » Comme nous l’avons évoqué plus haut, Sarah Kirsch, bien avant le début de ce voyage sur les terres de Laxness, est toute habitée de l’univers nordique et c’est en famille du folklore, des rites nordiques et de leurs dieux qu’elle voit tout autour d’elle, tant et si bien qu’elle peut écrire : « Eine Rabenmutter brütete zärtlich Huggin und Munin aus. » Quant on sait que ces corbeaux en question, attributs d’Odin, sont les symboles de la pensée et de la mémoire, on pourra mettre en rapport les souvenirs recueillis lors de ce voyage en Islande avec la réactualisation de la mythologie nordique. En même temps que la mythologie, Sarah Kirsch s’approprie aussi l’*esprit* qui anime les littératures scandinaves, l’*esprit* qui habite aussi l’écriture de Laxness, et que Günter Kötzt définit de la façon suivante :

Die Darstellung kleiner Verhältnisse kommt bei Laxness außerdem in der besonderen Vorliebe für das zum Ausdruck, was das Isländische mit dem Wort « skritið » bezeichnet, kurz für alles Komische, Belustigende, Heitere und Derbe.²⁶

Cet esprit transparaît parfois également dans l’écriture de Sarah Kirsch, lorsque par exemple elle écrit : « Aegir brüllt. Will seine Fische retour. » Cet humour caustique va dans *Islandhoch* de pair avec une volonté de la part de Sarah Kirsch de renouer avec des temps anciens, les temps des héros de sagas. C’est, comme l’éloignement géographique qui semble tant lui plaire en Islande, le moyen de mettre une distance supplémentaire entre ce voyage et le reste du monde. Déjà dans l’incipit de l’ouvrage, la petite touche archaïque est suggérée par l’emploi,

²⁵Voici la description que fait Laxness de ces petits biscuits dans *Ùa ou Chrétiens du glacier* :

Sous la dent, cette friandise est assez semblable à la pierre ponce que l’on peut trouver dans les lits des ruisseaux à sec qui descendent du glacier, avec en plus, un goût un peu douceâtre et poisseux qui rendrait la pierre ponce normale encore un peu plus mangeable.

Ibid., p. 182.

²⁶KÖTZ, Günter, *Das Problem Dichter und Gesellschaft im Werke von Halldor Kiljan Laxness. Ein Beitrag zur modernen isländischen Literatur*, Giessen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1966, p. 24.

fréquent dans l'œuvre de Sarah Kirsch, du mot « itzt » et de la date archaïsée « Am 29. Junius 92 ».

Cette sorte de mise en abyme dans le recueil continue avec la présence en filigrane d'un autre livre de Laxness *Le paradis retrouvé*²⁷. On est en réalité comme dans une salle des miroirs : Le lecteur d'*Islandhoch* lit l'héroïne du journal de bord Sarah Kirsch en train de voir, dans une station-service, un jeune homme qui lit *Le paradis retrouvé* de Laxness :

Dort saß auf dem Klo bei offener Tür ein klatschnasser Mensch (...) und las und las sehr versunken "Das wiedergefundene Paradies" von Laxness aus dem Steidl Verlag.

Et la mise en abyme devient vertigineuse lorsque l'on sait que *Ûa ou Chrétiens du glacier* est lui-même truffé d'allusions intertextuelles au roman de Jules Verne *Voyage au centre de la Terre*²⁸, empruntant lui-même ses descriptions de l'Islande à Xavier Marmier, voyageur de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle ! Dans *Islandhoch*, Sarah Kirsch fait également référence à l'ouvrage de Jules Verne, à l'occasion d'une visite au célèbre glacier, et referme là la boucle : « Später ging hier die Reise zum Mittelpunkt der Erde los, über welchen casus man sein Gedächtnis bei Jules Verne auffrischen kann. » Sarah Kirsch a d'ailleurs la même habitude que, dit-on, Jules Verne avait : celle de voyager un livre à la main, de préférence un livre qui parle du pays que l'on est en train de visiter.

– *Un exemple de littérature viatique*

Comme pour Jules Verne et son neveu, le voyage en Islande de Sarah Kirsch et de ses compagnons de route prend des allures de véritable expédition. L'auteur emploie même assez fréquemment ce terme pour désigner tant le voyage en lui-même que la petite troupe ; un exemple : « Ich suchte den Purser und kaufte Rotwein für die Expedition. » La toute première phrase du recueil donne déjà le ton avec l'emploi du mot « Ausrüstung » : « Die neue Ausrüstung lag wochenlang auf dem Dachboden und wir erfreuten uns dran. » On a l'impression d'un harnachement, d'une armure, d'un équipement perfectionné... alors qu'il ne s'agit que de chaussures de montagne, de coupe-vents et de nouveaux sacs de couchage ! Mais pour le lecteur, ce mot « Ausrüstung » a déjà un parfum d'aventure. Souvent dans *Islandhoch*, lors de la découverte du pays, au détour d'un chemin,

²⁷LAXNESS, Halldor, *Le Paradis retrouvé*, Roman traduit de l'anglais par René Hilleret, NRF, Paris, Éditions Gallimard, 1960, 1966 pour la traduction française.

²⁸VERNE, Jules, *Voyage au centre de la Terre*, Le Livre de poche, Paris, Librairie Générale française, 1988.

l'aventure refait surface lors d'une promenade à cheval ou en empruntant les fameuses routes islandaises : « Der Wind heulte, die Wolken hingen in furchtbare Schluchten. Über weitere klapprige Brückchen, sehr schwächliche Stege sind wir ins Haukadalur gelangt ».

En s'inscrivant donc dans la lignée des grands explorateurs, Sarah Kirsch se place par la même occasion dans la tradition du récit de voyage²⁹ et place *Islandhoch* dans le genre littéraire du journal de voyage. Il nous faut donc faire la distinction entre journal de voyage et guide touristique : Sarah Kirsch ne propose pas un guide touristique de l'Islande, *Ultima Thulé* de l'Europe : les indications sur le climat, la population, les paysages sont de l'ordre du récit littéraire, elles ne visent pas l'exhaustivité. En effet, si le guide touristique prétend à un maximum d'objectivité quant à la description d'un lieu ou d'un pays, il n'en est pas de même pour le journal de bord, qui engage beaucoup plus le diariste. Comme le souligne Peter J. Brenner, la subjectivité exacerbée du diariste est l'une des caractéristiques principales du journal de bord :

Reisende genießen seit je einen schlechten Ruf. Nicht nur Reisende lügen, aber ihr Verhältnis zur Wahrheit wurde stets im besonderen Maße angezweifelt. Der Reisende als Lügner und der Reisebericht als eine Gattung, deren Wahrheitsgehalt wenig Vertrauen verdient, gehören zu den Topoi, welche die Reiseliteratur seit ihren antiken Anfängen begleitet haben.³⁰

10.4 *Spreu*

L'écriture du voyage chez Sarah Kirsch n'a toutefois pas nécessairement besoin de grands espaces, d'expéditions aventureuses ou de paysages désertiques pour s'épanouir. Dans le journal de bord *Spreu*, Sarah Kirsch s'essaie à la littérature viatique « miniature », dans l'espace plus restreint qu'est l'Allemagne. *Spreu* est le journal de bord des déplacements que Sarah Kirsch effectue, entre le 4 mai 1988 et le 1er décembre 1990, dans différentes villes d'Allemagne, du Danemark et de la Suède voisins, à l'occasion de lectures publiques. On pourrait dire qu'elle renoue ici avec ce que préconisait dans les années 1960 Georg Maurer et Gerhard Wolf, c'est-à-dire la concentration du poète sur ce qu'il connaît bien, sur le quotidien et le « petit objet ». En effet, pas de récits exotiques dans *Spreu*, pas de noms à

²⁹Pour ce qui est de la littérature viatique, voir BRENNER, Peter J., *Der Reisebericht, die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989 et MOUREAU, François (textes recueillis par), *Métamorphoses du récit de voyage*, Actes du colloque de la Sorbonne et du Sénat (2 mars 1985), Paris, Genève, Champion-Slatkine, 1986.

³⁰BRENNER, Peter J., *op. cit.*, p. 14.

consonnance mystérieuse, mais l'Allemagne et ses villes, Düsseldorf, Constance, Munich. Ces déplacements font aussi partie de la vie du poète : c'est le mot de la fin de *Spreu* :

Ich bin ein Landstreicher wie ich umherziehen muss. Wander-Arbeiter bestimmt. Ne seltsame Art einen Lebensunterhalt zu verdienen. So ging es über Stock und Stein daß die Haare pfffen! (Sp,216)

La figure du vagabond est particulièrement intéressante pour l'analyse de *Spreu*, et ce sous deux aspects. Le premier aspect sera explicité dans notre prochain chapitre, en relation avec le motif du poète-vagabond. Le deuxième aspect est à mettre en rapport avec le rôle que joue la narratrice dans *Spreu*. Sarah Kirsch s'amuse à maltraiter ses lecteurs et ceux qui viennent assister à ses lectures publiques. Dans ce contexte, on évoquera le personnage du « vaurien » dans la littérature enfantine :

Moralisch indifferent treibt sich der ewig Wandernde durch seine Geschichten. Auf unsere festgefügte Ordnungswelt richtet er den fremden, unbestechlich scharfen Blick des Ungebundenen.³¹

Le vaurien renvoie à une autre composante de *Spreu*, dont l'explicitation dépasserait le cadre de cette étude, mais qui mériterait que l'on s'y attarde et qu'Eberhard Mannack, faisant référence à la tradition baroque, qualifie de « néopicaresque » :

Von der pikaresken oder Schelmenroman-Tradition handeln zahlreiche wissenschaftliche Publikationen seit Jahrzehnten, wodurch sich die Zahl der "neopikaresken" Romane stetig vergrößert.³²

Dans *Spreu*, la formule « fahren und sehen und schreiben » (Sp,183) prend toute sa signification puisque le sujet du journal de bord se déplace essentiellement en train : a priori, les trois actions peuvent donc se dérouler simultanément, ce qui est souligné par la polysyndète employée par Sarah Kirsch et qui vise, par la répétition de la conjonction « und », à détacher chaque terme de l'expression pour lui donner davantage de relief. Ainsi, chaque mot acquiert une force plus vive et contribue à une gradation du sens : d'une action plutôt passive, celle, ici, de se laisser conduire, on passe à une activité sensorielle indispensable à la création, pour arriver enfin au stade final de la marche de l'écrivain, l'écriture.

³¹Gundel Mattenklott, « Kindheitsmythen in der erzählenden Kinderliteratur », in EWERS, Hans-Heino (Hrsg.), *Kindliches Erzählen – Erzählen für Kinder*, Grüne Reihe, Weinheim und Basel, Beltz, 1991, p. 128.

³²MANNACK, Eberhard, *Barock in der Moderne. Deutsche Schriftsteller des 20. Jh. als Rezipienten deutscher Barockliteratur*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Peter Lang Verlag, 1991, p. 30.

10.4.1 La symbolique du train

La plupart des trajets s'effectuant en train, la vision des paysages d'Allemagne se fait donc par l'intermédiaire de la fenêtre du wagon. Comme l'a évoqué Sylvain Briens au cours d'un séminaire organisé à l'Université Marc Bloch de Strasbourg en octobre 2006³³, il existe une écriture poétique du chemin de fer : la fenêtre du wagon, en tant qu'espace fortement délimité, est le point de départ de l'observation de la nature, et le déplacement du train permet la dynamisation du paysage – une dynamisation qui va déteindre sur l'écriture de l'observatrice Sarah Kirsch³⁴.

En effet, on observe dans *Spreu* les prémisses du condense­ment de l'écriture de Sarah Kirsch qui trouvera sa forme achevée dans le recueil de poèmes *Schwann­en­liebe*. *Spreu* peut à première vue sembler quelque peu indigeste car le texte se présente d'un seul bloc, sans saut de ligne, sans démarcation de paragraphe. Les sauts de paragraphe sont uniquement suggérés par le changement de date, et bien que les déplacements s'étalent sur plus de deux ans, on a l'impression qu'il ne s'agit là que d'un seul et même voyage. L'absence de sauts de ligne et de « blancs » sur la page empêche le lecteur de faire des pauses – l'écriture, et par conséquent la lecture, est donc constamment en mouvement, elle avance, elle s'emballe, et le lecteur perd haleine. Cette conception du rythme poétique fait écho à l'une des premières réflexions poétologiques exprimées par Sarah Kirsch à la fin des années 1970. Au cours d'une discussion avec des lycéens, elle propose déjà un lien intime entre le rythme de l'écriture et celui de la lecture de ses poèmes :

Es ist auch ein Zeitmaß, ein Tempo, das mit einem selbst verbunden ist.
Es ist etwas Körperliches, wie schnell man atmet. (...) Es soll immer ein
bißchen atemlos sein, deshalb sind auch wenig Zeichen gesetzt. (EeD,7)

Lors du voyage en train, la vision panoramique d'un paysage s'accompagnera, par la rapidité de la succession des images, d'une expérience sensorielle intense : on touchera alors à une vision qu'on appellera une vision cinématographique. En ce qui concerne l'écriture de Sarah Kirsch, cette vision cinématographique est, notamment dans le recueil *Allerlei-Rauh*, intimement liée au domaine du rêve, et plus précisément au rêve poétique. « Le cinéma dans la tête » (*Das Kino im*

³³Nous nous appuyons ici sur les notes prises lors de l'exposé de Sylvain Briens.

³⁴Dans sa thèse intitulée *Ingénieurs lyriques – train, téléphone et génie littéraire suédois*, Sylvain Briens précise (p. 177) :

L'influence de cette mobilité sur la perception de la nature est considérable, dans la mesure où elle transforme des paysages déjà connus et crée de nouveaux paysages.

Kopf, A-R,35), fait référence au cycle de la vie, au processus de mue, de révolution dans l'existence, et donc au mouvement, au chemin de vie. Le déplacement, le mouvement sont alors nécessaires au processus même de création, puisque Sarah Kirsch propose dans *Spreu* cette magnifique formule : « Bin auffem Bahnhof. Ich schreibe mich so durchs Leben » (Sp,194).

Par la confrontation du registre oral de la langue (ellision du sujet, condensations de la préposition et de l'article) avec le sérieux du propos, ces mots sont empreints d'une grande puissance évocatrice. On a l'impression, avec l'expression « sich durchs Leben schreiben », d'un processus engageant véritablement le sujet, mais l'emploi de l'adverbe « so » placé de la sorte relativise cet effet et donne une touche nonchalante au discours – comme souvent chez Sarah Kirsch.

Sylvain Briens évoque à cet égard un deuxième aspect intéressant touchant à l'esthétique du voyage en train : il explique que le voyageur assis dans son wagon n'a pas ou plus de responsabilité quant à l'itinéraire suivi par le véhicule ; il s'ensuit par conséquent une certaine passivité qui conduira tout naturellement à une sorte de somnambulisme, de rêverie éveillée telle que l'entend Bachelard³⁵. L'engourdissement de la conscience peut alors aller de pair avec une évolution dans la perception du temps. En effet, le temps objectif, réel, celui du voyage en train, va se superposer avec celui d'une époque révolue, et principalement celui de l'enfance. C'est donc d'une confrontation avec la mémoire, avec le souvenir dont il s'agit ici : l'âme entend se détacher du corps vers un nouvel espace imaginaire, un espace qu'on appellera poétique. Le train aura une double signification : il agit comme un « vecteur d'union » entre deux lieux géographiques, mais aussi entre deux espaces, l'un réel, l'autre imaginaire et poétique. Et c'est justement cet espace imaginaire que Sarah Kirsch cherche à atteindre lorsqu'elle se déplace, notamment grâce aux radios étrangères qui lui permettent de se transporter dans un espace linguistiquement et humainement différent : « Ich drifte mit einem unverständlichen Sender im Ohr hin durch die Zeit. Kann mir aus meiner Dienstmädchentrühe verschiedene Flügelchen holen. » (Sp,211)

Chez Sarah Kirsch, les associations d'idées se font plutôt en rapport avec les lieux qu'avec le temps (bien que les deux aspects soient souvent inextricablement liés). Il y aura donc une superposition des paysages : tel aspect du paysage évoquera par exemple l'Islande, un passage à Itzehoe rappellera inévitablement une visite chez Günter Kunert. On assiste même dans *Spreu* à un phénomène d'auto-référence lié au souvenir. En effet, Sarah Kirsch entreprend en janvier 1990 un court voyage, « un projet de recherche » (*ein Forschungsprojekt*) en

³⁵ « Le voyage réel cède alors la place à un voyage intérieur ». *Ibid.*, p. 182.

Suède (Sp,206). Le bateau qui la conduit en Suède passe au large de l'île Moen, île qu'elle avait déjà évoquée dans le cycle scandinave de *Erlkönigstochter* : « Und gerade schippere ich an der Insel Moen vorüber wie oftmals im Leben oder zuvor » (Sp,208). Les lieux lui sont si familiers qu'elle croit voir au loin à Liselund le chat roux du poème « Zerrissenheit » (ET,107) : « Sah auch Liselund und vor dem chinesischen Teepavillon, der im Wind etwas schwankte, die rote die grünäugige Katze aussem eignen Gedicht. » (Sp,208)

Les lectures jouent également un rôle important dans ces voyages, puisqu'elles possèdent une grande force d'évocation. Il est intéressant de constater que les lectures que Sarah Kirsch évoque dans *Spreu* sont principalement des œuvres d'auteurs étrangers : Laxness, *Far from the Madding Crowd* de Thomas Hardy³⁶, *Isafold* d'Ina von Grumbkow³⁷. *Far from the Madding Crowd* et *Isafold* ont pour caractéristiques principales d'offrir, en même temps qu'une belle histoire d'amour³⁸, de magnifiques descriptions de paysages, qui sont ceux de l'Islande et du Sussex du début du vingtième siècle. L'association d'idées fonctionne efficacement puisque l'on peut lire quelques lignes après l'évocation de l'intrigue d'*Isafold* : « Und wenn ich solches lese, will ich sofort wieder hin. Die weiße Insel betreten. » (Sp,192). Le souvenir du dernier voyage en Islande et l'envie d'y retourner se superposent donc, par l'intermédiaire de la lecture, au déplacement réel dans ce passage de *Spreu*, en Suisse vraisemblablement.

10.4.2 La symbolique du bateau

L'écriture du voyage prend une place importante dans l'esthétique du kaléidoscope que nous plaçons au centre de la poétique de Sarah Kirsch. En effet, les différents voyages entrepris par Sarah Kirsch depuis le début des années 1980, qu'il s'agisse de déplacements d'agrément ou professionnels, tournent tous autour du point central du kaléidoscope qu'est le village de Tielenhemme. Tielenhemme possède toujours la double fonction de point de départ et de point d'arrivée des voyages. C'est à partir de là que Sarah Kirsch peut sillonner l'Allemagne ou la

³⁶Le titre de ce recueil, traduit en français par *Loin de la foule déchaînée*, est presque comique pour le lecteur qui sait combien Sarah Kirsch déteste la foule... L'intrigue du roman, dont l'héroïne est une belle jeune femme libre qui s'affranchit de la morale de son temps, pourrait également être une piste de lecture possible pour *Spreu*, recueil dans lequel Sarah Kirsch se montre une fois de plus un peu rude avec ses lecteurs et auditeurs qu'elle rencontre lors de ses lectures publiques, qu'elle appelle, rappelons-le, « Missionsreisen und Alphabetisierungsversuche » (Sp,212).

³⁷Il s'agit d'Ina von Grumbkow, et non « Gumbkow », comme il est écrit dans les deux éditions de *Spreu*.

³⁸Sarah Kirsch écrit de *Isafold* : « Eine wirkliche, sehr romantische Geschichte von 1907 » (Sp,207)

Scandinavie. En outre, le souvenir de la maison « entre les deux mers » ne quitte jamais le sujet lyrique des journaux de bord ; ce sentiment se trahira tantôt par l'expression d'un léger mal du pays, tantôt par la comparaison possible entre tel aspect du pays étranger et le souvenir du cocon de nature du Schleswig-Holstein.

Dans *Spreu*, comme dans tous les recueils écrits depuis le début des années 1980, le village de Tielenhemme est véritablement représenté comme un havre de paix. On a l'impression alors que le sujet du journal s'y repose et s'y ressource. Car il est bien connu que Sarah Kirsch ne donne pas volontiers de lectures publiques. Dans *Spreu*, elle l'avoue franchement : « Alles ist ne gewöhnliche Arbeit und basta. Sehr oft lese ich ja nicht. Höchstens zwölf Mal pro Jahr³⁹. » (Sp,196) Le terme d'escale est en outre tout à fait approprié pour désigner Tielenhemme car, dans *Spreu* en tout cas, le village s'inscrit paradoxalement dans la continuité des voyages entrepris par le personnage central. En effet, Sarah Kirsch écrit :

Ach wie liebe ich es außerordentlich gleichzeitig auf den Meeren zu fahren zu schauen zu schreiben, die anfliegenden Sender zu hören. Viererley musses wohl seyn. Oftmals fehlt das eine, das langsame Fahren(...) Zu Hause in T. aber, wo ich mich in meinem Giebel wie auf einer Brücke eines ozeanischen Schiffs in der öden Weite herrlich befinde, führt alles dahin, unter den rasenden wechselnden Wolken, daß der Effekt vom Fahren über die Wogen sich leichtgläubig einstellt. (Sp,207)

On remarquera ici l'emploi de l'expression « zu fahren zu schauen zu schreiben », qui rappelle étrangement, dans la forme même, la formule liminaire de *Spreu* : « fahren und sehen und schreiben ». Ceci révèle bien la pertinence de ce commentaire poétologique pour l'analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch. Dans le recueil suivant, *Das simple Leben*, Sarah Kirsch évoque une fois de plus la maison de Tielenhemme en la comparant à un bateau : « Hier ist es bei Sturm wie auf einem Schiff. Ach Schließlich-Holzbein. Meerumschlungen » (DsL,247). Elle va même plus loin en associant le travail sur *Spreu* à un voyage en bateau : en évoquant l'atmosphère de *Spreu*, elle retrouve la sensation des voyages sur l'eau :

zumal es um einen Text vom Meere da geht. Ihn herzustellen ist wie auf der See zu fahren. Vier Seiten Seefahrt! gemacht. Bei schwerem aber handlichem Wetter. (DsL,261)

Un indice supplémentaire de l'importance du kaléidoscope dans le recueil *Spreu* est la récurrence d'une sorte de refrain, écrit dans une langue constituée d'un mélange d'anglais et d'allemand et où il est question d'un alligator. Dans la version originale de *Spreu*, les apparitions de l'alligator sont presque toutes

³⁹L'auteur précise de manière encore plus prosaïque : « Das Göld wird ja gerne genommen, aber den Stadtschreiber machen ist schwer » (Sp,191).

accompagnées d'une gravure de crocodile en bas de la page concernée. Qui est cet alligator, nommé James ? Quel rapport a-t-il avec la chanson du même nom ? Goedele Proesmans en fait le destinataire principal, virtuel, du journal de bord : « Auf diese Weise bekommt das Tagebuch teilweise die dialogische Kommunikationsstruktur eines Briefes. » (Proe,87-88) L'alligator apparaît dans cette perspective comme une sorte d'alter-ego du diariste. En plus de jouer le rôle d'un destinataire potentiel, le retour périodique de l'alligator est foncièrement kaléidoscopique. En effet, à chaque fois qu'il est mentionné, la formulation change un peu, comme dans ces exemples : « James, see you later green green alligator » (Sp,184), « See you later, James Green Alligator » (Sp,193), « See you wiederum erfreulich und later James Green, Alligator ». L'analyse de ces refrains est amusante : on a tout d'abord l'impression que James est un animal de compagnie, un alligator en peluche par exemple. Puis qu'il s'agit d'une personne réelle ou imaginaire appelée James Green Alligator, les majuscules renforçant l'impression que l'on a affaire à un nom de personne. Dans le troisième refrain, la personne s'appelle toujours James Green, mais le mot Alligator et sa majuscule étant séparé du reste par une virgule, on pourrait penser qu'il s'agit d'une profession, comme sur les cartes de visite : James Green, Alligator. Au fil du recueil, James tend de plus en plus à ressembler à un être humain, puisque dans la dernière occurrence, la référence à l'alligator est complètement occultée : « See you later, James Green. » (Sp,214) Comme lorsqu'on tourne un kaléidoscope, les choses et les formes sont à chaque fois les mêmes, et à chaque fois différentes – ces refrains contribuent à faire de *Spreu* un kaléidoscope littéraire.

Nous avons évoqué dans ce chapitre l'importance des voyages dans la création kirschienne. Ces voyages permettent à Sarah Kirsch de nouer à l'intérieur de son œuvre un dialogue entre les cultures et d'enrichir sa production d'impressions ressenties dans d'autres pays que le sien. On assiste donc au fil des recueils à un dialogue Est-Ouest qui, de Moscou (*Zaubersprüche*, 1973) à New York (*Erdreich*, 1982) en passant par la Provence (*La Pagerie*, 1980), fait résonner la poésie de Sarah Kirsch de nouveaux accents autobiographiques et l'inscrit dans un contexte poétique interculturel.

En considérant l'œuvre de Sarah Kirsch avec un peu de recul, on peut observer une sorte de « passage de relais » entre ces différentes influences culturelles. En effet, au fil des recueils, l'influence de la littérature et de la culture des pays de l'Est – alimentée par les voyages et les activités de traduction – va céder peu à

peu la place à la Scandinavie, dont Sarah Kirsch se rapproche émotionnellement et géographiquement à partir du milieu des années 1980.

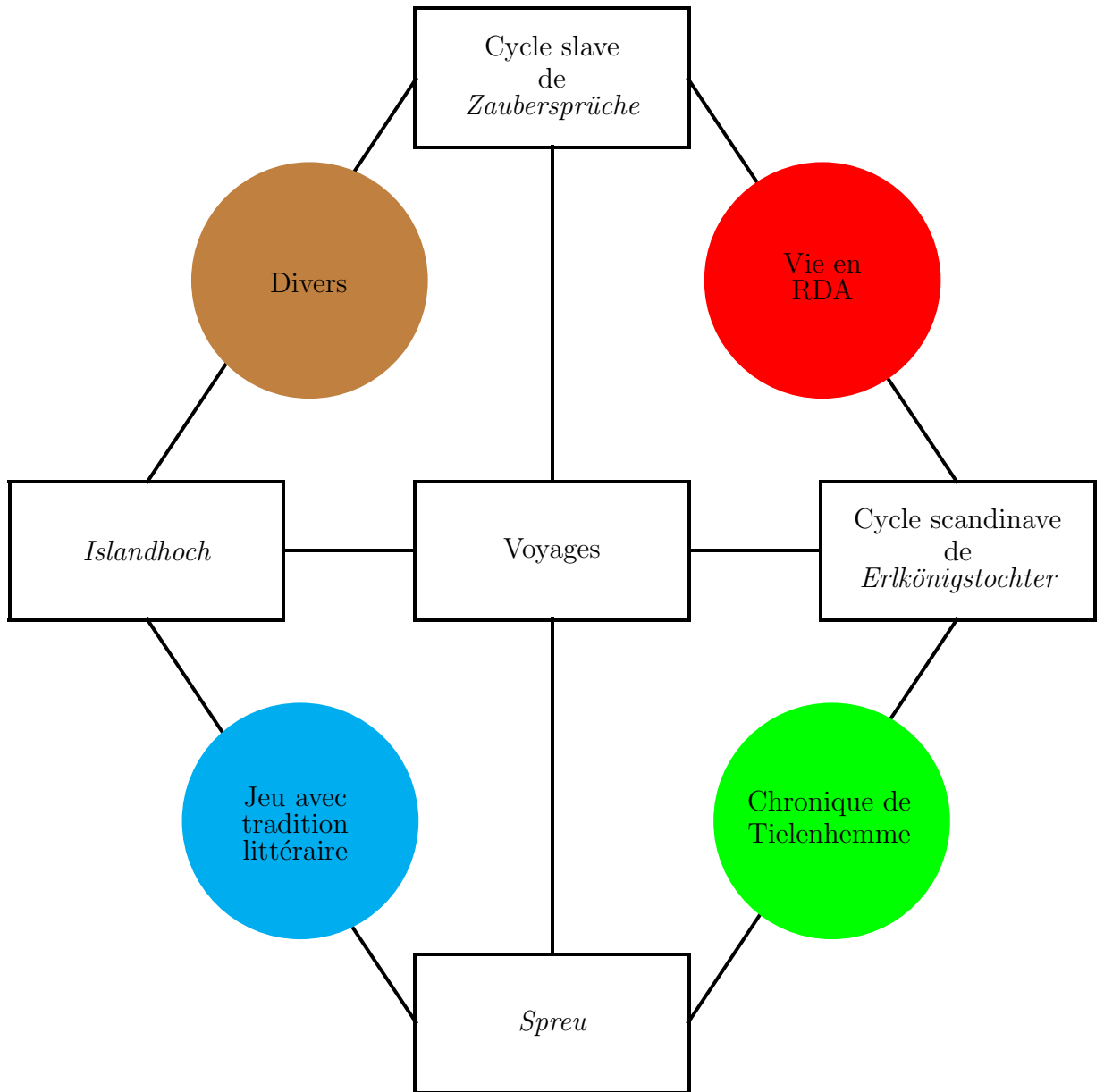
Mais si les voyages et les souvenirs qui leur sont attachés imprègnent les textes de Sarah Kirsch de manière durable, il convient de ne pas oublier qu'elle voyage aussi, et essentiellement, par l'intermédiaire des livres⁴⁰ : avant de faire personnellement la connaissance d'Halldor Laxness par exemple, la poétesse le fréquentait déjà assidûment grâce à ses ouvrages traduits en RDA⁴¹.

Dans le chapitre suivant, nous verrons comment la tradition poétique japonaise a profondément influencé la création littéraire de Sarah Kirsch, au même titre que la littérature scandinave et les ouvrages de Halldor Laxness.

⁴⁰Nous avons évoqué à plusieurs reprises le dernier ouvrage en date de Sarah Kirsch, *Regenkatze*, qui est le meilleur exemple de ces voyages livresques, allant de *À la Recherche du temps perdu* aux *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, en passant par *Harry Potter*.

⁴¹Dans « Halbtrolle und Klippenjungfrauen », extrait de *Schwingrasen*, Sarah Kirsch écrit à ce sujet :

In der ersten Hälfte meines Landes wurden die wunderbaren Romane des Halldór Laxness, da man ihn lange für ein KP-Mitglied hielt, viel eher und auch besser übersetzt und herausgegeben als seinerzeit hier. (SR,164)



Chapitre 11

Sarah Kirsch et la tradition de la poésie brève japonaise

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes concentrée sur les voyages de Sarah Kirsch, de Europe de l'Est à la Scandinavie. Nous nous intéresserons ici à un aspect de ses voyages « virtuels », effectués par l'intermédiaire de ses lectures, mais qui influencent tout autant que les voyages réels – sinon plus – l'écriture poétique.

Il en est ainsi de l'influence grandissante de la littérature japonaise sur la production artistique de Sarah Kirsch, influence transmise exclusivement par l'écrit, puisque l'auteur n'est jamais allée au Japon. Dans les derniers recueils (dans *Regenkatze*, notamment), la littérature japonaise semble prendre de plus en plus de place dans le *pensum* livresque de Sarah Kirsch. Il y est souvent fait allusion à un certain nombre d'auteurs fétiches, Kawabata en particulier, dont la poétesse dévore tous les livres qu'elle peut se procurer¹.

Nous nous proposons donc d'étudier plus précisément l'influence de la littérature japonaise, et en particulier de la poésie brève japonaise, sur l'écriture de Sarah Kirsch. Deux aspects de son œuvre, relevant l'un du domaine pictural, l'autre du domaine poétique, peuvent servir de points de départ à cette analyse.

¹Nous ne citerons ici que quelques ouvrages de Yasunari Kawabata parmi les plus célèbres : KAWABATA, Yasunari, *Chronique d'Asakusa. La Bande des ceintures rouges. Roman*, traduit du japonais par Suzanne Rosset, Paris, Editions Albin Michel, 1930, 1988 pour la traduction française ; KAWABATA, Yasunari, *Nuée d'oiseaux blancs*, traduit du japonais par Bunkichi Fujimori, Paris, Librairie Plon, 1960 ; KAWABATA, Yasunari, *Récits de la Paume de la Main*, traduit du japonais par Anne Bayard-Sakai et Cécile Sakai, Paris, Albin Michel, 1999 pour la traduction française. Pour davantage de précisions concernant l'œuvre de Kawabata, nous renvoyons à l'étude de SAKAI, Cécile, *Kawabata, le clair-obscur*, Collection Écriture, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

11.1 Les aquarelles japonisantes de Sarah Kirsch

11.1.1 Influence du *zen*

Le premier point de départ possible prend racine dans l'ouvrage *Beim Malen bin ich weggetreten*, paru en 2000, qui retrace la carrière d'aquarelliste de Sarah Kirsch². Sur certaines des aquarelles présentées dans cette rétrospective, on peut découvrir l'un des signes distinctifs de l'attachement de Sarah Kirsch à la tradition picturale d'Extrême-Orient. Ce signe distinctif est la présence du sceau rouge, de forme et de taille variable, qu'utilisent les calligraphes japonais et chinois pour marquer le point final apporté à un calligramme et l'inscrire ainsi dans la tradition ancestrale³. Les aquarelles en style japonais reproduites dans *Beim Malen bin ich weggetreten* de Sarah Kirsch ne relèvent certes pas à proprement parler de la calligraphie, mais elles en restituent l'esprit, léger et appliqué à la fois. L'association des aquarelles et de la calligraphie est en revanche mise en valeur dans un autre ouvrage de Sarah Kirsch, *Sic! Natur*⁴, ouvrage luxueux mêlant aquarelles et poèmes calligraphiés de la main de l'auteur, comme il est courant au Japon.

En effet, Sarah Kirsch utilise pour ces aquarelles les trois couleurs caractéristiques de la calligraphie d'Extrême-Orient et des pratiques artistiques qui lui sont rattachées : le noir de l'encre de Chine, le rouge et le blanc. De plus, les motifs évoqués dans ces petites vignettes sont, par l'esprit qui les habite, très proches de la pensée *zen* : les formes sont relativement dépouillées, les traits très purs, la ligne du pinceau épurée⁵. Sarah Kirsch peint en outre ses aquarelles sur un papier du Japon. Ce papier n'est pas lisse, il laisse apparaître des rugosités, des imperfections et souligne par là-même le caractère authentique, presque « ancestral », du motif évoqué.

En considérant le style de ces aquarelles japonisantes, on reconnaîtra certaines similitudes avec l'écriture de Sarah Kirsch, surtout celle des derniers recueils,

²Nous reviendrons dans notre chapitre suivant sur l'importance de l'activité d'aquarelliste de Sarah Kirsch, ainsi que sur la problématique texte-image dans son œuvre.

³Deux aquarelles japonisantes de Sarah Kirsch, les plus caractéristiques de cette technique, sont représentées dans notre annexe (6.1, p. 71 et p. 72).

⁴Ce luxueux ouvrage sera analysé plus précisément dans notre chapitre suivant.

⁵Pour davantage de précisions sur l'esprit et l'art *zen*, nous renvoyons aux études de ADDISS, Stephen, *L'Art Zen. Peintures et calligraphies des moines japonais 1600-1925*, traduction de Jean-Noël Robert, Paris, Éditions Bordas, 1992 ; BAUDOIN, Bernard, *Le Zen. De la forme d'esprit à la manière de vivre*, Paris, Éditions de Vecchi, 1995.

parus à partir de la fin des années quatre-vingt-dix⁶. En effet, ces aquarelles renversent la proportion noir-blanc sur la page, comme le font les poèmes courts que Sarah Kirsch affectionne de plus en plus. Les derniers poèmes, ceux des recueils *Bodenlos* et *Schwanenliebe*, ne sont constitués souvent que de quelques vers. Avant d'entreprendre une analyse textuelle plus détaillée de la poésie brève japonaise, nous donnerons deux exemples de poèmes extraits de ces recueils. Si le premier poème « Anrede », extrait de *Bodenlos* (B,14), conserve encore l'aspect formel d'un poème court traditionnel :

Anrede

Ich bin der Wind das
Spinnenschnittchen auf dein
Schönroten Mund

le deuxième poème, quant à lui, extrait de *Schwanenliebe* (SL,74), est réduit au strict minimum :

Öffnen

Kam Sonne hellgelbes
Haar

Les aquarelles « japonaises » de Sarah Kirsch sont également très épurées : deux taches de couleur, un trait à l'encre de Chine et le sceau calligraphique rouge au bas du papier mettent en relief l'espace resté vierge sur le papier ou le *tanzaku*⁷. Dans les aquarelles que nous évoquons ici, et au contraire de certaines autres plus « chargées » du point de vue des couleurs, Sarah Kirsch utilise la technique du tachisme de façon très discrète. Ces petites taches rouges rappellent d'une part la couleur spécifique du sceau et soulignent d'autre part le caractère léger, aérien et *zen* de la pensée et du mode de vie asiatiques. D'autant plus que Sarah Kirsch, à la manière des calligraphes, parvient à ménager des espaces vides à l'intérieur de son aquarelle, espaces dans lesquelles la contemplation de l'observateur peut s'abîmer⁸.

⁶Les recueils les plus caractéristiques de cette nouvelle esthétique sont *Bodenlos* (1996) et *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder* (2001).

⁷Les *tanzaku* sont une « sorte de fiches cartonnées oblongues destinées à la calligraphie. » ADDISS, Stephen, *L'Art Zen. Peintures et calligraphies des moines japonais 1600-1925*, op. cit., p. 28.

⁸Cet aménagement d'espaces blancs dans le texte et dans l'aquarelle que nous avons évoqué à plusieurs reprises au cours de notre étude peut être rapproché de plusieurs esthétiques

11.1.2 Peinture et poésie

En Chine et au Japon, les arts ne sont pas compartimentés. Et cette perméabilité des arts entre eux est quelque chose qui nous semble prendre de plus en plus de poids dans la production artistique de Sarah Kirsch. François Cheng, dans son ouvrage sur l'écriture chinoise, précise cette symbiose caractéristique des arts :

Un artiste s'adonne à la triple pratique poésie – calligraphie – peinture comme à un art complet où toutes les dimensions spirituelles de son être sont exploitées : chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées. [...] Dans la tradition chinoise où la peinture porte le nom de *wu-sheng-shi* (« poésie silencieuse »), les deux arts relèvent du même ordre.⁹

Ceci nous semble être un aspect essentiel de la création de Sarah Kirsch qui, elle aussi, tend à allier poésie et peinture dans ces aquarelles en pratiquant avec assiduité les techniques de collage. La version originale de *Spreu*, avec ses aquarelles, ses photos en noir et blanc, ses dessins intégrés dans le corps du texte, en est le meilleur exemple¹⁰.

À une moindre échelle, il s'agira pour Sarah Kirsch d'intégrer dans l'aquarelle même un fragment de journal, un poème entier dactylographié, ou de superposer à la couleur une lettre dessinée au pastel gras en majuscule, une lettre que l'on pourrait rapprocher des idéogrammes d'Extrême-Orient. Elle rejoint par là la tradition japonaise du *Haïga* qui, précise François Cheng, combine dans un tableau le texte et l'image et les unit dans un même esprit :

Pour en revenir à l'inscription d'un poème dans un tableau, on voit qu'il n'y a pas de discontinuité entre les éléments écrits et les éléments peints, tous deux composés de traits et dessinés au même pinceau. Ces idéogrammes inscrits font partie intégrante du tableau ; ils ne sont pas perçus comme un simple ornement ou un commentaire projeté du dehors.¹¹

différentes. L'une s'inscrit dans une tradition européenne remontant à Rimbaud et à son « esthétique du discontinu » dans le poème en prose (voir à ce sujet BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Librairie Nizet, 1959, p. 623 et 640). L'autre est à mettre en relation avec l'écriture japonaise, notamment celle de Kawabata, dont C. Sakai a pu dire :

Chez Kawabata, les lacunes sont nécessaires parce qu'elles procèdent d'une vision du monde fragmentaire ; mais les intervalles de cette discontinuité sont destinées à être interprétées par le lecteur.

in SAKAI, Cécile, *Kawabata, le clair-obscur*, Collection Écriture, Presses Universitaires de France, 2001, p. 50. Nous reviendrons plus loin sur le rôle du lecteur dans la poésie brève japonaise.

⁹CHENG, François, *L'écriture poétique chinoise*, Collection Points Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 15 et 21.

¹⁰Une double page caractéristique de la version originale de *Spreu* est reproduite dans notre annexe 7.1, p. 76.

¹¹CHENG, François, *op. cit.*, p. 22.

11.2 Le cycle des saisons

Le second point de départ de notre réflexion sur la parenté existant entre la poésie de Sarah Kirsch et les poèmes courts japonais sont quelques vers extraits du plus long poème du recueil *Schneewärme* (« Schwarzer Spiegel », SW,48), dans lequel le sujet lyrique fait textuellement allusion au haïku¹² : « Ein Eimer ohne Boden / Rollt und rollt / Seit Tagen im Wind wie ein / Haiku. »

Avec la répétition, dans ces quelques vers, du verbe « rollen », Sarah Kirsch évoque non seulement le mouvement monotone et régulier de ce seau ballotté par le vent, mais elle met également l'accent sur l'un des principaux points communs entre les haïkus et sa propre production : la répétition orale des poèmes et le caractère cyclique lié au rythme des saisons¹³.

11.2.1 Le *kigo*

Les haïkus traditionnels prennent en effet toujours comme point de départ un mot bien précis, le *kigo* (Ahai,17), faisant allusion aux circonstances dans lesquelles le poème a été écrit. La plupart du temps, ce mot évoque ainsi une saison de l'année, ou bien alors une caractéristique de cette saison (la neige, l'herbe haute, une fleur, etc.) Ces mots-saisons obéissent à des conventions très strictes, tout comme la forme générale du haïku : en japonais, le poème ne doit pas excéder une ligne (trois vers pour les traductions occidentales) et être composé d'une

¹²Pour des raisons de commodité, nous parlerons dans cette étude du poème bref japonais en utilisant le terme courant « haïku », et ce même si ce terme est controversé par certains critiques, qui préfèrent le terme « hokku » (relevant de l'esthétique du fragment) et réservent le mot « haïkaï » à une œuvre collective, le terme « haïku » n'apparaissant en fait qu'à la fin du dix-neuvième siècle. Cette confusion est très bien expliquée par René Sieffert dans son ouvrage *Le Haïkaï selon Bashô*, traduit du japonais par René Sieffert, Collection « Poètes du Japon », Paris, Publications orientalistes de France, 1989, p. XXXIX :

L'on verra, en particulier, que Bashô est avant tout un poète du dialogue, que toute sa vie durant, il a donné une priorité absolue au haïkaï, œuvre collective, sur le hokku, qui n'est jamais conçu que comme fragment détaché d'une séquence ou une pierre mise en réserve pour de futures constructions. Parler comme on le fait couramment aujourd'hui au Japon même, de haïku de Bashô, est non seulement un anachronisme (le terme, une contraction de haïkaï-hokku, fut lancé au siècle dernier par Masaoka Shiki, 1867-1902), mais aussi et surtout un contre-sens qui dénature totalement la pensée du vieux maître.

Cette référence au terme « haïku » dans *Schneewärme* est la deuxième occurrence du terme dans l'œuvre de Sarah Kirsch, la première apparaissant dans le poème « Reif » (KL,160), extrait du recueil *Katzenleben*, paru quelques années plus tôt.

¹³« Un seul et même mot, *uta*, désigne en japonais la poésie et le chant. Et c'est à voix haute, comme un chant, que le haïku se lit. » in ATLAN, Corinne et BIANU, Zéno, *Haïku. Anthologie du poème court japonais*, Poésie Gallimard, 2002, p. 17. Nous utiliserons dorénavant pour cette anthologie l'abréviation (Ahai), suivie du numéro de page.

succession de cinq syllabes, puis sept syllabes, puis de nouveau cinq syllabes¹⁴. Les haïkus sont ensuite classés dans des recueils (les *saijiki*) suivant également des règles très précises : le classement, traduisant « une volonté d'ordonnement du monde et un souci d'exactitude esthétique », se fait en fonction du cycle des saisons et « selon plusieurs catégories évocatrices : les moments de la saison, les phénomènes du ciel, le paysage, les activités humaines, la faune et la flore¹⁵ ».

C'est en ce point que les recueils de poèmes de Sarah Kirsch sont très comparables aux *saijiki* : depuis son émigration en République fédérale et son installation dans le Schleswig-Holstein en 1983, Sarah Kirsch a organisé la plupart de ses volumes parus dans les années 1980 selon le cycle des saisons. Cette volonté d'ordonnement n'est nullement réservée au lyrisme (*Katzenleben* en est le modèle le plus rigoureux), mais vaut également pour les œuvres de prose ou de poèmes en prose : *Schwingrasen*, par exemple, débute avec la Saint-Sylvestre (SR,104), évoque le 7 janvier (SR,106), le mois de mai (SR,139) et s'achève avec Noël (SR,173) et la Saint-Sylvestre de nouveau (SR,175).

Schneewärme suit globalement ce même schéma ; la preuve en sont les titres des différents poèmes : « März » (SW,14), « Winteranfang » (SW,30), « Der Frühling » (SW,61). Parsemés au fil des poèmes, différents indices nous permettent de mettre en lumière le *kigo*, le mot-saison, le mot-circonstance autour duquel s'articule le poème. C'est le cas dans « Muscheln und Steine » (SW,20) où l'été est invoqué (« (...) O Sommer / Wilder brütender Sommer »), ou bien dans « Punschverkäuferinnen » (SW,40) qui lui, en évoquant les lumières, la neige et le vin chaud, rappelle l'ambiance particulière d'avant Noël.

Ce recueil fait pourtant figure d'exception dans l'œuvre de Sarah Kirsch : s'il semble à première vue respecter le cycle très régulier des saisons, il se permet quelques entorses à la règle : certains poèmes ne se laissent pas aisément classer dans le cycle des saisons, tout particulièrement ceux situés au début et à la fin du volume. Mais contrairement aux apparences, ces exceptions de Sarah Kirsch à la règle des *saijiki* ne sont pas incompatibles avec les haïkus. Si les haïkus apparaissent comme une forme poétique ancestrale, ils sont aujourd'hui encore pratiqués avec ferveur. Or certains poètes japonais contemporains tendent à remettre en cause l'autorité des anciens maîtres et ne veulent plus se soumettre

¹⁴Voici un exemple de haïku traditionnel, de la main de Natsume Sôseki, extrait de l'anthologie de Corinne Atlan et Zéno Bianu (Ahai,162) :

Le froid, le froid –
l'eau bleuit
le ciel se rétrécit.

¹⁵*Ibid.*, p. 18.

à la contrainte du *kigo* : c'est pourquoi les recueils contemporains réservent une place au *muki*, au haïku sans mot-saison.

L'ouvrage *Allerlei-Rauh* enfin, placé au centre de notre étude, se prête volontiers – par son sous-titre *Eine Chronik* et son caractère kaléidoscopique – à une conception cyclique du temps et porte son attention sur les *événements* et les circonstances, qu'ils appartiennent au passé ou au présent. C'est surtout la chronique de la vie à Tielenhemme qui fait la plus grande part à l'instant présent, ce qui s'inscrit parfaitement dans la lignée du haïku, lequel « s'offre toujours comme une salutation (*aisatsu*), comme un hommage au moment présent » (Ahai,17). La dernière page de cette chronique (reproduite intégralement en annexe 3.3, p. 64) illustre de manière exemplaire cette alternance, cette régularité dans la succession des saisons observée par la narratrice :

Die Kühe gelangen auf ihre Wiesen und verlassen sie wieder, mal Wind, mal Sonne, (...) die Kühe verlassen die Wiesen, die Kühe tauchen auf in den Wiesen (...) mal Sonne, mal Wind, das Gras wächst, das Gras wird gemäht (...), mal Sonne, mal Wind, das Gras wächst, das Gras wird gemäht, (...) die Kühe werden abgetrieben, die Kühe werden ausgetrieben, (...) mal Schnee, mal Regen, die neuen Lämmer werden geboren, das Gras wächst, der Krokos ist vorüber, die Kühe werden ausgetrieben, mal Sonne, mal Schnee, ich bin dem Wechselhaften eingebunden, es scheint mir lange zu gehen. (A-R,100)

11.2.2 « Aus dem Haiku-Gebiet »

Si tous les recueils de Sarah Kirsch respectent plus ou moins exactement l'alternance des saisons typique des *saijiki*, c'est cependant dans le recueil *Erkönigstochter*, paru en 1992, que Sarah Kirsch se réfère le plus explicitement à la tradition du haïku en consacrant la toute première page du volume à une suite de sept haïkus en l'honneur du nouvel an, « Aus dem Haiku-Gebiet¹⁶ ». Ces poèmes sont vraisemblablement des « poèmes de commande », puisqu'il y est fait allusion dans le journal de bord *Das simple Leben* :

Für Meister Corino ein Neujahrspoem auch noch versprochen. Ein Dummkopf der ich doch bin. Werde mich an den Haikus grob orientieren. See you vielleicht und noch later James Green alligator. (DsL,243)

Nous en donnons ici les plus beaux exemples :

¹⁶Ces poèmes sont curieusement exclus des œuvres en cinq volumes (*Werke in fünf Bänden*) et ne figurent que dans l'édition originale. Nous les avons reproduits dans notre annexe 8.3, p. 85.

Heul, sag ich, heul! Der Hund
Hilft mir das Jahr
Zu Ende zu bringen (ET,1)

Et :

Das Jahr geht hin
Noch immer trage ich
Reisekleider. (ET,1)

Ces poèmes ne sont pas seulement inspirés des haïkus du point de vue de leur forme ; la circonstance également (cette nouvelle année qui commence), permet d'ouvrir le recueil de façon officielle et de débiter un cycle. Un cycle qui, dans *Erlkönigstochter*, sera consacré aux voyages que Sarah Kirsch a entrepris au cours de ces années.

On peut d'ailleurs rapprocher le deuxième haïku de Sarah Kirsch, « Das Jahr geht hin (...) », d'un haïku de Matsuo Bashô, l'un des *haijin* les plus célèbres¹⁷ :

L'année prend fin –
Toujours le même chapeau
Les mêmes sandales de paille ! (Ahai,165)

Ces deux haïkus s'articulent autour du même *kigo* : le nouvel an. Il est intéressant de constater la ressemblance frappante entre les premiers vers de ces poèmes. Dans chaque haïku, l'idée initiale de mouvement est évoquée par cette année qui s'achève¹⁸. En face du temps qui s'écoule inexorablement, le poète est confronté, tout aussi inexorablement (« noch immer » et « toujours le même » le soulignent), à sa situation personnelle. Dans ces deux haïkus, tout vise à suggérer une situation précaire, une condition de transition. Chez Sarah Kirsch, les vêtements de voyage évoquent le caractère instable de la vocation du poète, tout comme le motif de la recherche, de la quête poétique : le poète ne peut plus créer s'il n'est pas constamment sur le départ, s'il n'est pas attentif au monde qui l'entoure. Ils suggèrent également la difficulté pour le poète de s'établir quelque part, sans pour autant renoncer au désir de découvrir d'autres horizons.

¹⁷Sur l'écriture de Bashô et les haïkus nous renvoyons aux essais de Yves Bonnefoy « La fleur double, la sente étroite : la nuée » in *Le nuage rouge*, Nouvelle édition corrigée, Paris, Mercure de France, 1992 et « Les mots, les noms, la nature, la terre » in *La vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988.

¹⁸Il nous semble utile de rappeler ici l'importance du Nouvel An pour la création poétique de Sarah Kirsch : la fin d'année est toujours l'époque du bilan, comme celle d'un nouveau départ, de nouveaux poèmes. Il semblerait que l'inspiration soit particulièrement présente ce jour-là, comme il transparait de ces quelques lignes extraites de *Schwinggrasen* : « Schrieb einige Silvesterbriefe wie stets an dem Tag, ob ich sie absende, liegt noch im Ungewissen, auch steht nicht fest, an wen ich geschrieben habe. » (SR,175)

11.2.3 Le poète-vagabond

Le motif du poète itinérant est récurrent dans l'œuvre de Sarah Kirsch : nous donnerons en exemple les poèmes : « Zwischenlandung » (L,71) et « Funken » (SW,72), dans lesquels ce motif est développé plus largement. Si le premier poème, « Zwischenlandung », est écrit à la troisième personne du pluriel et dans une tonalité nettement ironique (« sie [Die Dichter] verschärften / Den Klassenkampf meditierten / Über das Abstrakte bei Fischen (...) »), le deuxième, mettant en scène le sujet lyrique lui-même, semble plus nostalgique : « Unstet schweifend kam ich / Hierin und dorthin stets noch / Fand ich Wasser berauschende Beeren ».

Cependant, ces deux poèmes ont en commun d'évoquer le motif du manteau de toile fine qui ne protège pas du froid quand l'hiver arrive et pousse le poète à regagner ou à se trouver un foyer. Dans le poème « Zwischenlandung », où Sarah Kirsch se moque ouvertement des poètes, dont les activités (« den Kartoffeln / Brachten sie menschliche Umgangsformen bei ») semblent inutiles et absurdes par rapport à celles de leurs femmes (qualifiées par l'adjectif « tüchtig », que l'on pourrait traduire par « méritantes »), ce manteau est le signal du retour et il est associé à un confort petit-bourgeois en complet décalage avec l'image que donnent d'eux-mêmes ces poètes itinérants : « bis eines Tages / Durch ihre dünnen Mäntel die Kälte kommt / Sehnsucht / Nach einem wirklichen Fisch in der Schüssel / Sie jäh überfällt ».

Dans « Funken », ce manteau est associé aux oreilles des chats (« Einen verblichenen Mantel dünn / Wie die Ohren von Katzen »), ce qui permet de nouer un lien entre les conditions de vie de ce poète itinérant et le sentiment de liberté que Sarah Kirsch associe fréquemment aux chats : on rappellera que dans le dernier recueil de Sarah Kirsch, *Regenkatze*, c'est le chat Emily qui se fait la colporteuse des événements se déroulant en dehors de la maison¹⁹.

Dans le haïku de Bashô (« Toujours le même chapeau / Les mêmes sandales de paille »), le ton se fait plus amer, la situation personnelle plus instable et plus précaire encore. Les vêtements de voyage sont réduits au chapeau et aux sandales de paille, toujours les mêmes, des vêtements portés et usés, qui ne sont peut-être pas adaptés aux rigueurs de la saison ou de la région. Le rôle du poète, par cette pauvreté affichée, est presque sacralisé : il se fait le témoin de la misère et de la condition humaines. Et cependant, les réalités qu'il dépeint en évoquant ces détails simples, tels que le chapeau et les sandales de paille, témoignent d'une attention soutenue portée aux objets du quotidien :

¹⁹« Meine Katze als Regenkatze ist schon wieder rinjeweht, redend über das was draußen alles los ist » (RK,41).

Le Maître dit : « L'utilité du haïkaï est qu'il donne droit de cité aux mots de tous les jours. Il ne faut jamais traiter un objet par le mépris. C'est là une chose que les gens ignorent, mais qui est très importante ».²⁰

L'attention accordée aux objets, aux petits détails du quotidien, cette attention qui sous-tend également toute l'œuvre de Sarah Kirsch²¹, rappelle une fois encore la formation que la poétesse a reçue au *Johannes R. Becher-Institut* de Leipzig, où, au contact de Gerhard Wolf et de Georg Maurer, elle a appris à se concentrer sur ces petites choses qu'offre la vie de tous les jours :

Gerhard Wolf hat uns von den großen philosophischen Themen ferngehalten und uns beigebracht, über die Sachen zu schreiben, die uns umgeben, die wir wirklich kennen. Das war der sogenannte « kleine Gegenstand », wie es dann bald unter Germanisten hieß.²²

11.3 Une poétique de l'instantané

11.3.1 Les « instants-poèmes »

Cette attitude est ce qui, à la vérité, lie le plus intimement la poétique de Sarah Kirsch à l'esthétique du poème court japonais. Les deux poétiques accordent une place prépondérante à l'instant, au moment, à la relation aux choses qui nous entourent et surtout au *détail*²³ :

Cette attention portée à l'infime, cette tendresse envers le monde et toutes les créatures vivantes, principe bouddhique s'il en est, participe aussi d'un souci constant du détail, caractéristique de l'art japonais. (Ahai,9)

Les poèmes de Sarah Kirsch, qu'ils soient courts ou un peu plus longs, sont en effet des « instants-poèmes » et se consacrent justement à ces détails de la

²⁰BASHÔ, *Le Haïkaï selon Bashô*, traduit du japonais par René Sieffert, Collection « Poètes du Japon », Paris, Publications orientalistes de France, 1989, p. 171.

²¹Cette attention accordée aux objets et événements du quotidien est visible dès le premier recueil de Sarah Kirsch, *Gespräch mit dem Saurier*, paru en 1965 (« Guten Tag Kamm! (...) Guten Tag Katze! » GS,6), jusqu'au dernier recueil *Regenkatze* (2007), où l'on peut lire : « Die roten Rücklichter des Miststreuers, der sanfte Riesenvogel, die immer schwärzer werdende Nacht – alles war ein Bild der Geborgenheit ja » (RK,130).

²²KIRSCH, Sarah, *Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, Textura 29, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1985, p. 123.

²³Jürgen Egyptien voit dans ce souci du détail, et surtout dans la combinaison poétique de ces détails, l'une des forces de la poésie de Sarah Kirsch :

Nicht zuletzt mag der « Minengürtel Einzelheiten » auch auf Kirschs poetisches Verfahren der Orientierung am Detail hinweisen, wobei die Zusammenführung heterogener Einzelelemente poetische Sprengkraft zu entfalten vermag.

EGYPTIEN, Jürgen, « Im Park des Hermaphroditen. Sarah Kirschs "Wiepersdorf"-Zyklus » (T+K,63).

vie quotidienne qui font la matière des haïkus. Barbara Mabee, dans son ouvrage consacré à la poétique de Sarah Kirsch, parle d'une poétisation du quotidien (« eine Poetisierung von Alltäglichkeiten » Ma,155), Goedele Proesmans d'un « éloge des débris » (« Lob der Spreu » Proe,195), en référence au recueil *Spreu* (1991), bien sûr. Sarah Kirsch elle-même qualifie ses poèmes de « poésie de circonstance » ; dans une interview, elle déclare : « Es sind Gedichte, die sich aus einer Gelegenheit entfalten²⁴ ». Nous citerons en exemple le petit poème de *Schneewärme*, dont le titre, « Widmung » (SW,66), semble déjà porter en lui cet hommage aux petites choses qui nous entourent :

Voller Engel ist jedes Blatt
 An den Pappeln von T.
 Wenn sie tanzen
 Zittern die Blätter
 Morgens bis abends in T.

Comment ne pas mettre alors ce souci du détail infime en relation avec la formation de biologiste de Sarah Kirsch ? Elle qui, pendant des années, s'est entraînée à cataloguer scrupuleusement les plantes, les insectes, si minuscules soient-ils... Cette description minutieuse de la nature est, elle aussi, caractéristique de la poésie brève japonaise, où elle est appelée *kachô-fuei*²⁵. L'observation scientifique des phénomènes naturels est souvent le point de départ de la création de Sarah Kirsch, comme elle le souligne elle-même dans cet autre entretien, cité à plusieurs reprises au cours de notre étude :

Ich bin irgendwo und versuche, so einen Ort abzugrasen und alles zu benennen – so wie man ein Kreuzworträtsel löst. Es ist für mich außerordentlich spannend, für eine spezielle Beleuchtung, für Wolken, für einen Klang, für Wasser die richtige Bezeichnung zu finden – die einzig richtige. Es ist ähnlich wie beim Übersetzen. (PHP,61)

11.3.2 Le souci du détail

Sarah Kirsch, à la manière des bons *haijin*, se propose d'étudier les choses comme si elle les regardait à travers un microscope, de se faire la photographie d'un simple rien²⁶ et utilise ses yeux tout autant que sa sensibilité en trouvant matière au poème :

²⁴Sarah Kirsch, zitiert in WAGENER, Hans, *op. cit.*, p. 95.

²⁵« Takahama Kyoshi (...) considère l'observation objective de la nature (*kachô-fuei*), comme un principe essentiel » (Ahai,210).

²⁶H. Dittberner parle à ce propos d'un *catalogue des petites expériences* (« Kataloge der kleinen Erfahrung »). DITTBERNER, Hugo, « Artistin zu eigenen Gnaden. Ein Essay über Sarah Kirsch » (T+K,4).

Das Optische überhaupt interessiert mich sehr. Die Gedichte entstehen oft aus einem optischen Einfall, daß ich irgend etwas gesehen hab. Von dort an geht es dann los, daß man etwas aufschreibt.²⁷ (EeD,15)

Dans le volume *Irrstern*, c'est d'ailleurs la nature elle-même qui semble se prêter volontairement au jeu d'une photographie. On peut lire dans l'un des poèmes en prose : « Alles war nun ein freundliches Bild und wie geschaffen für Postkartenfotographen wohin man auch blickte » (« Auf dem Deich », I,154). Pour évoquer un de ses poèmes, Sarah Kirsch le qualifie même d'« instantané » : « so ein ganz kleines Bild, eine Momentaufnahme, eine Skizze oder irgendetwas (...) Das kann die Mitte eines Gedichtes sein oder der Anfang » (EeD,14). En lisant les poèmes de Sarah Kirsch, on a souvent l'impression que le temps est figé, et que l'attention de la poétesse se fixe sur un point très précis, jusqu'à rendre compte de tous les détails. C'est ce qui transparait d'un poème comme « Sanfter Schrecken », extrait de *Katzenleben* (KL,136), où l'on peut lire :

Die Welt bestand aus Einzelheiten
Es war genau zu unterscheiden
Welches übriggebliebene Blatt
Um ein wenig vor oder hinter
Anderem leis sich bewegte.

Cette notion d'instantané, de détail, d'émotion fugitive nous paraît d'autant plus intéressante que le haïku se caractérise par une écriture rapide et extrêmement resserrée²⁸. Les haïkus s'épanouissent « le temps d'un souffle » ; Corinne Atlan et Zéno Bianu précisent dans leur *Anthologie* qu'« un haïku, selon la règle, ne doit pas être plus long qu'une respiration » (Ahai,7). Or cette notion de souffle se révèle très présente chez Sarah Kirsch : la lecture des poèmes, comme leur réalisation, est étroitement liée à la respiration. Elle précise au cours d'une discussion : « Es ist auch ein Zeitmaß, ein Tempo, das mit einem selbst verbunden ist. Es ist etwas Körperliches, wie schnell man atmet. (...) Es soll immer ein bisschen atemlos werden. » (EeD,7)

²⁷Ce point de vue fait écho à une autre déclaration de Sarah Kirsch, soulignant le caractère spontané de ce genre de stimuli visuels ou auditifs qui servent de point de départ au travail poétique :

Es ist irgend etwas, das man vielleicht schon in sich gestapelt hat, und irgendein äußerer Reiz kommt hinzu – etwas, das man sieht oder hört, oder das in der Zeitung steht –, und man fängt an, zu arbeiten.

“Gespräch mit Klaus Bednarz”, in *Von Autoren und Büchern. Klaus Bednarz und Gisela Marx im Gespräch mit Schriftstellern*, Hamburg, Campe paperback, 1977, p. 126.

²⁸« Le haïku (...) procède par retranchement, par soustraction – par dépouillement » (Ahai,11).

Les haïkus, comme les poèmes de Sarah Kirsch extraits des derniers recueils, s'inscrivent donc dans un temps de parole très limité²⁹. On peut difficilement en lire un grand nombre à la suite les uns des autres : après chaque haïku, un temps de réflexion, presque de recueillement, est nécessaire pour le laisser agir en nous. Il en est de même pour les poèmes de Sarah Kirsch³⁰ extraits de *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder*, que Sarah Kirsch qualifie elle-même de « poèmes-allumettes³¹ » (*Streichholzgedichte*, SL,55).

Cette qualification de « poèmes-allumettes » nous semble d'autant plus pertinente qu'on y retrouve, avec l'évocation d'une petite flamme qui brûle rapidement et s'éteint, l'image de ce qu'on appellera *l'illumination* propre aux haïkus³².

11.3.3 L'esthétique du resserrement

De cette écriture rapide et resserrée résulte une impression de « cristallisation » (Ahai,34), comme si les auteurs tendaient à resserrer le maximum de sens dans un minimum d'espace. Les spécialistes des haïkus parlent ainsi de « marques insistantes d'une volonté de traiter la langue de manière "serrée" : simplification syntaxique, ellipses, volontaire banalité ou "pauvreté" du vocabulaire, inversion de la proportion noir / blanc sur la page, etc.³³ » Ils soulignent plus loin « les lignes très peu nombreuses sur la page et douées les unes par rapport aux autres d'une grande autonomie, aussi peu liées, articulées qu'il est possible (du moins en apparence³⁴) ».

²⁹Même si les haïkus, selon la tradition de lecture, sont répétés une fois.

³⁰Dans un de ses articles, « Der sanfte Mut der Melancholie », Michael Butler a comparé les poèmes de Sarah Kirsch à des « bombes à retardement », soulignant par là l'impression que ces poèmes laissent dans l'esprit du lecteur, bien après que celui-ci en a terminé la lecture : « [Die Gedichte] wirken eher wie kleine Zeitbomben, die noch lange ticken, bevor sie sanft im Kopf des Lesers explodieren » BUTLER, Michael, « Der sanfte Mut der Melancholie. Zur Liebeslyrik Sarah Kirschs » (T+K,59).

³¹Cette déclaration est reprise explicitement par Peter von Matt dans une émission de télévision : *Zwei Frauen : Elke Schmitter und Sarah Kirsch*. Mit Verena Auffermann, Helmut Böttiger, Sarah Kirsch, Peter von Matt, Elke Schmitter und Martin Lüdke. Regie : Rolf Stephan, Mainz, SWR, 2002. Toujours en parlant des poèmes de *Schwanenliebe*, Peter von Matt affirme plus loin qu'il s'agit là « des poèmes les plus japonais de la poésie allemande ».

³²Notons ici que l'illumination ne peut intervenir pour le poète que si celui-ci *sait* goûter une certaine forme de solitude : ce qui est une caractéristique de l'écriture de Sarah Kirsch et des *haijin*, ce profond sentiment de solitude qui les imprègne. Le poète doit s'isoler des autres hommes pour se mettre à l'écoute de la nature qui l'entoure. Soulignons encore que pour Sarah Kirsch, cet isolement n'est pas dénué d'un certain mépris pour les congénères et d'une misanthropie plus ou moins avouée – comme il transparait par exemple dans ces vers souvent cités de *Schneewärme* : « Und die Einsamkeit / Erfreut mich schon lange. / Das Gewese der Menschen / Ist mir zuwider » (SW,45).

³³GLEIZE Jean-Marie, « Brièvetés », in DELTEIL André (ensemble réuni par), *Le Haïku et la forme brève en poésie française*, Actes du colloque du 2 décembre 1989, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 33.

³⁴*Ibid.*, p. 40.

Cette « cristallisation » de l'écriture, entraînant bien souvent une cristallisation du sens autour d'un événement déclencheur³⁵, est une notion éminemment importante pour l'analyse des techniques d'écriture de Sarah Kirsch, dont le travail sur le matériau poétique se concentre sur le principe de *réduction* : « Meine Arbeit liegt in der Reduktion. Ich fange an, und es ist lang, und dann wird es sehr oft bearbeitet, bis es dann knapp ist³⁶. »

– *Le principe de la réduction*

De cette déclaration poétologique de Sarah Kirsch, nous pouvons retenir deux aspects liés au principe de réduction. Le premier réside dans la notion de *travail* : la poétesse ne se contente pas du matériau littéraire brut ou de l'inspiration initiale, le poème n'est pas déjà terminé avant même d'être couché sur le papier. Sarah Kirsch appartient à cette catégorie de poètes qui ont besoin de retravailler le poème jusqu'à ce qu'il soit réduit à son essence même. Au cours d'un autre entretien, elle explique :

Das ist richtige harte Arbeit. Man hat einen Einfall. Man fängt an, ihn aufzuschreiben, ein Stück Vorarbeit sozusagen. Dann beginnt die richtige Arbeit. Es gibt Dichter, die machen das Gedicht im Kopf fertig. Die brauchen es eines Tages nur aufzuschreiben und es steht so, wie es steht. Das ist die eine Sorte. Die andere schreibt und schreibt und schreibt und schreibt das wieder ab. (EeD,16)

Ici encore, Sarah Kirsch insiste sur la notion de travail du poète, de labeur même. Cet acharnement dans la réduction est finalement très proche de la dimension de discipline intérieure que l'on retrouve dans l'écriture des haïkus. Cette discipline intérieure prend sa source dans la pratique même de la calligraphie, indissociable du haïku : le même geste est répété maintes et maintes fois, jusqu'à ce que le trait atteigne la perfection. De même, le *haijin* se doit de réguler son inspiration, de dégager l'axe principal du haïku qu'il se propose d'écrire (un haïku ne devant pas cumuler deux ou trois centres d'intérêt³⁷), puis de l'ajuster dans le cadre formel de la succession des syllabes.

³⁵Dans son analyse des haïkus, P. Jaccottet précise :

Du haïku, M. Blyth peut écrire qu'il est *self-obliterating* : comme si le poème n'avait pour souci que de s'effacer, de s'abolir au profit de ce qui l'a fait naître et qu'il désigne, simple doigt tendu, dit encore l'auteur ; ou simple passerelle, que l'on oublie pour s'éblouir de la région où elle mène.

JACCOTTET, Philippe, « L'orient limpide », in *Une transaction secrète*, nrf, Paris, Gallimard, 1987, p. 129.

³⁶Sarah Kirsch, citée in Erich Maletzke, *Poeten in ländlicher Idylle*, Hamburg, Verlag H. Lühr & Dirks, 1996, p. 81.

³⁷*Le Haïkai selon Bashô*, op. cit., p. 42.

Et c'est à ce propos que nous aimerions évoquer le second aspect de la méthode de travail kirschienne de réduction du matériau littéraire. En effet, et même si les auteurs de haïkus travaillent eux aussi dans la réduction, la contrainte imposée par la succession des syllabes leur permet de donner un cadre immuable à cette poésie brève : à la lecture, un haïku ne sera jamais plus court ou plus long qu'un autre. En ce qui concerne la poésie de Sarah Kirsch, la contrainte formelle en est absente et le vers est libre. Or on peut avoir l'impression que la poétesse, depuis le milieu des années 1970 où elle applique dans son œuvre le principe de réduction, a été entraînée dans une spirale réductionniste qui l'a peu à peu dépassée. En lisant le poème intitulé « Öffnen », extrait de *Schwanenliebe* :

Öffnen

Kam Sonne hellgelbes
Haar

on peut légitimement se demander si la réduction peut aller plus loin encore. Ce seuil de dépouillement verbal dépassé, elle ne peut finalement conduire qu'au mutisme. Et c'est probablement pour cette raison que Sarah Kirsch, ayant atteint ce point de non-retour dans l'expression poétique, a préféré suivre les chemins des aquarelles et de la prose, terres plus neuves, où les processus de réduction lui semblent encore possibles.

Si cette réduction du texte trouve son accomplissement dans les derniers recueils de poèmes de Sarah Kirsch et surtout dans le dernier, *Schwanenliebe*, il apparaît que cette méthode de travail trouve sa source au milieu des années 1970 avec la lecture de *Ledwine*, d'Annette von Droste-Hülshoff.

Nous rappelons le passage en question, évoquant Bettina von Arnim et Wierpersdorf, le lieu de cette découverte fondamentale :

Lag dann im Gartensaale unter Bettinens Bild auf dem uralten Sofa schrieb trank und las. (...) Fand ein zierliches Büchlein in volkseigener Bibliothek als ich alles Mitgebrachte gelesen schon hatte Ledwine heißen was ich sofort als Geschenk des Himmels annahm und bis heute behielt. War auch dermaßen geködert daß ich die Nacht nicht mehr wußte befand ich mich bei Bettinen oder viel mehr in Schloß Hülshoff hinter den Wassern gefangen.³⁸

C'est au cours de cette nuit passée à lire *Ledwine*, que Sarah Kirsch fait la connaissance du principe de réduction propre à Annette von Droste-Hülshoff :

³⁸ *Geschenk des Himmels*, Vorwort zu *Annette von Droste-Hülshoff. Auswahl von Sarah Kirsch*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1986, p. 17.

kurzum ich habe in diesem einzigen Fall wie sies mir auftrag den Versuch unternommen wie in der eigenen Arbeit nach lange verflogener Zeit zu reduzieren was stets noch ein guter Arbeitsgang ist.³⁹

Cette méthode de travail aboutissant à la réduction progressive du matériau littéraire, jusqu'à ce que celui-ci prenne sa forme la plus épurée, fait appel à une autre technique d'écriture dont nous avons d'ores et déjà constaté l'importance dans l'écriture de Sarah Kirsch, et qui apparaît dans ses réflexions poétologiques : le « recopiage » selon la « méthode Gertrude Stein ».

La parenté entre l'écriture de Sarah Kirsch et celle de Gertrude Stein se révèle au sein même des poèmes : c'est cette fameuse écriture resserrée et condensée. Citons par exemple ces vers de Gertrude Stein, traduits par Christophe Marchand-Kiss : « Un phoque et des allumettes et un cygne et du livre et un costume⁴⁰ », que l'on pourrait rapprocher aisément de certains vers de Sarah Kirsch, comme : « (...) es regnet / In Moose und Farne und Knechte und Mägde / Gehen von einer zur andern Stunde / Verloren » (SW,11). Chez les deux poétesses également, le rôle du souffle apparaît prépondérant. Christophe Marchand-Kiss précise : « Ce qui retient chez Stein, c'est la respiration : cela halète, souffle court, puis cela est régulier, ou lent, puis la phrase se retient de respirer, elle étouffe⁴¹. » Il s'agit donc encore ici d'une poésie intimement liée au corps et à ses aspirations.

– Recherche de la limpidité

Cette proximité de la poésie de Gertrude Stein et de Sarah Kirsch avec le corps et les émotions qu'il suscite se révèle en outre par une langue poétique qui ne recule pas devant une certaine crudité, dans le ton comme dans le vocabulaire employé. Et c'est encore un point commun entre la poésie de Sarah Kirsch et celle des haïkus. En effet, la transmission du message de ces poèmes brefs passe par l'emploi d'une langue limpide, presque banale. Philippe Jaccottet, dans un essai justement nommé « L'Orient limpide », insiste sur cet état de limpidité, « auquel le poète accède par une série de dépouillements dont la concision de son vers n'est que la manifestation verbale » :

Sans doute sommes-nous depuis longtemps engagés dans un « détour » apparemment inévitable, et de plus en plus éloignés de la limpidité ; mais c'est aussi pourquoi la découvrir *totale*, comme elle l'est dans le haïku, donne un choc. Il faut bien cette limpidité pour nous arracher au désordre

³⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰ STEIN, Gertrude, *Poèmes*, traduits de l'américain par Christophe Marchand-Kiss. Collection l'œil du poète, Paris, Textuel, 1999, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 16.

envahissant ; mais l'étrange est qu'il ne faille peut-être rien de plus : juste cela.⁴²

Ces précisions sur la *limpidité* qu'évoquent les haïkus ne sont pas sans rappeler bon nombre de reproches faits à Sarah Kirsch quant à son style, qu'on a qualifié tantôt de « Baby-talk », tantôt de naïf⁴³. Sarah Kirsch, cependant, et comme par défi, accentue cette sous-exigence intellectuelle (« intellektuelle Unterforderung » PHP,63) et se justifie en évoquant Bertolt Brecht :

Das würde ich mir aber überhaupt nicht anziehen, denn, man kann auch mit Brecht sagen, es ist das Einfache, was schwer zu machen ist. Ich bemühe mich immer wieder, und je älter ich werde, um so mehr, die Sachen noch einfacher zu machen. Daß es fast simpel ist. (PHP,63)

On reproche à Sarah Kirsch d'utiliser trop fréquemment l'adjectif « schön » ? Elle l'emploiera jusqu'à saturation et se défendra avec véhémence : « wenn es schön ist, dann ist es schön, und dann sage ich das, wenn ich will. » (EeD,13) Ce style convient pourtant parfaitement à un adepte des haïkus, dont voici les principes :

puisés à la source même de l'esthétique japonaise, qui ont gouverné le haïku tout au long de son histoire : sincérité, légèreté, objectivité, tendresse à l'endroit des créatures vivantes, mais aussi *sabi* (simplicité, sérénité, solitude), *wabi* (beauté dépouillée en accord avec la nature) et enfin (...) *fueki-ryūko*, juste équilibre entre le principe d'éternité et l'irruption d'un événement éphémère ou trivial. (Ahai,208)

La limpidité du style de Sarah Kirsch et de celui des haïkus s'accordent parfaitement, dans la mesure où l'on peut les rapprocher, de par leur brièveté et leur (apparente ?) naïveté, des comptines enfantines et des formules magiques. Le haïku s'appréhende souvent comme une formule contre la peur et l'angoisse : on a pu parler à son propos de « brièveté apotropaique⁴⁴ » visant à détourner les influences maléfiques⁴⁵.

Contrastant avec cette limpidité du langage, un autre point de comparaison précieux entre Sarah Kirsch et les *haijin* se manifeste dans le rôle prépondérant

⁴²JACCOTTET, Philippe, *Une transaction secrète*, *op. cit.*, p. 129, 131.

⁴³H. Dittberner a pu notamment écrire : « aber auf die Dauer wirkt [ihre] Poesie niedlich und Kunstgewerbe (...) » DITTBERNER, Hugo, « Artistin zu eigenen Gnaden. Ein Essay über Sarah Kirsch » (T+K,8).

⁴⁴« Le haïku et la forme brève en poésie française », *op. cit.*, p. 38.

⁴⁵Cette conception « magique » semble être une caractéristique générale de la poésie brève, puisque Alain Montandon, dans son ouvrage consacré aux formes brèves, souligne également que « la brièveté n'est pas étrangère à la mystique, celle de la fulgurance ou de la révélation, et à la magie du mot, à la fois dans sa pesanteur et sa légèreté. » MONTANDON, Alain, *op. cit.*, p. 13.

qu'ils accordent au lecteur⁴⁶. En effet, plus l'écriture est resserrée, plus le lecteur doit se montrer présent et attentif : « Au travail de contraction du poète (...) fait écho la perception "expansionnelle" du lecteur », notent Atlan et Bianu (Ahai,12).

À la lecture de certains haïkus, on a en effet l'impression que les trois « vers » dont ils sont composés ne sont doués que de liens très lâches les uns par rapport aux autres – et c'est également une impression récurrente chez Sarah Kirsch, surtout dans un ouvrage tel que *Schwanenliebe*, où l'écriture atteint un rare degré de concision ; dans cet haïku, par exemple : « Graue Sonne / Die Krähe hackt / Den Schnee » (SL,233). Cette concision est de plus renforcée par le rythme haché du premier et du deuxième vers, qui agissent comme un carcan et consolident la forme resserrée de l'écriture, et par le symbolisme inhérent des corneilles ou des corbeaux dans l'œuvre de Sarah Kirsch, où ils préfigurent souvent l'écriture et les traits dessinés par la plume⁴⁷.

11.3.4 La forme du *haibun*

Nous avons évoqué ci-dessus la parenté manifeste qui peut s'établir entre l'écriture poétique de Sarah Kirsch et celle des haïkus. Cette écriture brève et concise, cette influence du haïku, est de celles qui marquent le plus profondément l'œuvre de Sarah Kirsch. Il s'agit, en quelque sorte, de créer tout un monde, un monde différent de notre réalité occidentale, avec ses lois et ses modalités de perception particulières. Or cette parenté ne se limite pas aux poèmes, mais marque également la prose de Sarah Kirsch, notamment les journaux de bord *Spreu*, *Das simple Leben* et *Islandhoch*.

En effet, en conservant à l'esprit toutes les facettes de la tradition littéraire japonaise, on reconnaît dans le style de ces ouvrages la forme traditionnelle du *haibun*. Le *haibun* est un court passage en prose qui, pourrait-on dire, tente de lier narration et exaltation lyrique. L'auteur de *haibun* juxtapose les unes aux autres des pensées, des émotions, des descriptions, et ce de façon presque schématique

⁴⁶« Il faut dire que le lecteur est convoqué au plus vif, au plus vrai de sa palette sensible, pour "compléter le poème" » (Ahai,11).

⁴⁷Nous citons en exemple ces vers extraits du poème « Eremitage » : « Die Tintenzüge aus meiner Feder / Mit ihren Füßchen und Krönchen / Fallen her übers Papier / Krächzen wie Raben. » (SW,69). On soulignera la violence des verbes employés dans ces deux poèmes, « hacken » et « herfallen », qui mettent en évidence la force du raz-de-marée de l'inspiration et la nécessité de coucher les mots sur le papier.

Cette écriture n'est en outre pas dénuée d'un certain mystère et présente de fortes similitudes avec l'art des calligrammes ou le déchiffrement de runes, comme il transparait dans le poème en prose « Krähschrift » : « Die Landschaft wurde uns immer fremder und lieber, der Schnee stieg ja bis unter das Dach. Langsam lernten wir die Krähschrift lesen. » (SR,104). Ici on a l'impression que les lettres et les mots sont violemment arrachés à la page blanche (la neige) par l'écriture (la corneille et son bec acéré) et qu'ils gisent éparpillés sur le papier.

ou abrupte, sans forcément respecter un lien logique entre les phrases. C'est cette forme, telle qu'elle apparaît dans l'incipit de *Das simple Leben*, que Sarah Kirsch utilise le plus fréquemment⁴⁸ :

Traure meinem vorigen Heft etwas nach. Das hier ist neu und ohne Charakter. Erdbeben und Vulkan in diesem Jahr. Kirgiesen und Usbeken schlagen sich tot. Perlts so aus den Nachrichten raus. War schon im Garten.
(DsL,219)

Pris en tant que petites entités indépendantes, certains passages ou poèmes en prose de Sarah Kirsch peuvent ainsi être comparés, dans leur style comme dans le message poétique qu'ils transmettent, aux haïkus et à la poésie brève japonaise⁴⁹.

Ces fragments sont autant de miroirs kaléidoscopiques de l'œuvre de Sarah Kirsch, puisqu'ils nous offrent en l'espace de quelques lignes ou de quelques vers un détail très précis de la vision poétique toute personnelle de l'auteur sur son environnement immédiat. Ce détail précis auquel est confronté le lecteur dans une sorte de *fulgurance* est en réalité l'une des facettes du monde poétique de Sarah Kirsch, reflétant l'univers entier⁵⁰. Cette participation du haïku singulier à la totalité de l'univers semble être également l'une des caractéristiques de la

⁴⁸Et c'est encore une fois l'image du pinceau qui va mener notre réflexion plus avant, car le haibun prend sa source dans une autre forme plus ancienne, le *zuihitsu*, qu'on traduirait littéralement par « suivant le pinceau ». Le *zuihitsu* était généralement utilisé dans les journaux intimes et les carnets de voyage et fait une large part à l'inspiration et à la spontanéité du poète.

⁴⁹On peut par ailleurs rapprocher ces petits poèmes de Sarah Kirsch d'autres formes brèves européennes, celle de « l'idylle », par exemple – Alain Montandon la décrit comme « une petite poésie fugitive » ou alors comme un tableau, « une petite image, petite représentation de la vie pastorale » (MONTANDON, Alain, *op. cit.*, p. 143) – ou celle des « épiphanies » poétiques de W.B. Yeats. Sur la notion d'épiphanie chez W. B. Yeats, voir GENET, Jacqueline, *La Poétique de W. B. Yeats*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990, et YEATS, W.B., *Quarante-cinq poèmes*, suivis de *La Résurrection*, édition bilingue. Traduction, introduction et notes de Yves Bonnefoy, Paris, Éditions Hermann, 1989. Comme exemple de l'« idylle » telle qu'elle est définie par A. Montandon, on pourrait citer ce poème de Sarah Kirsch, « Ein Bauer », extrait de *Rückenwind* (RW,183) :

Ein Bauer mit schleifendem Bein
Ging über das Kohlfeld, schwenkte den Hut
Als wäre er fröhlich.

⁵⁰Cette réflexion est une caractéristique soulignée par Roland Barthes dans son analyse consacrée aux haïkus :

On pourrait dire que le corps collectif des haïkus est un réseau de bijoux, dans lequel chaque joyau reflète tous les autres et ainsi de suite, à l'infini, sans qu'il y ait jamais à saisir un centre.

BARTHES, Roland, « L'empire des signes » in *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 801. Il est intéressant de constater que cette comparaison des poèmes japonais avec des bijoux semble être partagée par bien d'autres amateurs, comme il transparaît de cette remarque extraite de *Vollmond und Zikadenklänge. Japanische Verse und Farben* :

poésie brève japonaise⁵¹, dont on peut dire que « l'attention [du poète] se centre sur un ou deux détails à même de dire la totalité d'un ensemble – la partie devient le tout⁵² » (Ahai,9), comme dans cet haïku de Buson :

Les montagnes au loin
reflet dans les prunelles
d'une libellule (Ahai,9)

C'est ainsi que nous retrouvons dans cette parenté entre la poésie japonaise et l'œuvre de Sarah Kirsch le passage du microscopique au macroscopique qui nous semble fondamental pour l'analyse de la poétique de la poétesse allemande. Par quelques lignes ou par quelques taches de couleur dispersées sur la page blanche, elle révèle au lecteur un monde kaléidoscopique qui est à la fois le sien propre (la maison à Tielenhemme), et universel.

En introduction de ce chapitre, nous avons précisé quelques aspects des aquarelles japonisantes de Sarah Kirsch, et notamment la façon dont elles s'intégraient dans l'évolution poétologique de l'auteur. Au terme de cette étude, il nous paraît donc nécessaire de nous attacher davantage encore à cette forme de création artistique que la poétesse a choisie depuis une vingtaine d'années. Cette analyse sera l'occasion de revenir, de façon plus générale, sur la place prépondérante que l'image et les illustrations occupent dans l'œuvre de Sarah Kirsch.

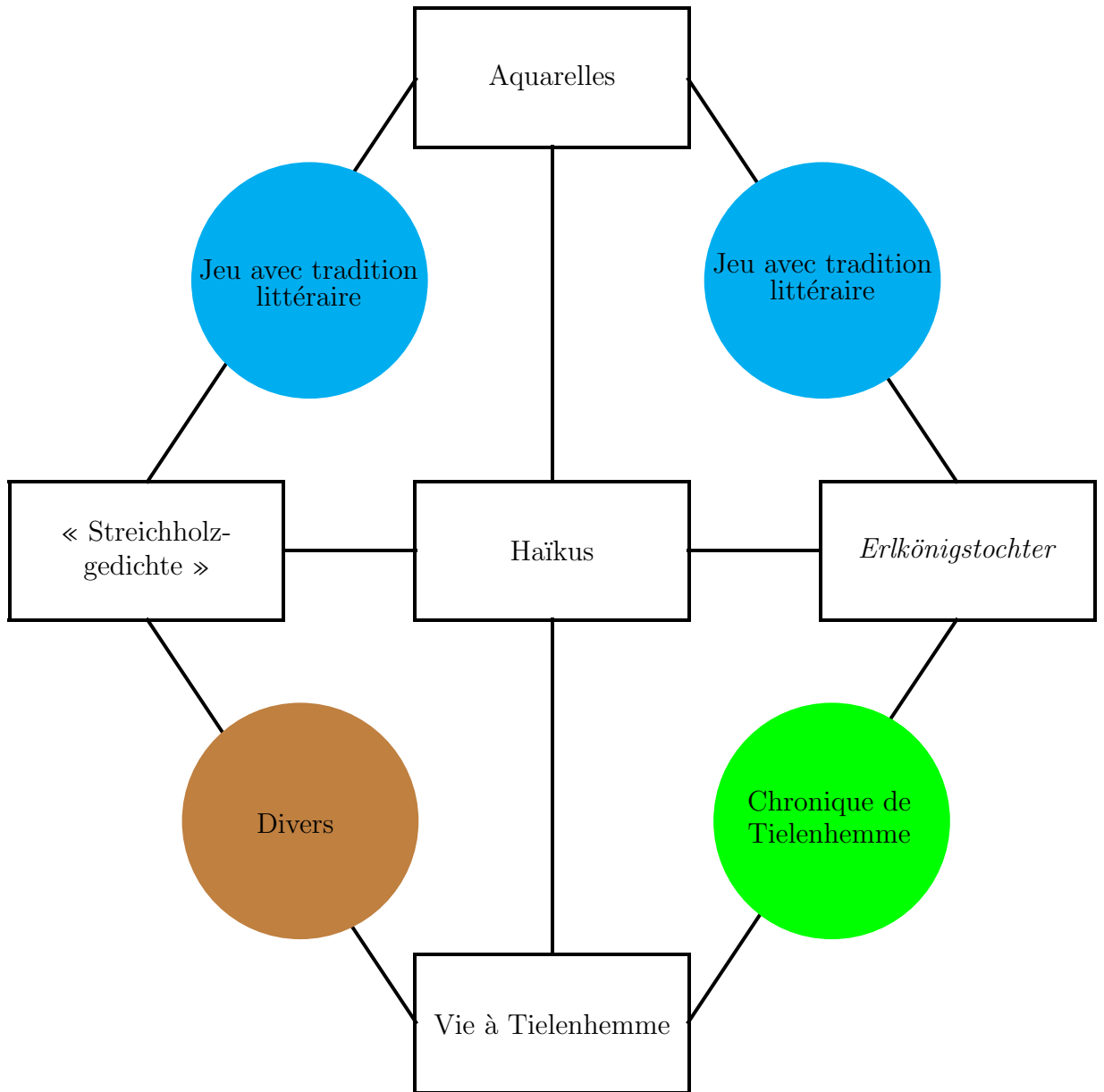
[Das Haiku] kann mit gewissen fluoreszierenden Kristallen verglichen werden, die bei auffallendem und bei durchfallendem Licht verschiedene Farben zeigen.

⁵¹Une caractéristique qu'on pourra préciser de la sorte :

So soll der Künstler mit wenigen vollendeten Pinselstrichen oder einem vollendeten Dreizeiler einen geringen Ausschnitt der sichtbaren Welt so darstellen, daß in ihm sowohl das Dargestellte selbst wie auch das viel größere, dahinterliegende Hintergründige für den, der sich in das Kunstwerk einzufühlen vermag, erkennbar wird.

in *Vollmond und Zikadenklänge. Japanische Verse und Farben*, Gütersloh, C. Berthelmann Verlag, 1955, p. 4.

⁵²Les auteurs insistent un peu plus loin sur cette perspective en précisant : « Le haïku n'oublie jamais la danse frémissante de la partie et du tout » (Ahai,16).



Chapitre 12

Le rapport texte-image dans l'œuvre de Sarah Kirsch

On a vu que l'image, sous quelque forme que ce soit, occupe une place de plus en plus importante dans l'œuvre de Sarah Kirsch. On pense surtout aux aquarelles qui accompagnent la création artistique de l'auteur depuis quelques années, mais on oublie trop souvent que, depuis les débuts de la poétesse, l'image en général, et l'illustration en particulier, font partie intégrante des recueils publiés.

Nous avons d'ores et déjà souligné le rôle structurant des aquarelles de Sarah Kirsch, notamment dans le cadre de notre analyse du collage comme principe organisationnel de création kirschienne. Il faudra s'intéresser maintenant aux fonctions de l'image dans son rapport au texte (que celui-ci soit le fait de Sarah Kirsch ou non), et envisager les différentes fonctions de cette image. Elle peut ainsi revêtir plusieurs attributs distincts et être sujet principal du recueil, autonome face à l'écrit, ou seulement accompagnatrice du texte.

Avant de nous préoccuper directement du principe texte-image dans l'œuvre de Sarah Kirsch, nous évoquerons brièvement certains aspects que recoupe ce qu'on appelle communément le *livre illustré*. En effet, on a tendance à qualifier un texte accompagné d'une « image » (on entendra par image une aquarelle, un dessin ou une peinture) de *livre illustré*, qu'il s'agisse d'un livre pour enfants, d'un roman ou d'un livre d'art, en oubliant que ce terme général omet une réalité technique et artistique nettement plus complexe : le livre illustré, comme nous le verrons plus précisément par la suite, n'est que la première étape, la plus simple – et, pourrait-on dire dans certains cas, la moins intéressante artistiquement – de la collaboration entre deux artistes. Pour des raisons méthodologiques, nous ne donnerons pas ici les diverses définitions des étapes ultérieures de cette collaboration, c'est-à-dire du *livre d'artiste* (ou *Artist's book* ou *Künstlerbuch*), du *livre*

de peintre ou de *l'album*, mais nous en préciserons le sens à mesure que nous les rencontrerons au cours de notre étude¹.

Nous distinguerons cinq catégories principales pour cette problématique texte-image dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Nous avons choisi ce classement générique car il offre de nombreux avantages en regard de la production abondante de Sarah Kirsch dans ce domaine. Il a cependant l'inconvénient de ne pas suffisamment insister sur les frontières, parfois extrêmement floues, existant entre et parfois même à l'intérieur de ces différentes catégories. Nous essaierons donc de concilier synthèse et analyse pour dresser un tableau aussi précis que possible. Notre réflexion sera double : il s'agira, d'une part, de voir dans quelle mesure et comment chaque ouvrage peut s'inscrire dans une catégorie donnée et, d'autre part, de préciser le projet artistique propre à l'ouvrage en question².

12.1 Le livre illustré

La première catégorie d'ouvrages que nous étudierons est donc celle du *livre illustré* par excellence. Les recueils de Sarah Kirsch classés dans cette rubrique seront, dans notre étude, les seuls à être habilités à recevoir cette dénomination-là. En effet, le principe du livre illustré est le suivant : le texte de Sarah Kirsch fait office de *prétexte* au travail d'un autre artiste qui se propose d'illustrer ce texte à sa manière. L'image³ est donc en général au service du texte et reste seconde.

Cette définition se décline toutefois sur toute une gamme de procédés illustratifs : il s'agira parfois de raconter de façon picturale tout ou partie du texte, et le trait aura alors une composante presque narrative, *collant* le plus possible au récit. D'autres illustrations prendront au contraire davantage de libertés face au texte, sans pour autant perdre leur caractère propre d'illustration, auquel cas elles

¹Pour les définitions choisies dans ce chapitre, nous nous appuyerons tout spécialement sur deux ouvrages faisant référence pour le sujet, l'une en allemand, l'autre en français. Il s'agit de DEINERT, Katja, *Künstlerbücher. Historische, systematische und didaktische Aspekte*, Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 1995, et PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre. 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

²Nous précisons d'emblée que si tous les recueils concernés figurent dans notre bibliographie, nous ne visons pas l'exhaustivité et nous ne brosserons pas de description individuelle de chacun de ces ouvrages, ce qui serait fastidieux et tendrait à faire de notre analyse un catalogue. Ne seront donc évoqués ici que les ouvrages apportant une précision pour notre argumentation.

³Tant que nous ne parlerons pas d'un recueil bien précis, nous emploierons, pour qualifier l'œuvre graphique qui accompagne un texte, le mot « image », qui est le terme générique employé dans les études traitant du sujet. Pour une vue d'ensemble de cet aspect, voir ESSAOURI, Mohamed, *Rapports entre le texte et l'image dans la littérature française du Surréalisme aux années 1970*, Lille, A.R.N.T., 1989 et HEMERY, Benoît, *La Poétique indivise du texte et de l'image : Francis Ponge, René Char, George Braque*, Lille, A.R.N.T., 1992.

tomberaient dans une autre catégorie de livres que nous analyserons par la suite et ne seraient plus des illustrations à proprement parler, mais des œuvres parfaitement autonomes⁴. Dans son étude sur les livres d'artistes (ou *Künstlerbücher*), Katja Deinert définit l'illustration de la façon suivante :

Am ehesten als “illustrierte Bücher” im konventionellen Sinn lassen sich Bücher verstehen, bei denen ein Künstler in einer für ihn typischen und ausdrucksstarken Technik Bildäquivalente zu einem von ihm ausgewählten literarischen Text schafft.⁵

Quels sont donc les ouvrages publiés par Sarah Kirsch qui entrent dans cette première catégorie ?

12.1.1 Les livres pour enfants

Si nous procédons par ordre chronologique, il s'agit tout d'abord des livres pour enfants dont Sarah Kirsch a écrit le texte et qui sont illustrés par des dessinateurs de RDA tels que Kurt Mühlenhaupt (*Zwischen Herbst und Winter*⁶) ou Erdmut Oelschläger (*Caroline im Wassertropfen*⁷). Ici, l'illustration revêt sa fonction la plus élémentaire.

Dans ces deux ouvrages, destinés à un public de jeunes (pour *Caroline im Wassertropfen*) ou de très jeunes enfants (pour *Zwischen Herbst und Winter*), l'illustration double, par les moyens qui lui sont propres, le texte de Sarah Kirsch. Les éléments du récit (les animaux, tels que moutons et corbeaux pour *Zwischen Herbst und Winter* ou les découvertes de Caroline dans sa goutte d'eau) sont repris dans le dessin, lequel se trouve toujours sur une page en face du texte, de manière à ce que les correspondances texte-image se fassent aisément. Quand bien même nous avons réservé le terme d'illustration à une image non-autonome, on pourra dire que pour les enfants en bas âge qui se font lire le livre, l'image acquiert

⁴On voit déjà dans ce premier volet de notre étude à quel point les frontières instaurées entre les différentes catégories peuvent être fluctuantes. En effet, l'illustration, en tant qu'œuvre d'art, va faire appel à notre entendement d'une part et à notre sensibilité d'autre part. Certaines images exposeront pour ainsi dire leur fonction d'illustration par leur caractère figuratif – ce qu'on pourrait expliciter par une équation du type : *chat* dans le texte = *chat* dessiné. Pour d'autres, peut-être plus abstraites, on cherchera en vain ce caractère illustratif, pour finalement le trouver validé, sous la forme d'un titre ou d'une citation de poème, par exemple, dans l'index iconographique à la fin du recueil ! Où se trouve alors le point de bascule où l'image se démet de son caractère illustratif pour gagner son autonomie ? Ceci est un des problèmes que nous aurons à résoudre au cours de notre étude.

⁵DEINERT, Katja, *op. cit.*, p. 119.

⁶KIRSCH, Sarah, *Zwischen Herbst und Winter*, Kinderbuch, Bilder von Kurt Mühlenhaupt, Köln, Middelhaue, 1983.

⁷KIRSCH, Sarah, *Caroline im Wassertropfen*, Bilder von Erdmut Oelschläger, Collection Entdeckungsreisen, Berlin DDR, Junge Welt, 1975.

une certaine forme d'autonomie puisque l'enfant, s'il ne connaît pas encore l'histoire, pourra, par l'imagination et avec l'aide des images, reconstruire une trame qui aura très probablement le même squelette (avec de possibles variantes) que le texte original. S'il connaît déjà l'intrigue, les dessins lui permettront de la reconstruire plus ou moins fidèlement.

Dans tous les cas, si nous parlons de « livres » pour enfants, le texte reste premier et le dessin second – sinon, nous emploierons le terme d'album. Le dessin conserve donc dans ces recueils un style extrêmement narratif : plusieurs éléments de récit peuvent être décomposés sur une même planche ; les visages des personnages expriment des émotions liées à l'avancement de l'intrigue. C'est pourquoi nous n'intégrons pas dans cette catégorie les livres pour enfants *Wind*⁸, *Schatten*⁹ et *Ein Sommerregen*¹⁰ publiés en collaboration avec Kota Taniuchi, car la dimension narrative est presque occultée au profit de la dimension poétique¹¹ : on pourrait presque se passer du texte et se laisser imprégner par la beauté simple et reposante, tout à fait dans l'esprit du zen, de ces dessins qui tiennent plus de l'aquarelle d'artiste.

12.1.2 *Gespräch mit dem Saurier*

C'est dans cette première catégorie de livres illustrés que figurera également le premier recueil de poèmes de Sarah Kirsch, *Gespräch mit dem Saurier*¹², écrit en collaboration avec Rainer Kirsch. La partie graphique est assurée par Ronald Paris¹³. Les planches de Ronald Paris sont au nombre de huit, et, par l'unité des couleurs avec lesquelles elles sont composées, constituent un ensemble cohérent au fil de l'ouvrage.

⁸KIRSCH, Sarah, *Wind*, Bilder von Kota Taniuchi, Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, 1979.

⁹KIRSCH, Sarah, *Schatten*, Bilder von Kota Taniuchi, Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, 1979.

¹⁰KIRSCH, Sarah, *Ein Sommerregen*, Bilder von Kota Taniuchi, Hamburg, Friedrich Wittig Verlag, 1978.

¹¹Le fait de ne pas intégrer ces recueils dans nos catégories est justifié également par le doute qui subsiste encore pour nous quant à l'attribution de ces textes à Sarah Kirsch. En effet, le péri-texte accompagnant ces trois recueils n'est pas très clair. L'indice le plus visible est la position première du nom de Kota Taniuchi, suivi du nom de Sarah Kirsch. Il est certain que pour *Ein Sommerregen*, Sarah Kirsch n'a assuré que la version allemande de la traduction anglaise que Hisako Aoki a faite du texte de Kota Taniuchi. Pour ce qui est des autres recueils, nous n'avons pas de certitudes, mais il est fort probable qu'il en soit de même.

¹²KIRSCH, Sarah, *Gespräch mit dem Saurier* (zusammen mit Rainer Kirsch), Berlin, Neues Leben, 1965.

¹³Ronald Paris, né en 1933, a commencé par faire un apprentissage en peinture sur verre et en verrerie d'art avant de participer à la restauration du château de Gotha, en Thuringe. C'est probablement là qu'il faut chercher la source des émotions ressenties lorsqu'on regarde les planches conçues pour *Gespräch mit dem Saurier*, car elles évoquent largement le style de certains vitraux contemporains.

En effet, dans toutes les illustrations, le bleu, le violet, le mauve et le doré dominant, ce qui renforce l'impression que l'on peut avoir de se retrouver en face de vitraux « sur papier ». La grande majorité de ces tableaux, placés en face des poèmes qu'ils sont censés illustrer, reflète parfaitement la thématique des poèmes correspondants. Prenons l'exemple de l'illustration du poème « Glasarbeiterschutzensel » (GS,36-37). Le poème de Sarah Kirsch fait référence à Angela, « l'ange gardien des artisans verriers » (*der Glasarbeiterschutzensel*) en personne, avec ses attributs¹⁴. En face du texte, on peut constater que l'illustration de Ronald Paris, typique de sa façon de traiter les portraits comme s'il s'agissait de paysages aux contours flous et mouvants, reprend point par point la description d'Angela : une jeune femme en tenue de service, avec des bottes en caoutchouc, d'énormes ailes dans le dos, un petit clairon sous le bras et la main dans la poche de sa veste.

Quant aux tableaux qui n'illustrent pas directement les poèmes ou qui n'ont apparemment rien à voir avec le texte, comme c'est le cas pour le poème « Känguruh und Laus » (GS,28-30), illustré par un personnage en costume d'astronaute qui monte un fier destrier, on ne peut pas dire qu'ils soient tout à fait autonomes puisqu'ils participent de l'unité de sens de ce recueil : cette unité est valorisée d'une part par le complexe des couleurs, et d'autre part par une certaine naïveté du trait qui s'accommode fort bien de la naïveté seconde du texte, caractéristique de *Gespräch mit dem Saurier* et des débuts poétiques de Sarah Kirsch.

Avant de poursuivre notre analyse, nous évoquerons, en rapport avec cette première catégorie, le cas un peu différent où c'est le texte de Sarah Kirsch qui illustre une « image ». Dans les deux ouvrages que nous évoquerons, les images en question se présentent sous la forme de photographies ; il s'agit pour la majeure partie de photographies de paysages de campagne.

12.1.3 Le livre de photographies

– *Landleben*

Prenons l'exemple de *Landleben*¹⁵. La matière première, comme le titre l'indique, est constituée de photographies d'Olaf Plotz, accompagnées de textes de Sarah Kirsch, Günter Kunert, etc. L'attention se portera donc en premier lieu sur ces photographies. La structure de l'ouvrage respecte un schéma très simple :

¹⁴« Das Messinghorn unterm Arm, die Hände in der Dienstwattjacke ».

¹⁵*Landleben*, Fotografien von Olaf Plotz mit Texten von Sarah Kirsch, Günter Kunert u.a., Breitenberg, Edition Katzensvilla, 1984.

sur chaque page de droite se trouve une photographie d'Olaf Plotz et sur chaque page de gauche, un texte sans nom d'auteur.

À la première lecture – si l'on peut appeler « lecture » ce constant va-et-vient entre la photographie et le texte qui l'accompagne –, on a la forte impression que texte et photographie vont de pair, et fonctionnent donc par double page. Et ce d'autant plus que des correspondances thématiques se révèlent entre les deux formes d'expression. Ainsi en est-il de la double page 22-23, où, pour la page de droite, Olaf Plotz a photographié un troupeau de vaches. Sur la page de gauche, on peut lire un texte, « Abweg » (qu'on apprend plus tard être de Sarah Kirsch), où il est également question de vaches. Les exemples de ce style abondent dans le volume ; la double page 40-41 tourne autour du motif des oies : à la photographie d'un troupeau d'oies blanches répond, en face, le texte « Zwölf Gänse ». Ces textes étant reproduits sans nom d'auteur, on s'attachera donc d'abord à chercher les correspondances entre l'écrit et la photographie, sans que cette recherche soit perturbée par les connaissances que l'on peut avoir sur les différents auteurs et leurs textes¹⁶. La consultation de l'index en fin de volume autorise après coup une seconde lecture, plus réfléchie : en effet, cet index se présente sous la forme de deux colonnes, l'une en face de l'autre. Sur la colonne de gauche interviennent les titres des photographies, tandis que la colonne de droite est consacrée aux titres des textes et à leurs auteurs. Cette disposition de l'index confirme donc la lecture parallèle de la photographie et du texte et la rend presque obligatoire pour une appréhension correcte de l'ouvrage.

– *Empört euch der Himmel ist blau*

Dans *Empört euch der Himmel ist blau*¹⁷, un calendrier de l'année 1981, le texte de Sarah Kirsch revêt une fonction de double illustration ; par sa place au sein du calendrier, il illustre d'une part le mois de février sous le signe duquel il s'inscrit, et d'autre part la photographie qu'il accompagne. Ici aussi se noue le réseau des correspondances entre le mois de février et tout ce qu'il évoque (froid, neige, gel, nature endormie), la photographie qui réunit toutes ces caractéristiques, et le texte de Sarah Kirsch qui reprend ces motifs.

Dans ce cas de figure, c'est le texte de Sarah Kirsch qui est second : il vient après les informations *nécessaires* que fournit le calendrier (mois, jour de la se-

¹⁶Ceci suppose, bien sûr, ce que l'on pourrait appeler une lecture « naïve », une lecture qui ne cherche pas forcément à reconnaître l'auteur des textes.

¹⁷*Empört euch der Himmel ist blau. Gedichte und Prosa, Berichte und Hinweise*, Kalender 1981, Bilder aus dem Allgäu und dem Appenzell von Peter Adler und Andreas Schwarz, Isny, Édition Igel, 1980.

maine) et après la photographie qui attire l'œil en tant qu'attribut principal d'un calendrier de ce genre. On pourrait ainsi dire que le texte de Sarah Kirsch se retrouve même en troisième position, puisqu'il reste un ornement, placé qui plus est au milieu de textes d'autres auteurs, tels que Bertolt Brecht, Martin Walser ou Lars Gustavsson, illustrant les autres mois de l'année. La notice bibliographique de cet ouvrage confirme encore cette position, puisque ce sont les noms des photographes qui sont cités en premier, accentuant par là leur initiative personnelle dans la réalisation de ce calendrier. Les noms d'auteurs viennent ensuite par ordre alphabétique dans la notice explicative.

Il nous semble intéressant de constater que le calendrier semble être une figure importante dans l'œuvre de Sarah Kirsch, puisqu'on la retrouve quelques années plus tard avec le petit livre *Galoschen*¹⁸. Cet ouvrage, tiré à neuf cent cinquante exemplaires seulement, reprend l'idée du calendrier mais la rend moins éphémère en en faisant un calendrier perpétuel. Ici aussi, le texte « Galoschen », extrait de *Erdreich* (ER,82), illustre et accompagne le fil des jours et des mois. C'est dans un ouvrage tel que celui-ci, à visée pour ainsi dire pratique, que l'on voit à quel point les frontières entre poésie et quotidien peuvent parfois s'estomper dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Toutefois, le tirage limité de ce calendrier perpétuel en fait tout de même un objet précieux, presque une œuvre d'art. On peut, en outre, voir dans ce goût du calendrier un écho au rythme des saisons, si important dans les textes de Sarah Kirsch écrits à Tielenheim¹⁹.

– *Wallenstein*

Ce procédé d'illustration de l'image par le texte peut aller encore plus loin : quand l'illustration absorbe si totalement le texte qu'il devient lui aussi image. C'est le cas de *Wallenstein*²⁰. Les textes de Sarah Kirsch, extraits du recueil *Erkönigstochter* et censés être la partie « littéraire » de l'ouvrage, sont tellement transformés graphiquement qu'ils en deviennent étrangers et perdent leur caractère textuel pour devenir illustrations graphiques. Le livre, de très grand format, est constitué d'un certain nombre de grandes feuilles de papier mâché artisanal²¹.

¹⁸KIRSCH, Sarah, *Galoschen. Immerwährender Kalender*, Bremen, Neue Bremer Presse, 1987.

¹⁹Nous renvoyons à ce sujet à notre chapitre consacré aux haikus et à la tradition japonaise, où l'on voit à quel point le cycle des saisons influence la création poétique de Sarah Kirsch.

²⁰*Wallenstein, Papiergüsse von A.R. Penck*, Berlin, Sascha Anderson, 1991. Cet ouvrage, de par sa forme et son tirage limité, appartient en fait à la seconde catégorie de livres que nous évoquerons plus loin, les livres d'artistes. Cependant, pour la clarté de notre analyse, il nous semble judicieux de le placer ici et d'accentuer les aspects qui nous autorisent à le mentionner à ce moment de notre étude.

²¹La notice éditoriale nous précise : « Handgeschöpftes Papier John Gerard, Berlin ».

Ce papier, qui ressemble à du papier buvard, conserve cette propriété d'absorber complètement la peinture et de ne pas imposer de limites à la couleur : les contours des objets peints restent flous, l'autonomie du matériau est parfaitement respectée. La couleur, par les réseaux capillaires qui se forment au travers du papier, reconquiert l'espace de la page et repousse les frontières du territoire qui lui est initialement imparti. La partie purement graphique de l'ouvrage est extrêmement variée : il s'agit de très grands dessins, aux couleurs vives (jaune, rouge, vert, bleu, rose,...), presque fluorescentes. Les formes sont pour la plupart très rondes, spiralées, certaines rappelant même des sortes de pompons. De petits personnages, de petits bonshommes tout noirs, peuplent l'univers onirique d'A.R. Penck. Le texte de Sarah Kirsch, placé dans un tel cadre, fait, nous l'avons dit, presque figure d'illustration : il devient, sous le pinceau d'A.R. Penck, un véritable motif graphique car le dessin empiète parfois sur le texte et le fait sien²².

12.2 Le livre de dialogue

La seconde catégorie de notre problématique texte-image dans l'œuvre de Sarah Kirsch est celle qui concrétise dans un livre deux ou plusieurs sensibilités artistiques différentes. Texte et image sont à égalité et concourent à réaliser un objet d'art²³. La majorité de ces ouvrages de collaboration n'a été publiée qu'à un tirage très limité et ils sont pour la plupart le fait de petites maisons d'édition d'art²⁴.

²²Cette appropriation du texte ira encore plus loin dans un autre ouvrage de collaboration entre Sarah Kirsch et A.R. Penck, dont le titre s'avère double : Sarah KIRSCH, *Lyrik*, A.R. Penck, *Zeichnungen (Lyrik, mit Zeichnungen von A.R. Penck, Berlin, Ausgabe der Edition Malerbücher, 1987)*.

En effet, dans cet ouvrage vraiment original, que l'on a du mal à qualifier de *livre* puisque les feuillets n'en sont pas reliés, mais attachés avec de la ficelle, le graphisme prend plus encore le pas sur le texte. Ce dernier, peint par A.R. Penck sur de l'épais carton avec un pinceau rouge, bleu ou noir, est davantage encore transformé pour devenir dessin. Les poèmes sont recopiés par le peintre en lettres énormes sur les pages de droite du volume, tandis que les dessins « traditionnels » sont disposés sur la page de gauche. Le plus surprenant, c'est que l'écriture de ces poèmes n'est pas uniforme. Il s'agit bien plutôt de grosses ou de petites lettres, de mots entièrement écrits en majuscules ou en minuscules, en script ou en écriture liée. Ces lettres revêtent des formes étranges, courbes, elles diminuent parfois de taille à l'intérieur d'un même mot ; elles ne sont pas alignées, mais occupent au contraire tout l'espace de la page. Le texte qu'un lecteur de Sarah Kirsch aurait pu reconnaître en est presque « défiguré ».

²³Yves Peyré, dans l'introduction de son ouvrage *Peinture et Poésie*, emploie le terme de *rencontre* : « La rencontre, depuis lors constante au cœur du livre, de l'écriture et du fait plastique a enrichi ces deux modes de l'expression et haussé leur accord à un art en soi. » PEYRÉ, Yves, *op. cit.*, p. 6.

²⁴Les ouvrages dont il sera question ici, souvent de grand format, sont pour la plupart très rares et ne sont aisément consultables qu'au Deutsches Literaturarchiv de Marbach/Neckar. Les visiteurs ne sont cependant pas autorisés à les copier et c'est pourquoi ils ne sont mal-

12.2.1 Définitions

Nous évoquerons tout d'abord les différentes définitions qu'on a pu donner de ces volumes à deux mains. Dans son étude sur les livres d'artistes, Katja Deinert affirme sa volonté de différencier ces ouvrages des simples livres illustrés et déplace pour cela le poids artistique sur le peintre²⁵ en préférant l'appellation *Malerbuch*, ou *livre de peintre*. Elle en donne la définition suivante :

Verbindung eines lit. Textes mit der Illustration eines Künstlers. Gleichberechtigtes Nebeneinander von Text und Bild. Zusammenarbeit von Literatur, Künstler, Drucker u. Verleger. Exklusiver Charakter, Kleinauflagen. Häufig ungebunden.²⁶

Cette définition a le mérite d'être extrêmement claire et de rendre justice aux peintres impliqués dans ces albums, longtemps relégués aux seconds rôles. Cette dénomination de *livre de peintre* ne convient cependant pas pour notre analyse car, prise dans son sens propre, elle évoquerait plutôt les livres de Sarah Kirsch poète-aquarelliste dont il sera question dans la dernière partie de ce chapitre. Yves Bonnefoy parle, quant à lui, de « livres avec les artistes », dénomination qui va dans le même sens que celle de Katja Deinert et qui, en outre, souligne le processus de collaboration amicale de ces ouvrages :

Les écrivains entreprennent des livres avec des peintres pour marquer des proximités, des solidarités, et pour avancer ainsi dans la connaissance de leur époque, c'est-à-dire, aussi bien, dans la recherche de ce qu'eux-mêmes ils sont.²⁷

Nous préférons cependant utiliser le terme, introduit par Yves Peyré, de *livre de dialogue*, car il nous semble mieux correspondre à la façon de travailler de Sarah Kirsch : « Le livre de dialogue est bien en ce sens la musique de deux gestes en vue d'une unité seconde, il est vraiment cet espoir, cette utopie, cette expérience, d'un entrelacs des extrêmes.²⁸ »

Dans ce cas de figure, il n'est plus question d'illustration à proprement parler : l'image ou le tableau n'ont pas à « raconter l'histoire » en utilisant des moyens visuels ou picturaux. On peut donc dire que l'illustration est devenue complètement autonome et qu'il n'y a *a priori* pas à chercher la moindre correspondance

heureusement pas présents dans notre annexe. Nous nous contenterons donc de préciser les références bibliographiques et la page à laquelle nous faisons référence – dans le cas bien sûr où les ouvrages sont numérotés, ce qui est plutôt rare.

²⁵Dans le cas, bien entendu, où il s'agit d'une collaboration entre un auteur et un peintre.

²⁶DEINERT, Katja *op. cit.*, p. 55.

²⁷BONNEFOY, Yves, *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, Château de Tours, 1993, ABM, Paris, Flammarion, 1993, p. 77.

²⁸PEYRÉ, Yves, *op. cit.*, p. 42.

entre le texte et l'image. En revanche, et malgré l'autonomie des deux expressions artistiques, leur juxtaposition crée une nouvelle œuvre d'art qui est, selon Katja Deinert, « plus que la somme de ses parties » :

Letztlich könnten bei dieser Art Text und Bild auch für sich allein bestehen, ergeben aber zusammengenommen eine ganz neue Sicht auf das Thema, eine andere Art von Kunstwerk, das "mehr ist als die Summe seiner Teile". Dies ist genau der Ausgangspunkt für alle guten Malerbücher, die ja auf den Grundprinzip einer (auch möglich ideell-geistigen) Zusammenarbeit von Literat und bildenden Künstler aufbauen, die zu einem kongenialen Ergebnis führen muß.²⁹

12.2.2 *Luft und Wasser*

L'un des ouvrages les plus représentatifs de cette nouvelle expérience artistique est, dans le cadre d'une analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch, le recueil *Luft und Wasser*, publié avec Ingo Kühl³⁰. Dans ce recueil, on est face à une collaboration qui ressemble presque à une symbiose. En effet, même s'ils ne disposent pas des mêmes moyens d'expression, les deux univers personnels d'Ingo Kühl et de Sarah Kirsch sont très semblables du point de vue thématique.

En considérant la première double page du volume, on a l'impression d'être devant un procédé d'illustration en bonne et due forme, quoique très abstrait. En face du premier poème, « Luft und Wasser », extrait du recueil de Sarah Kirsch *Schneewärme*, on découvre une aquarelle d'Ingo Kühl qui semble faire référence à ce poème. Le texte de Sarah Kirsch, comme bien souvent dans *Schneewärme*, évoque le paysage autour de Tielenhemme et surtout la mer soumise à toutes les variations de couleur et de temps : « (...) das Wasser / Das sich nun teilte » (SW,23). L'aquarelle abstraite d'Ingo Kühl, divisée en deux parties horizontales, l'une bleu foncé et l'autre bleu clair, pourrait évoquer le titre du poème, « Luft und Wasser ». Cette évocation est pour ainsi dire confirmée sur la double page suivante puisque la version manuscrite du même poème est reproduite : ces deux versions encadrent donc l'aquarelle et forment une sorte d'unité cohérente.

Or l'aquarelle d'Ingo Kühl n'est pas une illustration du poème de Sarah Kirsch. Au contraire, on apprend à la fin du volume que c'est Sarah Kirsch qui a choisi l'ordonnancement des poèmes et des tableaux : « Sarah Kirsch hat ihre Gedichte für die Bilder von Ingo Kühl ausgewählt. » C'est la preuve qu'il existe une affinité profonde entre ces deux artistes qui ont choisi de vivre dans le Nord

²⁹DEINERT, Katja *op. cit.*, p. 201.

³⁰KIRSCH, Sarah, *Luft und Wasser. Gedichte, mit zahlreichen farbigen Abbildungen von Ingo Kühl*, Göttingen, Steidl Verlag, 1988.

de l'Allemagne, au milieu de la lande, entourés par la mer, les nuages et le vent³¹. Par ailleurs, si l'on y réfléchit bien, cette aquarelle d'Ingo Kühl aurait pu, pour un simple spectateur, être apposée à beaucoup d'autres poèmes de Sarah Kirsch qui évoquent l'eau et le ciel. La poétesse a choisi cependant ce tableau bien précis pour accompagner son poème, ce qui suppose une certaine connaissance du travail du peintre. C'est par l'agencement général de l'ouvrage que l'autonomie des deux moyens d'expression est bien représentée dans *Luft und Wasser*.

En effet, certaines double pages sont consacrées exclusivement à des poèmes de Sarah Kirsch, d'autres exclusivement à des aquarelles d'Ingo Kühl. Les deux aspects du livre auraient très bien pu exister pour eux-mêmes, mais leur co-présence accentue les affinités de vie et d'expression des deux artistes. Il s'agit réellement d'un *compagnonnage* entre le poète et le peintre ; on pourrait même dire que l'on est face à deux versions de la même vision des paysages d'Allemagne du Nord, un peu comme si l'illustration était double : les deux artistes illustrant chacun à leur manière leur cadre de vie. Katja Deinert établit un parallèle avec la musique et parle à ce sujet de l'illustration comme seconde voix :

eine Illustration muß aber nicht automatisch narrativ sein, also den Text noch einmal nacherzählen, sie kann frei daran angelegt sein, das Thema des Textes wie in der Musik als zweite Stimme umspielen oder sogar dem Text die zweite Stimme zuweisen.³²

12.2.3 *Meraner Rabe*

Cette double illustration d'un même thème peut également être proposée comme fonction première d'un autre ouvrage de collaboration : *Meraner Rabe*, de Sarah Kirsch et Paul Flora³³. On ne peut pas vraiment parler d'un simple *livre* ici, mais plutôt de ce qu'on pourrait appeler un *livre-objet*, un *livre-tiroir*. Il s'agit d'un grand coffret scellé d'un ruban noir, ce qui lui confère dès le premier abord un charme quelque peu désuet. Dans ce coffret, on découvre un grand cahier à couverture pourpre, sur laquelle s'étale le titre : *Meraner Rabe. Ein Gedicht mit drei Orig.-Graphiken*. De fait, il s'agit d'un seul et unique poème : lorsqu'on ouvre le cahier, on ne trouve qu'un grand feuillet. La page de gauche est consacrée au poème de Sarah Kirsch, « Meraner Rabe » :

³¹Le site internet personnel d'Ingo Kühl (<http://www.ingokuehl.com>), consulté le 01.03.2007, fait aussi état de cet univers si proche de celui de Sarah Kirsch : « Auf eine gegenständliche Darstellung von Landschaft, Wasser und Himmel verzichtet Ingo Kühl, doch seine Bilder leben und erzählen Geschichten von Küsten, Wasser und Wolken. »

³²DEINERT, Katja *op. cit.*, p. 119.

³³KIRSCH, Sarah, *Meraner Rabe. Ein Gedicht mit drei Orig.-Graphiken* von Paul Flora, Exemplar 16/35, Meran, Offizin S., 1994.

Verlor mich nicht aus den
Augen wendete den
Kopf trank in der
Brunnenschale vor dem
Alpenverein versprach
Unmenschliches
Glück oder Unglück

Sur la page de droite figurent les lithographies de Paul Flora : trois vignettes de taille égale, placées l'une en dessous de l'autre sur un axe parfaitement vertical, figurant toutes un corbeau. Paul Flora, dans ces dessins au crayon papier, caractéristiques de son art à partir des années 1980, reste fidèle à son style graphique aux lignes extrêmement fines et dures, à peine appuyées, et à sa façon de représenter les choses de la vie : avec beaucoup d'humour et une pointe d'ironie. La première vignette représente le corbeau d'assez près et de trois quart, la seconde de très près et de face. Quant à la troisième, il s'agit du même corbeau, mais croqué d'extrêmement près : on a l'impression dans cette dernière vignette que l'oiseau a triplé de volume, sans que le trait ait grossi de quelque façon que ce soit. Ce grossissement progressif de la figure du corbeau fait écho à la mise en page du texte de Sarah Kirsch : pour cette retranscription, on a utilisé une police de caractère très grasse, très noire et de très grande taille. On a ainsi l'impression que l'on regarde le corbeau et le poème à travers une loupe et que tous les sens sont fixés avec attention sur l'animal.

Le caractère unique de ce feuillet souligne l'importance de ce thème du corbeau, commun aux deux artistes³⁴. En effet, le corbeau est une sorte d'emblème pour Paul Flora, il revient très régulièrement dans les dessins et les gravures de l'artiste³⁵. Quant à l'omniprésence des corbeaux ou des corneilles dans l'œuvre de Sarah Kirsch, elle n'est plus à démontrer. Ces oiseaux, tantôt synonymes de bonheur, tantôt messagers de la fin des temps, occupent le ciel des poèmes de Tielenhemme et déroulent une sorte de fil rouge à travers les textes écrits dans la campagne du Schleswig-Holstein. Dans le poème « Eremitage » (SW,69), on retrouve aussi cette interférence entre écriture et fait plastique, puisque les courbes de l'écriture manuscrite de Sarah Kirsch sont associées aux corbeaux, ces oiseaux de bon ou de mauvais augure : « Die Tintenzüge aus meiner Feder / Mit

³⁴La notice éditoriale placée sur la troisième de couverture du cahier nous précise : « Sarah Kirsch hat den "Meraner Raben" aus einer Serie Meraner Gedichte herausgelöst und der Officin S. zur Erstveröffentlichung überlassen. Paul Flora war bereit, dazu auf Radierplatten zu zeichnen. »

³⁵« Wappentier und zugleich häufiges Motiv ist der Rabe », commentaire inséré dans le site internet de Paul Flora, <http://www.paulflora.com>, consulté le 04.03.2007.

ihren Füßchen und Krönchen / Fallen her übers weiße Papier / Krächzen wie Raben.³⁶ »

Ce *compagnonnage* amical entre deux artistes autour d'un même thème ou d'un même univers n'est cependant pas toujours aussi évident : dans le cas de Sarah Kirsch et d'Ingo Kühl, les univers artistiques sont très semblables, et le passage de l'un à l'autre se fait en douceur, sans accroc, un peu comme s'il était le fait d'un seul et même artiste utilisant deux moyens d'expression différents. Quant à la collaboration entre Sarah Kirsch et Paul Flora, c'est le thème fédérateur du corbeau qui sert de structure à l'ensemble. Dans d'autres ouvrages que Sarah Kirsch a publié en collaboration, l'impression ressentie est tout autre. On a parfois du mal à savoir ce qui pousse les artistes à publier un ouvrage ensemble, à part, bien sûr, et ce n'est pas rien, la volonté de créer une œuvre d'art originale. Les univers personnels des artistes semblent être tellement éloignés les uns des autres que l'on éprouve un véritable choc en regardant/lisant ces volumes. Ce choc comporte néanmoins plusieurs « degrés » : la confrontation entre les différents univers artistiques comporte des nuances selon les personnalités en question.

12.2.4 *Tiger im Regen*

Ainsi de ces ouvrages de collaboration artistique entre Sarah Kirsch et un autre artiste où le rapport texte-image est encore quelque peu conservé. Les dessins accompagnant le texte semblent se situer pour ainsi dire à la limite de la fonction illustrative. L'exemple le plus représentatif de ce premier niveau d'analyse est l'anthologie *Tiger im Regen* de Sarah Kirsch et Hyun-Sook Song³⁷. Seule l'étude minutieuse du péri-texte du recueil nous fournira un certain nombre d'informations pertinentes.

En effet, c'est l'un des rares ouvrages de Sarah Kirsch publié en collaboration dans lequel le nom de l'illustrateur est cité immédiatement après le sien sur la page de couverture, ce qui souligne le juste rapport de forces entre les deux artistes. Le titre est intéressant à plusieurs égards : ce n'est pas le titre d'un recueil ou d'un poème de Sarah Kirsch, mais il fait indubitablement référence à sa poésie pour qui connaît son œuvre : *Tiger im Regen* évoque le poème « Trauriger Tag »³⁸, un très beau poème extrait de l'un des tout premiers recueils de Sarah Kirsch (L,15). La

³⁶On retrouve dans ces derniers vers du poème « Ermitage » toute l'ambivalence de l'écriture et du personnage de Sarah Kirsch, oscillant constamment entre tendresse et violence du geste, sincérité et timidité feinte, légèreté et sacralisation du rôle du poète.

³⁷SONG, Hyun-Sook, KIRSCH, Sarah, *Tiger im Regen*, Ravensburg, Ravensburger Taschenbücher, Otto Maier, 1990.

³⁸Nous citons ici la première et la dernière strophe qui nous semblent bien correspondre à l'esprit des gravures d'Hyun-Sook Song : « Ich bin ein Tiger im Regen / Wasser scheidelt mir

référence à ce poème ancien et la date de parution de ce recueil (1990) soulignent la fonction d'anthologie de ce volume. La peinture de couverture, reproduction d'une gouache de Hyun-Sook Song, met en valeur sa contribution personnelle à cet ouvrage, même si le style pictural de cette gouache est très éloigné du style des dessins mêmes de *Tiger im Regen*, effectués au crayon papier, qui s'apparentent plus à des esquisses ou à des études qu'à de véritables « tableaux »³⁹.

En lisant/regardant plusieurs fois le volume, on constate que le rapport texte-image de ce recueil bascule constamment entre l'illustration et l'expression libre. À la première lecture, on remarque que seule une petite minorité de dessins paraît illustrer les poèmes auxquels ils font face. C'est le cas de la double page 18-19 où figure le poème « Bewandtnis ». Dans le poème de Sarah Kirsch, il est question d'un paon sur une cheminée ; le dessin correspondant représente également un paon sur une cheminée. On pourrait penser ici que c'est un rapport d'illustration qui s'installe entre les deux modes d'expression artistique, d'autant plus que cette double page se situe au tout début du recueil. Ce n'est pourtant pas le cas : les dessins suivants semblent être parfaitement autonomes, sans lien direct avec le poème qu'ils accompagnent. À la deuxième lecture cependant, après avoir consulté l'index des titres des gravures, l'image mentale que l'on peut avoir de ce recueil se modifie quelque peu⁴⁰. Certaines gravures ont l'air de fonctionner par associations d'idée : « Der Feuerplatz », par exemple, accompagne le poème « Der Schnee liegt schwarz in meiner Stadt », mais sans établir réellement de rapport de sens avec ce poème. On pourra alors penser que le poème de Sarah Kirsch, qui tourne autour de l'hiver, de la neige et du froid, évoque pour Hyun-Sook Song d'autres attributs de l'hiver : la cheminée, l'âtre et le feu. Ce mécanisme d'associations d'idées ne fonctionne toutefois pas pour toutes les paires texte-image. Beaucoup de dessins portent la mention « Sans titre » (*Ohne Titel*), ce qui renforce leur caractère autonome. On a ici l'impression que Hyun-Sook Song

das Fell / Tropfen in die Augen / (...) / Und wenn ich gewaltiger Tiger heule / Verstehen sie: ich meine es müßte hier / Noch andere Tiger geben. »

³⁹Le tableau de couverture est en effet un exemple parfait du style actuel de Hyun-Sook Song : des traits épais, étalés dans l'espace du tableau, et un esprit pictural qui évoque, avec ce dessin représentant une pagode, la philosophie du zen.

⁴⁰C'est là que, selon Gérard Genette, le paratexte prend toute sa signification. En effet, dans *Seuils*, il précise :

paratexte : zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris ou accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Collection Poétique, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8.

s'est véritablement approprié les poèmes de Sarah Kirsch, qu'elle les a faits siens. Et c'est justement le propre de ces collaborations selon Yves Bonnefoy :

Il est donc plus véridique peut-être, autant que plus engageant, d'aller au peintre avec un poème, qui ne l'évoque pas directement, c'est vrai, mais dont on lui dit, en somme, qu'il peut le considérer comme sien, qu'il y a là comme une maison où on l'invite, ce que l'on ne fait pas avec tout le monde. La réciproque étant vraie, bien sûr.⁴¹

On a, en réalité, la nette impression que la suite des gravures procède d'un ordre et d'une logique bien à elle, en rapport avec le titre du recueil et sans réelle attache avec les poèmes de Sarah Kirsch prévus pour l'anthologie⁴². Les gravures racontent une « histoire », amorcée dès le titre de l'anthologie, et dont le personnage principal est un tigre.

Ce tigre fait figure de fil rouge tout au long du recueil : les gravures le représentent tantôt dehors sous la pluie, tantôt à l'intérieur, vautre sur un grand coussin⁴³. Or aucune des gravures représentant ce tigre n'est placée en face du poème « Trauriger Tag » où il est justement question d'un tigre évadé un jour de pluie ! C'est ce qui nous incite à penser que les textes et les gravures développent, dans *Tiger im Regen*, deux trames parallèles, dotées de passerelles permettant de passer de l'une à l'autre, mais qui ne se rejoignent à aucun moment. En outre, il est intéressant de noter que la trame des gravures de Hyun-Sook Song prend en quelque sorte le relais des poèmes de Sarah Kirsch car elle reprend et mène à son terme l'histoire amorcée dans « Trauriger Tag ». En effet, la dernière vignette, mettant en scène la capture du tigre, s'intitule : « Die Tigerfalle ».

12.2.5 Les albums

Tous les autres ouvrages de Sarah Kirsch publiés en collaboration avec d'autres artistes constituent, pour ainsi dire, la dernière nuance de notre deuxième catégorie. Il s'agit de recueils alliant texte et art graphique, mais où le lien unissant les deux paraît caché, voire inexistant. C'est ce genre d'ouvrages qu'Yves Peyré nomme « albums » :

On doit réserver la notion d'album à des ensembles moins étroitement mêlés, où le texte est bien une introduction et les images une suite sans

⁴¹BONNEFOY, Yves, *Écrits sur l'art et livres avec les artistes*, op. cit., p. 78.

⁴²Si ces gravures ne font pas directement référence aux poèmes de Sarah Kirsch, il est possible de dire que Hyun-Sook Song possède une véritable connaissance de l'univers intime et poétique de Sarah Kirsch. Cette connaissance précise est fondée sur l'amitié qui lie les deux femmes. Dans les journaux de Sarah Kirsch, il est très souvent fait allusion à Hyun-Sook Song, qui vit également dans le Schleswig-Holstein.

⁴³L'illustration correspondante est reproduite en annexe 7.3, p. 79.

qu'il y ait volonté affichée d'une consonnance qui dépasserait la simple juxtaposition.⁴⁴

– *Zaubersprüche et Rückenwind*

Ce style d'ouvrages intervient très tôt dans la carrière de Sarah Kirsch, dès la parution de ses premiers recueils⁴⁵. Les premières éditions parues en RDA de *Zaubersprüche*⁴⁶ et de *Rückenwind*⁴⁷ en sont les meilleurs exemples. On a l'impression, en regardant ces recueils, que la collaboration entre poète et graphiste est parfaitement fortuite, et qu'il s'agit de promouvoir deux jeunes talents est-allemands en réunissant dans un même ouvrage leurs dernières créations. Si cette affirmation peut paraître quelque peu exagérée en ce qui concerne *Zaubersprüche*⁴⁸, elle nous semble plus pertinente en ce qui concerne *Rückenwind*.

En effet, on doit les six tableaux ponctuant les poèmes à Willy Wolff⁴⁹ ; ils se situent dans la mouvance de l'art abstrait et surtout du *pop art*. Les tableaux, sur fond blanc, n'utilisent que deux ou trois couleurs, le noir, le gris et le jaune, et tendent à porter le regard du spectateur vers l'abstraction, au delà de la représentation de l'objet réel. Les nuances de couleur sont suggérées par l'aspect des surfaces (pleines, vierges, hachurées...) plutôt que par le mélange des couleurs.

À la première lecture, il est clair qu'on ne peut observer aucun rapport d'illustration entre le texte et l'image : il s'agit du *livre d'artiste* par excellence où, comme le souligne Katja Deinert en faisant référence au surréalisme et à sa prédilection pour ce genre d'ouvrages, un poète et un peintre concourent à faire de leurs deux modes d'expression une œuvre d'art unique.

Letzlich basiert diese Methode auf Ansätzen des Surrealismus, ursprünglich nicht Zusammengehörendes so miteinander zu kombinieren, daß sich neue, ungeahnte Perspektiven und Geschichten ergeben, so daß auf diese Weise Bücher aufgrund ihres ungewohnten und unerwarteten Text-Bild-Bezuges dem Leser/Betrachter neue Welten eröffnen können. All diese unterschiedlichen Arten der Verbindungsmöglichkeiten von Text und Bild haben eines gemeinsam : Bilder sind dabei niemals Unterstreichung oder Repe-tition des Textes mit anderen Mitteln, sondern beide Darstellungsweisen

⁴⁴PEYRÉ, Yves, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁵C'est-à-dire sans la collaboration de Rainer Kirsch.

⁴⁶*Zaubersprüche*, mit Zeichnungen von Dieter Goltzsche, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1973.

⁴⁷*Rückenwind*, mit sechs Graphiken von Willy Wolff, Berlin, Weimar, Aufbau-Verlag, 1976.

⁴⁸Il est vrai qu'en face du poème « Besinnung », évoquant la figure du clown, est placé un dessin de Dieter Goltzsche représentant un clown. En outre, la composante érotique de *Zaubersprüche* est reprise dans certains dessins, fût-ce dû au hasard, à un certain état d'esprit caractéristique de l'époque et du milieu de ces deux artistes ou encore en signe de contribution à cette collaboration avec Sarah Kirsch. L'annexe 7.3, p. 79 présente l'une de ces illustrations.

⁴⁹Un de ces tableaux est reproduit en annexe 7.3, p. 80.

ergänzen sich dabei zu einer Aussage, die nur so und nicht anders gemacht werden kann, beide sind somit ebenbürtig konstitutiv für Aussage und Wirkung des Künstlerbuches.⁵⁰

– *Es war dieser merkwürdige Sommer*

Nous avons jusqu'à présent évoqué brièvement les ouvrages où Sarah Kirsch collaborait avec un artiste. Nous aimerions à présent nous attarder sur le volume *Es war dieser merkwürdige Sommer*⁵¹, un ouvrage publié avec deux peintres différents, Wolfgang Jörg et Erich Schönig. Cette collaboration entre les trois artistes s'inscrit dans le dernier cas de figure que nous avons défini précédemment, c'est-à-dire lorsqu'on ne peut détecter aucun rapport d'illustration ou même de correspondance entre le texte et l'image. C'est ici d'autant plus flagrant que les deux artistes qui se proposent d'accompagner les textes de Sarah Kirsch ont chacun un univers graphique très particulier. La peinture de Schönig est abstraite : les tableaux sont constitués de coups de pinceaux serrés les uns contre les autres, de sorte que les dessins ressemblent presque à des cristaux ou à des feuillages très denses, d'autant plus que les couleurs prédominantes restent le noir et le vert foncé. On assiste dans ces tableaux à ce qu'on appellerait aujourd'hui en informatique une *pixelisation* de l'image.

Quant à l'univers graphique de Wolfgang Jörg, il n'a absolument rien à voir avec celui d'Erich Schönig. On pourrait peut-être dire qu'il se rapproche plus de l'univers poétique de Sarah Kirsch car ses dessins gardent quelque chose de profondément naïf et d'enfantin. Les tableaux sont très étranges et construits sur plusieurs niveaux de sens, selon un schéma apparemment immuable : le premier niveau est ce que l'on pourrait appeler le socle, la terre ou le sol. Vient ensuite la « base », constituée par un dessin qu'on croirait fait par un enfant : un immeuble, un bateau, un camion, un jeu de fléchettes. Le caractère enfantin de ces dessins est souligné par l'absence de perspectives : tout est peint sur la même ligne, sans réel souci des proportions. Le troisième niveau semble le plus anarchique : ses éléments poussent sur leur base comme des champignons ; il s'agit de têtes de poissons plus grosses que les roues du camion et, ce qui nous paraît être le leitmotiv de ces tableaux, un visage de femme très laide qui vient régulièrement se greffer sur d'autres éléments. On observe surtout un mélange des règnes végétal, animal et minéral. C'est pourquoi on verra apparaître, juchés sur une rose des

⁵⁰DEINERT, Katja *op. cit.*, p. 202.

⁵¹*Es war dieser merkwürdige Sommer*, mit 12 farbigen Original-Linolschnitten von Wolfgang Jörg und Erich Schönig, Düsseldorf, Berliner Handpresse bei Claassen, 1974.

vents, une femme-fleur ou un poisson-caillou, symboles déformés qui tournent en dérision une certaine vision du romantisme⁵².

– *Raumbewegungen*

L'ouvrage *Raumbewegungen*⁵³ constitue la dernière nuance de notre catégorie des livres de dialogue, c'est-à-dire une collaboration entre deux artistes à la limite de la collaboration. *Raumbewegungen* n'est pas un livre, c'est une cassette en carton de la forme d'un livre, dans laquelle se trouvent la matière du livre en elle-même. Il s'agit de feuillets non reliés entre eux sur lesquels sont inscrits les textes de Sarah Kirsch et les gravures de Harald Naegeli. Lorsque nous avons ouvert la cassette au Deutsches Literaturarchiv de Marbach, les douze feuillets des poèmes de Sarah Kirsch étaient sur le dessus de la pile, *sur* les feuillets de Harald Naegeli. Nous avons donc eu l'impression que cette collaboration avait pour les deux amis tout simplement pour but de faire un livre en commun, sans mélanger toutefois les deux formes d'expression. Or il aurait pu en être tout autrement si le lecteur avant nous avait choisi de restructurer l'ouvrage et de mettre les gravures sur le dessus de la pile, ou alors de mélanger feuillets de poèmes et feuillets de gravures. Finalement, ce livre où les artistes ont choisi de ne pas mélanger leurs œuvres peut être *transformé* par le lecteur en son exact contraire, c'est-à-dire un livre où tout est mélangé, où la confrontation entre texte et image peut s'avérer brutale.

⁵²C'est dans cette catégorie que rentrent également deux autres ouvrages. Le premier est l'édition tardive de *La Pagerie, ein Sommer in der Provence*, mit Bildern von Ulrich Erben, Düsseldorf, Verlag Eremiten-Presse, 2006. Le deuxième ouvrage de cette sorte est l'édition spéciale de *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, Holzschnitte von Petra Albrecht, Malerei von Karin Kisker, Dichterstätte Sarah Kirsch, Limlingerode, Weimar, Pavillon Presse, 2005, pour lequel collaborent, avec Sarah Kirsch, Karin Kisker et Petra Albrecht, deux artistes thuringiennes dans la mouvance des jeunes recrues de la *Dichterstätte Sarah Kirsch* de Limlingerode. Nous ne nous attacherons pas à analyser précisément cet ouvrage car, exceptés le style particulier de Karin Kisker et de Petra Albrecht ainsi que le côté inhabituel du mélange entre peinture et gravure sur bois, cela dépasserait largement le cadre de notre étude. Il est toutefois intéressant de noter que les deux artistes se sont apparemment largement inspirées des poèmes de Sarah Kirsch pour leurs tableaux. En effet, ils portent tous des noms faisant référence aux textes que Sarah Kirsch intègre dans *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* (« Styx », « Weißer Fliegentanz »...). On ne peut certes pas parler ici d'illustration au sens premier du terme, l'aspect figuratif des tableaux étant absent, mais on observe une sorte de contamination de la peinture par le texte, une triple inspiration qui sous-tend tout l'ouvrage.

⁵³*Raumbewegungen*, Kasette mit zwölf Radierungen von Harald Naegeli und zwölf Texten von Sarah Kirsch, Édition Staeck, 1991.

12.3 Le livre enrichi : *Spreu*

Dans cette étude, l'édition originale de *Spreu*⁵⁴ constitue à elle seule une troisième catégorie qu'il est relativement difficile de définir. On réservera pour *Spreu* le terme, introduit par Yves Peyré, de « livre enrichi » :

Je ne pense pas ici aux exemplaires qui comportent en suite libre un ajout sous la forme d'un dessin ou d'une gouache, pas plus que je n'envisage ceux qui sont ornés d'un dessin faisant office de dédicace, mais je songe à ceux dont la structure même est modifiée par l'introduction de plusieurs éléments étrangers à l'édition courante.⁵⁵

Cet ouvrage, parfaitement atypique dans l'œuvre de Sarah Kirsch, se présente comme une sorte de « pot-pourri », englobant images et texte, et faisant nettement référence à la signification du titre, « Spreu ». Ce titre, évoquant au sens propre la balle, l'ivraie, et au figuré des propos sans réelle valeur, des poussières, ouvre un horizon de lecture qui se trouve confirmé par la configuration technique et littéraire du volume.

La conception en est réalisée par Sarah Kirsch et Gerhard Steidl lui-même, mais les illustrations qui l'accompagnent ne sont ni le fait d'un artiste en particulier ni des seules aquarelles de Sarah Kirsch. Il s'agit plutôt d'un mélange de gravures, de photographies, de dessins, qui jalonnent le texte sans qu'on puisse réellement y voir de logique interne. Ainsi, l'une des premières aquarelles de Sarah Kirsch présente dans le recueil s'intitule « My heart wants to play a reed pipe of dirges » (Sp,12), qui est une citation de *Toward the Image of Tamnuz* de Thorkhild Jacobsen. On aura beau tenter de faire le lien entre cette aquarelle, son titre et le corps du texte de *Spreu*, on ne trouvera aucun rapport. Il arrive également que le rapport entre illustration et texte soit motivé par Sarah Kirsch, mais non pas explicité. C'est le cas de la double page 22-23 (annexe 7.1, p. 76) sur laquelle se trouve une photographie représentant deux Africains du Nord devant un mur, emmitouffés dans de gros manteaux de fourrure. Sur la page de texte en face, une petite flèche manuscrite après la phrase « Friedrich und Heinrich im Labyrinth » indique la photographie des deux hommes. Il y a manifestement un rapport de sens entre texte et image, mais lequel ? Friedrich et Heinrich évoquent Friedrich Nietzsche et Heinrich Müller dont il est question plus haut dans le texte, mais il n'est nulle part question de Nord-Africains. Le seul indice serait peut-être la présence du mur à l'arrière-plan de la photographie, un mur

⁵⁴KIRSCH, Sarah, *Spreu*, Göttingen, Steidl Verlag, 1991. *Spreu* est bien entendu présent dans l'édition des œuvres complètes de Sarah Kirsch parues en 1995, mais sous une forme épurée, c'est-à-dire sans illustrations. Seul le texte est conservé tel quel.

⁵⁵PEYRÉ, Yves, *op. cit.*, p. 62.

qui pourrait être celui d'un labyrinthe ? Ici, la logique échappe, ouvrant la porte à plusieurs interprétations possibles dont aucune ne saurait être vérifiée.

Cependant, des liens de sens peuvent s'établir au fil du recueil. Ils surviennent toutefois le plus souvent par surprise, sans que l'on s'y attende, ou semblent tout simplement fortuits. C'est ainsi que l'on découvrira un tableau, datant probablement du dix-neuvième siècle et représentant le château de Meersburg dont il est question dans la première partie de *Spreu*, ou alors une photographie d'un petit cochon qui regarde l'objectif, ce petit cochon faisant écho à une anecdote du texte, celle de la fameuse lecture publique qui a lieu dans ce qui s'avère être un foyer psychiatrique.

La plupart des éléments graphiques du texte restent toutefois assez énigmatiques. On pourra dire alors qu'en parallèle de ce texte en forme de journal de bord, toutes ces illustrations et aquarelles évoquent, plus ou moins précisément, l'univers poétique et quotidien de Sarah Kirsch (le chien Terre-neuve, les corbeaux, la mer et les bateaux,...), mais l'absence de régularité dans le rythme de leurs apparitions, leur représentation graphique décalée (gravures extraites d'anciens livres d'école ou de botanique, photos-montages) nous les rendent presque étrangères et renforcent l'impression de bric-à-brac. Si tout cela est l'ivraie, où donc est le grain ? Où faut-il le chercher, et surtout que faut-il chercher exactement ? N'a-t-on pas plutôt l'impression qu'ici, c'est justement sur l'ivraie qu'il faut se concentrer car elle trahit bien mieux le centre de l'univers poétique de Sarah Kirsch, le cœur du kaléidoscope ?

Si la logique interne générale du recueil paraît se dérober aux yeux du lecteur, il n'en est pas de même du fil rouge de *Spreu*, présent dans la figure du crocodile, et qui assure la liaison entre le texte et l'image. Peut-être le centre du kaléidoscope de *Spreu* se trouve-t-il là, dans cet alligator sorti tout droit de l'univers du rock'n roll américain. À chaque occurrence ou presque de la variation « See you later alligator » dans le texte correspond la gravure d'un alligator dans le bas de la page. À chaque fois identique, à chaque fois différente. En effet, il s'agit toujours de la même gravure ancienne, mais le crocodile tourne la tête tantôt à droite, tantôt à gauche. Il est « colorié » en jaune, ou en vert, ou en bleu, ou alors en rose. Considérant la méthode employée pour colorer ces gravures⁵⁶, on ne peut s'empêcher de penser qu'une fois encore, Sarah Kirsch renoue avec Lewis Carroll et son Alice. En effet, dans l'édition originale des *Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, le même procédé technique de coloriage des gravures, plus ou moins

⁵⁶Le crocodile n'est pas seul concerné par cette technique. Sarah Kirsch applique ce même procédé de coloriage à de nombreuses autres gravures et photographies en noir et blanc.

enfantin, est utilisé⁵⁷. Les contours des dessins ne sont pas forcément respectés, les couleurs débordent de la gravure : tout ceci renforce le côté faussement enfantin et artisanal de l'ouvrage, ce côté « bricolage » cher à Sarah Kirsch.

En outre, *Spreu* s'inscrit parfaitement dans la lignée d'*Allerlei-Rauh*, paru deux ans auparavant, dans la mesure où ce recueil aussi tente de mystifier le lecteur : de fausses rectifications et annotations sont imprimées à la toute fin du recueil, dans une police qui rappelle celle des vieilles machines à écrire. Une des annotations concerne la page 218, qui n'existe pas ! On peut lire également sur cette même page la note : « Das Recht der Übersetzung ist vorbehalten ». Cette mystification du lecteur se confirme à la lecture de *Das simple Leben* qui, comme nous l'avons dit ailleurs, peut être considéré sous certains aspects comme le journal de la création de *Spreu*⁵⁸. En effet, on lira dans *Das simple Leben* : « Habe bereits am Spreu-Text geschuftet. Vier Seiten stehen. (...) Wir drucken Übersetzungsvorbehalte und Druckfehlerberichtigungen nicht vorhandener Seiten hinein. » (DsL,256). La mystification du lecteur est d'autant plus habile que celui-ci se trouve dans *Spreu*, comme Friedrich et Heinrich, dans une sorte de labyrinthe. Aucun index iconographique n'est présent, il ne nous est donné aucune précision quant à la provenance de toutes ces reproductions, gravures et photographies. Le lecteur est donc condamné à errer sans fin dans le recueil, à la recherche d'une piste de lecture qui pourrait l'aider à naviguer correctement entre le texte et l'image. Il aura bien souvent l'impression que l'on tente par tous les moyens de brouiller les pistes pour l'empêcher d'aller dans une seule direction. De fait, on tente, par les différentes techniques picturales utilisées, de stimuler l'imagination plus que la raison :

L'image d'illustration se détermine en second lieu par sa forme iconique. La présence d'une délimitation cadrée du champ de l'image présuppose une référence au tableau-fenêtre rectangulaire, tandis que l'indélimitation de la vignette flottant sur le blanc de la page s'apparente davantage à l'ornement, entraînant l'image vers le caprice et l'imaginaire.⁵⁹

12.4 Sarah Kirsch illustratrice

La quatrième catégorie que nous expliciterons ici est celle de textes d'auteurs fétiches de Sarah Kirsch, illustrés par elle-même. Cette quatrième catégorie

⁵⁷En ce qui concerne les rapports intertextuels entre Alice et Sarah Kirsch, nous renvoyons à nos chapitres sur la littérature enfantine et sur l'écriture du voyage.

⁵⁸Voir à ce sujet notre chapitre sur la composante autobiographique de l'œuvre de Sarah Kirsch.

⁵⁹LE MEN, « Introduction » in CARACCILO, Maria Teresa, LE MEN, Ségolène (Études réunies par), *L'Illustration. Essais d'iconographie*, Paris, Klincksieck, 1999.

n'englobe, à notre connaissance, que deux ouvrages. Il s'agit de la réédition des poèmes d'Anna Akhmatova traduits par Rainer Kirsch et Sarah Kirsch⁶⁰, et du petit récit d'Halldor Laxness *Die Geschichte vom teuren Brot*⁶¹.

12.4.1 *Ein niedagewesener Herbst*

Concernant la réédition des poèmes d'Anna Akhmatova, il faudra souligner tout d'abord la beauté de l'ouvrage. Ce livre de grand format, imprimé sur papier glacé, met en valeur tant les textes que les aquarelles, toujours disposées au milieu d'une page blanche. On ne peut pas déceler de réelle structure quant à la succession des vingt aquarelles de Sarah Kirsch qui, au début du recueil, accompagnent chaque poème, puis s'espacent pour n'apparaître qu'une fois toutes les deux pages à la fin du volume. Et ce d'autant plus que les aquarelles ne portent pas de titre, ni apparent, ni dans un index iconographique à la fin du livre. Elles habillent très naturellement le texte, mais ne l'illustrent pas ; les correspondances que l'on peut établir entre texte et aquarelle semblent fortuites. Prenons en exemple les double pages 38-39 et 40-41. Pour la première, on pourrait établir une correspondance entre un passage du poème, « Licht dringt hervor blutrot » et l'aquarelle en face du poème, dont les motifs se détachent sur un fond rouge-sang. Quant à la seconde, le texte allemand dit : « Und die Mattigkeit in mir, die blaue, / Und schön, alles dreht sich im Kopf ». L'aquarelle correspondante présente, sur fond bleu, une fleur ouverte aux nombreux pétales en corolle, qui donnent l'impression de tourner autour du calice. Il ne faudrait cependant pas systématiser de telles approches, mais plutôt se contenter de profiter de l'apport des aquarelles ; elles rendent ce livre tout simplement beau et, comme le souligne Yves Peyré, c'est là un côté non négligeable d'une telle collaboration :

[...] mais, à bien y réfléchir, que propose d'autre l'artiste dans cette forme qu'est le livre de peintre sinon un ornement, une décoration, au mieux un accompagnement qui a pour lui cet avantage d'être une vraie création, l'intrusion de la peinture du temps dans l'horizon du livre.⁶²

⁶⁰ACHMATOVA, Anna Andreevna, *Ein niedagewesener Herbst*, Deutsch von Sarah Kirsch und Rainer Kirsch, mit Aquarellen von Sarah Kirsch, Göttingen, Steidl, 1998.

⁶¹LAXNESS, Halldor, *Die Geschichte vom teuren Brot*, mit Aquarellen von Sarah Kirsch. Aus dem Isländischen von Hubert Seelow, Göttingen, Steidl, 2002.

⁶²PEYRÉ, Yves, *op. cit.*, p. 44.

12.4.2 *Die Geschichte vom teuren Brot*

Quant au petit récit de Halldor Laxness, *Die Geschichte vom teuren Brot*, l'accent y est mis également sur la qualité de l'édition⁶³. Ici, le schéma de construction est beaucoup plus simple que pour la réédition des poèmes d'Anna Akhmatova. Chaque page de droite est consacrée au texte, chaque page de gauche à l'aquarelle. Ce qui diffère du précédent exemple, c'est qu'il ne s'agit apparemment pas d'aquarelles *entières*, mais plutôt de *détails* d'aquarelles, de gros plans, ajustés à la taille d'une petite vignette, une vignette qui, située sur la partie supérieure de chaque page et occupant environ le tiers de l'espace, conserve le même format tout au long du recueil⁶⁴. Ce schéma régulier donne à l'ouvrage une certaine rigueur et une certaine cohérence. En effet, on a l'impression, en regardant ces aquarelles, qu'il s'agit presque d'un puzzle : la première et la dernière vignette, par la couleur de l'arrière-plan et les formes qui les habillent, font très probablement partie d'une seule et même aquarelle, dont on aurait extrait l'un ou l'autre détail. Ce flou est accentué encore une fois par l'absence de titre au-dessous des aquarelles ou dans l'index, la seule indication disponible étant la suivante : « Sarah Kirsch 2002 ». Cette discrétion de la part de Sarah Kirsch quant à l'importance de sa contribution à l'ouvrage est peut-être liée à une volonté pudique d'habiller le texte plutôt que de vouloir lui imposer son expression artistique propre. Comme si, à travers cette contribution à la réédition de ces ouvrages, Sarah Kirsch tenait à rendre hommage à ces deux auteurs tutélares⁶⁵.

12.5 Les livres d'artiste

Quant à la cinquième et dernière catégorie d'ouvrages, aboutissement logique de notre étude, il s'agit de celle qui regroupe ce qu'on appellera les *livres d'artiste* de Sarah Kirsch, c'est-à-dire la réunion dans l'espace d'un livre des différentes facettes de la création de la poétesse.

La version la plus simple de cette catégorie est la présence, dans un livre de Sarah Kirsch, d'aquarelles de l'auteur. On notera pour commencer que cette intrusion, d'abord très timide, puis de plus en plus évidente, est assez récente. Elle

⁶³Rappelons que les deux ouvrages sont édités par Steidl, spécialisé dans les livres d'artistes, qui privilégie nettement la qualité du papier et l'impression.

⁶⁴On pourra souligner également le fait que les deux recueils ne sont pas édités sous le même format, celui de Laxness étant nettement plus modeste – ce qui entraîne peut-être un morcellement de l'aquarelle.

⁶⁵Pour plus de précisions sur l'influence d'Anna Akhmatova et de Halldor Laxness sur la création de Sarah Kirsch, voir les chapitres sur les activités de traduction et l'importance des voyages et de la Scandinavie dans l'œuvre de la poétesse.

s'annonce au début des années 1990 avec *Spreu* et prend par la suite la forme de quelques feuillets d'aquarelles accompagnant une anthologie, par exemple. C'est le cas de l'anthologie-anniversaire *Ich Crusoe*⁶⁶, parue à l'occasion des soixante ans de Sarah Kirsch, ou de l'édition des œuvres complètes en 1999. Dans ces deux anthologies, on découvre au milieu des poèmes quelques aquarelles de l'auteur. Ces aquarelles ne sont pas annotées, elles sont simplement *là*, au même titre ou presque que les poèmes.

12.5.1 *Islandhoch*

*Islandhoch*⁶⁷ constitue, nous l'avons dit par ailleurs, l'échelon supérieur de ce procédé de co-présence de l'image et du texte dans un recueil. Dans ce journal de bord islandais, l'aquarelle se superpose littéralement au texte, elle n'est pas simplement juxtaposée, elle n'est pas qu'un ornement ; elle fait au contraire partie du texte et correspond, au même titre que certaines descriptions de paysages, à l'évocation, particulière et personnelle à Sarah Kirsch, de l'Islande. Ce recueil pourrait toutefois faire l'objet d'un traitement à part, car on ne peut pas parler d'aquarelles à proprement parler. En effet, les aquarelles de *Spreu* par exemple, délimitées par un cadre distinct, situées à un endroit bien précis de la page blanche n'ont rien à voir avec la technique du tachisme utilisée pour *Islandhoch*. Ici, les taches de couleur semblent être tombées de façon anarchique sur le papier, rien ne paraît avoir de limites – on a même parfois le sentiment que les taches d'une page se poursuivent sur la page suivante, sans réelle rupture. En lisant/regardant *Islandhoch*, le lecteur a donc l'impression que les deux aspects de cet ouvrage sont issus d'un même projet, d'une même visée, celle de traduire les impressions ressenties en Islande.

12.5.2 *Beim Malen bin ich weggetreten*

En 2000 paraît *Beim Malen bin ich weggetreten*⁶⁸, un ouvrage retraçant la carrière de Sarah Kirsch en tant qu'aquarelliste, un véritable livre d'artiste, ou, selon la classification de Katja Deinert – qui parmi les livres d'artistes (« Künstlerbücher »), opère encore une distinction – un « Artist's book » :

⁶⁶KIRSCH, Sarah, *Ich Crusoe. Sechzig Gedichte und sechs Aquarelle*. Zum 60. Geburtstag der Autorin am 16. April 1995, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1995.

⁶⁷KIRSCH, Sarah, *Islandhoch. Tagebruchstücke*, Göttingen, Steidl Verlag, 2002. Voir notre annexe 7.2, p. 78.

⁶⁸KIRSCH, Sarah, *Beim Malen bin ich weggetreten. Aquarelle, Bilder, Zeichnungen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 2000.

Die Künstlerbücher, die den demokratischen Anforderungen wie unlimitierter Massenproduktionsmöglichkeit und Finanzierbarkeit entsprechen, erhalten die Sparte Artist's book. (...) Dabei bleibt die traditionelle Form des Buches weitgehend unangetastet und ein textlicher, bildlicher oder kombinierter Inhalt wird nach künstlerischen Kriterien so « in Szene gesetzt », daß das Buch leicht zu vervielfältigen und zu binden ist.⁶⁹

On pourra se demander pourquoi cet ouvrage a été édité par la DVA et non pas par Steidl, habituellement responsable du côté artistique-graphique de la production de Sarah Kirsch. Peut-être voulait-on par cette démarche éditoriale mettre l'accent sur la continuité existant entre la création littéraire de Sarah Kirsch (généralement éditée par la DVA), et cette rétrospective de son travail d'aquarelliste, mettre l'accent sur la problématique texte-image qui nous occupe ici. C'est ce que suggère aussi la préface de cet ouvrage, rédigée par Christoph Wilhelm Aigner, un proche de Sarah Kirsch, qui ancre *Beim Malen bin ich weggetreten* dans un contexte littéraire et artistique en centrant sa réflexion sur l'art et la culture en général.

Quelle est finalement la démarche première de Sarah Kirsch dans cet ouvrage rétrospectif ? Que cherche-t-elle à nous montrer ? De prime abord, la visée semble contradictoire. En effet, l'artiste place en exergue de *Beim Malen bin ich weggetreten* : « Ich möchte keinen Aufsatz über meine Bilder lesen müssen⁷⁰ ». Comment Sarah Kirsch peut-elle concilier ce refus obstiné face à l'analyse, à la synthèse qu'un lecteur pourrait faire de ses aquarelles et une démarche éditoriale évidente qui retrace son parcours artistique, des premiers dessins d'enfant aux aquarelles les plus accomplies ? Comment dévoiler tout en laissant les aquarelles « vivre leur vie », comme elle le fait pour les vers⁷¹ ? Y a-t-il une différence fondamentale entre poèmes et aquarelles ? La réponse se trouve peut-être justement dans les textes qui jalonnent *Beim Malen bin ich weggetreten*. En effet, plus que dans les réflexions poétologiques concernant ses propres écrits, Sarah Kirsch met

⁶⁹DEINERT, Katja, *op. cit.*, p. 54. Un peu plus loin dans son étude (p. 55), Katja Deinert donne une définition plus concise de ce qu'elle appelle « Artist's books » :

Bücher, die die Vorteile des Buches wie Vervielfältigbarkeit in preiswerter Form, gute Rezeptionsmöglichkeit durch den Leser nutzen, um so künstlerische Aussagen in Wort/Bild oder rein Buchspezifisch machen zu können. Häufig unlimitiert.

⁷⁰Cette mise en exergue paraît d'autant plus étonnante que cinq ans avant la parution de *Beim Malen bin ich weggetreten*, Karin von Maur avait rédigé, dans l'anthologie *Ich Crusoe*, une post-face consacrée aux aquarelles de Sarah Kirsch où elle écrivait (p. 89) : « Das Evokatorische überhaupt, das Frei-Schwebende und Vielschichtige ihrer feenhaften Farbweben bildet den lichten Kontrapunkt zu ihrer Dichtung, die oft auch dunkle Töne anschlägt. »

⁷¹Nous faisons référence ici au poème « Freie Verse » extrait du recueil *Erkönigstochter* (ET,142), où Sarah Kirsch envoie ses poèmes, tels des pigeons voyageurs, parcourir le vaste monde. Ce poème est reproduit dans notre annexe 8.7, p. 90.

ici l'accent sur la portée émotionnelle de son activité d'aquarelliste, quelque chose qui se trouve un peu en dehors du monde. Toutes les remarques concernant les aquarelles abondent dans ce sens, et c'est même là qu'on trouve la phrase qui deviendra le titre du volume :

Die Zeit vergeht ganz schnell. Das geht von morgens um acht bis abends um acht und du merkst es gar nicht. Musik dabei. Und Klingeln hör ich dann nicht. (...) Beim Malen bin ich weggetreten. Manchmal tranceartig, und habe andere Wahrnehmungen. Da kannst mich fragen wie ich heiß und ich weiß es wahrscheinlich nicht. Versunkenheit – wie man als Kind so was macht. (BM,54)

On ne peut cependant s'empêcher de « sentir » que dans *Beim Malen bin ich weggetreten*, quelque chose de plus profond se trame entre peinture et écriture. Et Sarah Kirsch, toujours dans la lignée de la mystification qu'elle fait subir à ses lecteurs, se pique même de le suggérer dès la première double page de cet album (représentée en annexe 6.2, p. 73). Celle-ci est à cet égard tout à fait intéressante, car on nous y donne à voir un exemple parfait de correspondance entre texte et image. Sur la page de gauche, un court poème de Sarah Kirsch, « Im Kuckucksmonat », évoquant des fleurs de nénuphars ; sur la page de droite, une aquarelle portant le même nom. L'émotion initiale est donc ici transposée de manière littéraire et picturale, selon deux facettes de la sensibilité de l'artiste. C'est ensuite au lecteur de ressentir les points communs, cette émotion initiale, cette double perspective. Car ces points communs ne sont pas évidents à première vue. Sarah Kirsch s'inscrit dans une démarche profondément moderne, dans une époque artistique marquée par la rupture avec le précepte *ut pictura poesis* : les deux champs d'expression ont ici une relative autonomie l'un par rapport à l'autre. Le mois du coucou donne sa thématique à cette double page : certes il peut évoquer chez le lecteur des souvenirs fort différents les uns des autres, mais il s'agit toujours bien du début du printemps. Les couleurs de l'aquarelle correspondante soulignent également cette atmosphère particulière au printemps : ce sont des éclats de jaune, de rose, de mauve et d'orange. Dans le coin supérieur gauche de l'aquarelle, presque au dehors déjà, on aperçoit une fleur blanche : cette fleur blanche peut, selon les perspectives, se charger de significations multiples. Elle annonce le printemps et les fleurs qui s'épanouissent, elle figure un nénuphar tout juste éclos – ou c'est peut-être un dernier flocon de neige qui s'attarde encore dans le printemps du Schleswig-Holstein.

Le poème suggère un mouvement : les nénuphars remontent à la surface et s'ouvrent, flottant sur la rivière. Le paroxysme de ce principe d'élévation est l'évocation, au dernier vers, de l'oiseau (« Prinz der Vogelgedanken »). Le mou-

vement des nénuphars vers la lumière est d'autant plus marqué que sont soulignés les contrastes de couleurs, entre l'ombre noire de la rivière et le rose des fleurs épanouies à la surface. Karin von Maur, dans la post-face de *Ich Crusoe*, précise à propos de ces aquarelles :

mit ihrem rhythmischen Wechselspiel von farbigen Verdichtungen und raumhaltigen Flächen, von transparenten Lasuren, Schichten und Bündelungen lassen sie eine luftige Sphäre entstehen, in der blütenhafte Gebilde auf- und abzuschweben oder emportauchen scheinen.⁷²

Dans l'aquarelle, ce sont les principes de collage et de stratification des papiers collés qui donnent au mouvement tout son relief⁷³. La première strate de papier est double ; Sarah Kirsch mêle plusieurs teintes de vert différentes et deux sortes de papier : le papier vélin, à la pâte blanche très fine, qui absorbe très vite la couleur, et un papier mâché du Japon, très épais, rugueux, rigide, qui, après absorption de la couleur, aura cet aspect crevassé et couvert d'aspérités que l'on devine sous les couleurs diluées⁷⁴. Cette couche initiale de papiers découpés et collés permet à Sarah Kirsch de suggérer les deux aspects de la rivière à la fois : la juxtaposition des papiers évoque l'épaisseur et le côté sombre de l'eau, la transparence des couleurs et des différentes matières employées soulignent le miroir scintillant (« [...] den / Schwarzen glänzenden / Spiegel »). Le mouvement vers le haut se poursuit avec le flottement des fleurs – par un double effet de perspective, on a l'impression que les nénuphars ne sont pas encore tous parvenus à la surface.

⁷²MAUR, Karin, *Nachwort zu KIRSCH, Sarah, Ich Crusoe. Sechzig Gedichte und sechs Aquarelle*. Zum 60. Geburtstag der Autorin am 16. April 1995, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1995, p. 88.

⁷³Nous avons reproduit en annexe 6.3, p. 74, un exemple encore plus significatif de cette pratique du collage.

⁷⁴Le papier du Japon étant l'un des matériaux de base de Sarah Kirsch, il nous semble intéressant de fournir ici quelques précisions quant à cette qualité de papier très spéciale :

Beaucoup plus résistant que le papier chinois, le papier japonais est composé de fibres de kozo, un arbre dont on élague les branches à l'automne, d'extraits de gampi, une plante qui pousse à l'état sauvage, et qui offre du relief à l'écriture, et de branches de mitsumata, très appréciées par les puristes. Le papier sert aussi bien à la calligraphie qu'à l'aménagement intérieur des maisons. Pour le tester, on n'hésite pas à l'humecter avec la langue ou à le toucher. Il y a en tout six variétés de papier : le « minogami », constitué de fibres de kozo, le « massagami », un peu plus épais et destiné à la peinture, le « maniaishi » et le « jingashi », utilisés pour les paravents, le « torinoko », de couleur fauve et le « sekishushi », très prisé pour les calligraphies officielles.

Hashiro Kanno, propos recueillis in MARCHAND, Valère-Marie (Texte), DURAND, Sylvie (Photographies), *Le Jardin des Mots. Calligraphie en création contemporaine*, Paris, Éditions Alternatives, 2000, p. 112.

Le premier effet d'optique est obtenu par la taille de ces fleurs : plus les pétales sont resserrés autour du bouton, plus il se dégage l'impression qu'ils sont loin de la surface. Ainsi s'installe une certaine distance entre la fleur violette parfaitement éclose et les boutons rose pâle et orange. Quant au deuxième effet d'optique, il est encore le fait du principe de sédimentation à l'œuvre dans les aquarelles de Sarah Kirsch : la fleur violette est la dernière à avoir été peinte, c'est pourquoi elle semble si proche de la surface de l'eau. Le nénuphar orange, en revanche, se mêle avec des bandes de papiers colorés, il se heurte encore aux larges feuilles vertes, aux reflets bleutés symbolisant l'eau de la rivière, et au miroitement doré du soleil.

La dernière strate de couleur est due à une autre technique d'aquarelliste, le tachisme. Grâce aux différentes traînées de couleurs parcourant toute la surface du papier, Sarah Kirsch retranscrit le scintillement du « miroir noir » du poème : dans la partie inférieure de l'aquarelle, nous retrouvons les couleurs principales des vers correspondants : une fine traînée noire rencontre, sur le bleu-vert de l'eau, des paillettes de lumière roses et jaunes qui captent les rayons du soleil.

En conclusion de cette étude du volume *Beim Malen bin ich weggetreten*, on peut dire que la logique rétrospective qui sous-tend le recueil nous invite à prendre en compte un changement de style entre les premières et les dernières⁷⁵ aquarelles de Sarah Kirsch. Les premières aquarelles, telles que « Neun kleine Bilder (Wie Landschaften in Porträts übergehen) » (BM,105), datées de 1989, sont encore très marquées par les techniques traditionnelles de l'aquarelle : il s'agit de paysages, on peut y discerner des formes précises ; elles n'ont finalement rien de très original et le style très caractéristique de Sarah Kirsch ne s'y révèle pas encore⁷⁶. En face de ces neuf vignettes, Sarah Kirsch explique ses débuts : « Der Beginn war mit kleinen Dingen, Briefmarkengröße, 1988, da hab ich mir den Malkasten gekauft. Dazu alte Papiere. Aus alten Büchern oder sonst. » (BM,104). Mais dès ces petites vignettes, le goût de Sarah Kirsch pour le détail, le petit, le précis, se révèle fortement, puisque ces petits tableaux ne mesurent que 5 x 4,3 cm, ce qui exige de la part du peintre une minutie toute particulière.

La deuxième phase du travail d'aquarelliste de Sarah Kirsch s'étend de 1990 au tout début de 1992. Les aquarelles sont légèrement plus grandes et le style change de façon radicale. Deux tendances peuvent être dégagées de ces vignettes.

⁷⁵Nous excluons de cette analyse les dessins d'enfant qui sont, par les techniques picturales employées et le trop grand nombre d'années les séparant les uns des autres, difficilement comparables.

⁷⁶Sarah Kirsch elle-même ne surestime pas outre-mesure ces premiers essais : « die Blättchen fangen gerade erst an mal was zu werden. Das ist die bittere Wahrheit. Wenn ich zufällig was von meinen Anfängen finde erleiche ich. » (BM,94)

La première est la présence toujours prononcée de motifs qui occupent l'espace du tableau : cela va d'une petite peinture d'oiseau (« Münster », BM,103) à un motif floral décliné en plusieurs variantes ou plusieurs coloris (R.M. Rilke, BM,98). Les motifs sont le plus souvent très espacés les uns des autres, on a parfois même l'impression qu'il se dégage de ces aquarelles ce que l'on pourrait qualifier de « culte du vide », une vision très épurée de l'art. La deuxième tendance présente dans ces aquarelles de 1990-1991 est ce qu'on pourrait appeler le *sur-dessin*. Ce procédé pictural consiste pour Sarah Kirsch à superposer à ces aquarelles un certain nombre de motifs au fusain : des fleurs, des bateaux, des étoiles, qui conservent le côté presque enfantin des premiers dessins.

Ces motifs tendent à devenir de plus en plus rares à mesure que les années passent et que les aquarelles de Sarah Kirsch gagnent en abstraction et en pureté, mais non en simplicité. En effet, à cette superposition de signes picturaux divers fait suite, dans les dernières aquarelles, une structure plus complexe, recourant davantage à la superposition de papiers et de matériaux qu'à la seule surabondance de motifs. Le fond du tableau devient plus transparent et la disposition des motifs se rapproche du style des peintures extrême-orientales.

12.5.3 Aspect éditorial des livres d'artistes

Nous aimerions maintenant nous attarder sur un autre aspect, plus *éditorial*, de cette problématique texte-image dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Cet aspect se décline selon deux pôles opposés et souligne deux versants de la carrière artistique de Sarah Kirsch.

– *Wasserbilder et Nachtsonnen*

Le premier versant se présente sous la forme des deux petits ouvrages que sont *Wasserbilder*⁷⁷ et *Nachtsonnen*⁷⁸. On peut difficilement parler de « livres » en ce qui les concerne. Il s'agit plutôt de recueils de cartes postales détachables. Le sous-titre de *Wasserbilder*, « Ein gemischtes Bündel », est tout à fait représentatif de la composition de ces cahiers et du goût de Sarah Kirsch, déjà affirmé dans *Spreu*, pour le disparate, le pot-pourri et le collage. Ces recueils à feuillets détachables regroupent quatre genres de cartes postales distincts : des poèmes dactylographiés, des poèmes manuscrits écrits à l'encre noire, bleu des

⁷⁷KIRSCH, Sarah, *Wasserbilder. Ein gemischtes Bündel*, Göttingen, Steidl Verlag, 1993.

⁷⁸KIRSCH, Sarah, *Nachtsonnen*, Göttingen, Steidl Verlag, 1995.

Mers du Sud ou sépia, des aquarelles et enfin des photographies de Sarah Kirsch elle-même⁷⁹.

– *Sic! Natur*

À cette version populaire ou vulgarisatrice des recueils « pot-pourri » s’oppose une autre visée éditoriale, qu’on pourrait qualifier de « bibliophile », et qui se présente sous la forme du magnifique ouvrage de la série *Signatur*⁸⁰, réalisé par Theo Rommerskirchen et Sarah Kirsch. La notice éditoriale explicite la visée de cette série d’ouvrages : « Signatur, als Gesamtkunstwerk jeweils von einem Künstler geschaffen, ist ein einmaliges Objekt malender Dichter und dichtender Maler ». C’est donc en tant qu’œuvre d’artiste au double talent que le travail de Sarah Kirsch s’inscrit dans cette luxueuse série.

Même si cet ouvrage voit le jour huit ans avant ce qui apparaît dès lors comme une sorte de vulgarisation du travail d’aquarelliste de Sarah Kirsch dans l’anthologie *Beim Malen bin ich weggetreten*, on peut sans conteste dire que *Sic! Natur* est la consécration du syncrétisme artistique qui anime désormais le travail de Sarah Kirsch. En effet, ce volume rassemble, comme pour les recueils de cartes postales, des poèmes dactylographiés, des poèmes manuscrits et des aquarelles. Tous les soins ont été apportés à ce recueil pour le rendre aussi précieux que possible : l’impression est faite sur papier glacé d’excellente qualité, le tirage limité à 990 exemplaires ; comme tous les volumes de cette série, le livre est conservé dans un coffret en plexiglas qui souligne le caractère précieux de l’objet. Même les aquarelles semblent avoir été peintes pour une édition de luxe : les couleurs se déclinent sur fonds pastels, en évitant les teintes trop vives ou trop criardes. Le plus surprenant dans cette série d’aquarelles est qu’elles sont toutes ou presque tachetées d’or ou d’argent. Ces couleurs, rarement utilisées par Sarah Kirsch pour d’autres aquarelles, associées à la qualité de papier supérieure employée pour l’impression, leur donnent, ainsi qu’au recueil tout entier, un éclat tout particulier.

L’utilisation de diverses encres pour la version manuscrite sert le même but : faire de ce recueil un ouvrage d’exception⁸¹. Par la retranscription manuscrite des

⁷⁹Il est intéressant de remarquer que les photographies que nous avons évoquées jusqu’à présent désignent toutes un lien avec l’univers poétique de Sarah Kirsch qui, par l’intermédiaire de la photographie, devient un élément de ce que nous pensons être son univers quotidien (la lande, les bateaux, les moutons, l’âne, etc.).

⁸⁰KIRSCH, Sarah, *Sic! Natur*, *Signatur* (16), Remagen-Rolandseck, Verlag Rommerskirchen, 1992.

⁸¹C’est dans ce cadre qu’Yves Peyré dit que « la poésie bien plus que la prose, n’est en effet pas indifférente à son mode d’apparition, à son incarnation sur le papier qui la fixe un instant

poèmes, Sarah Kirsch renoue également avec une certaine conception de l'artisanat, du « vrai » métier d'écrivain, et tente probablement de reprendre possession du papier, de la plume et de l'encre⁸². Trouver l'encre adéquate (bleue, noire ou sépia) pour un certain poème, c'est surtout se montrer attentif aux tensions de l'écriture, au message qui se cache derrière les lettres et faire ressortir l'émotion perdue par les caractères d'imprimerie. Proposer une version manuscrite d'un poème, c'est aussi se dévoiler plus complètement encore, c'est laisser libre cours à ce qui, par l'écriture individuelle, peut éventuellement transparaître du caractère de l'écrivain. En effet, dans le poème comme dans les caractères manuscrits, on retrouve certains traits communs, liés au rythme et au mouvement⁸³.

En outre, la présence, sur certaines aquarelles, mais aussi au bas de certaines pages de texte, de sceaux rappelant ceux des calligraphes chinois ou japonais⁸⁴, donne à penser que Sarah Kirsch trouve ici un autre chemin pour ancrer sa poésie dans celle des anciens maîtres calligraphes et dans la tradition extrême-orientale, chinoise et japonaise en particulier. Dans le cadre de sa technique de travail également, elle se place en tant qu'apprenti calligraphe, par le matériel utilisé (papier, pinceaux⁸⁵...) et par le geste qu'elle emprunte lorsqu'elle peint (BM,40). En effet, à l'instar des maîtres calligraphes, Sarah Kirsch peint *au dessus* du

et pour toujours. Réalité et apparence sont alors un même fait. » PEYRÉ, Yves, *op. cit.*, p. 71.

⁸²Nous avons déjà parlé, dans l'étude de *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, du rapport particulier que Sarah Kirsch entretient avec le papier et les plumes. On pourra mettre en relation cet amour du papier et de l'écriture avec la figure tutélaire d'Annette von Droste-Hülshoff, présente en filigrane tout au long de l'œuvre de Sarah Kirsch, et qui écrit : « Unsrer sind Vier / Ich, Feder, Dinte und Papier » in GÖDDEN, Walter, GRYWATSCH, Jochen, *Ich, Feder, Tinte und Papier : ein Blick in die Schreibwerkstatt der Annette von Droste-Hülshoff*, Westfälisches Museumsamt Münster, Paderborn, Schöningh, 1997, p. 7.

⁸³« Pour tout graphologue, le terme "rythme" évoque Ludwig Klages, qui le définit comme une sorte de retour périodique, mais non identique des gestes scripturaux : c'est une continuité d'alternances variées, et grâce à cela vivantes. » LEFEBURE, Fanchette, VAN DEN BROEK D'OBRENAN, Claude, *Le trait en graphologie. Indice constitutionnel*, 2ème édition revue et augmentée, Paris, Masson, 1989, p. 4.

⁸⁴On soulignera ici que les caractères utilisés pour les sceaux relèvent d'une écriture plus ancienne encore que les idéogrammes chinois et japonais et sont le fruit d'un apprentissage long et fastidieux, ce qui nous ramène à une certaine vision du métier d'écrivain et du travail bien fait. Les sceaux renseignent les initiés sur l'attitude du peintre devant la vie et sur son univers spirituel :

Le positionnement des sceaux requiert une attention extrême. Le peintre, après avoir achevé ses derniers coups de pinceaux, reste de longs instants devant sa feuille pour déterminer l'endroit exact où ces empreintes de cinabre doivent compléter sa composition, structurer le vide ou parfaire les limites de l'espace.

Fabienne Verdier, propos recueillis in MARCHAND, Valère-Marie (Texte), DURAND, Sylvie (Photographies), *Le Jardin des Mots. Calligraphie en création contemporaine*, Paris, Éditions Alternatives, 2000, p. 95.

⁸⁵« Verwende chinesische Pinsel, die gehen besser », dit-elle dans *Beim Malen bin ich weggetreten* (BM,54).

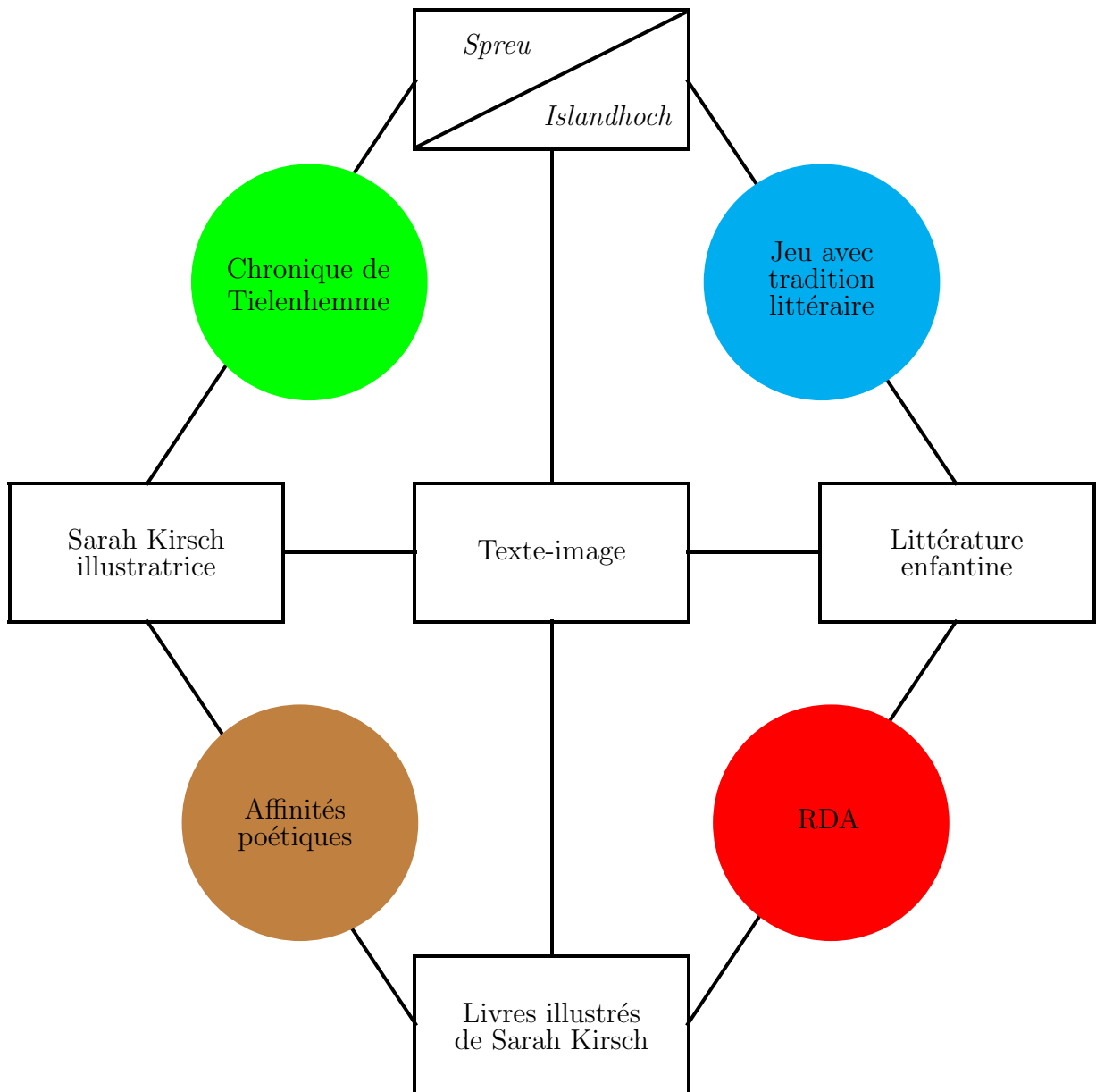
papier, ce qui lui permet de mieux maîtriser la technique du tachisme et de jouer avec les effets d'eau, laquelle peut ainsi s'étaler à l'horizontale et sans coulures :

(...)und um das Wasser schillern, spiegeln zu lassen, hab ich verschiedene Versuche gemacht: Weißes durchscheinen lassen, andere Farben druff – also Wasser und Luft haben mich immer interessiert. (BM,48)

Cette dernière remarque de Sarah Kirsch, évoquant d'une part ses techniques picturales et d'autre part un certain sentiment de communion avec la nature, nous rappelle qu'au Japon et en Chine, calligraphie, peinture et poésie procèdent d'un même esprit, celui d'une démarche philosophique et de développement personnel. C'est ce qu'il nous paraît important de souligner en conclusion de ce chapitre consacré à la problématique texte-image dans l'œuvre de Sarah Kirsch. La réalisation d'aquarelles s'inscrit pleinement dans un cheminement de vie de la poétesse :

Das ist Kontemplation (...). Beim Schreiben hast du doch manchmal Zeiten, wo du rumhängst und wo du depressiv werden kannst – aber seit ich das mache, geht's mir besser. Das ist so, als ob man sich was gönnt. (BM,54)

Ce tableau retraçant l'importance des illustrations et de l'image en général dans l'œuvre de Sarah Kirsch engage à porter un autre regard sur la production de la poétesse dans son ensemble. En effet, cet aspect de l'œuvre de Sarah Kirsch n'a pas encore été analysé sérieusement par la critique. Cette zone d'ombre, s'incrinant dans la lignée de la littérature enfantine ou des journaux de voyage, souligne la façon dont l'œuvre est appréhendée par les lecteurs professionnels que sont les universitaires et les journalistes et nous invite à examiner plus précisément la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch. Il s'agira de voir comment se constitue, au fil des années, un regard univoque sur la production kirschienne, un regard qui exagère certains aspects pour en négliger d'autres.



Chapitre 13

La réception de l'œuvre de Sarah Kirsch

13.1 Introduction

Nous avons axé notre étude de l'œuvre de Sarah Kirsch sur l'esthétique du kaléidoscope, en essayant d'imiter autant que faire se peut la technique aquarelliste de Sarah Kirsch : proposer de cette œuvre protéiforme une vision dynamique, en laissant la part belle aux taches de couleur, aux motifs à première vue périphériques mais cependant indispensables à la composition finale du tableau. Les dernières aquarelles de Sarah Kirsch, tout comme ses derniers poèmes, tendent vers une abstraction de plus en plus prononcée, visent un resserrement des taches colorées tout autant que des mots. Cette nouvelle esthétique ne craint ni les blancs de la page, ni les blancs de la parole poétique.

Or si cette nouvelle esthétique abordée dans les aquarelles semble aller vers une économie de plus en plus stricte de la couleur et des motifs, Sarah Kirsch n'en perd pas pour autant son souffle créatif, puisqu'elle publie régulièrement de nouveaux ouvrages. Cet espace consacré à la surface blanche dans ses aquarelles est la juste représentation d'une vision poétologique très précoce (dès les années 1970) et que nous avons évoqué à plusieurs reprises au cours de nos analyses. Il s'agit de l'espace de jeu (« Spielraum », EeD,13) consacré au lecteur (pour les textes comme pour les aquarelles).

Avant de conclure cette étude, nous aimerions proposer un bref aperçu récapitulatif de la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch, c'est-à-dire de la façon dont ces espaces blancs, cet espace de jeu, ont été « actualisés » par différents lecteurs-critiques au cours de la carrière de l'auteur.

Cette analyse de la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch pourra se résumer par la question suivante : comment fonctionne pour la poétesse le triangle lecteur-auteur-réception ? Les données actuelles de la recherche ne nous permettent pas véritablement de donner tout son poids au lecteur particulier (c'est-à-dire au lecteur non-professionnel). Peut-être sera-t-il possible d'en apprendre davantage si Sarah Kirsch confie dans l'avenir des lettres de lecteurs à des archives, par exemple, ou se met à dévoiler dans ses journaux plus de réactions d'auditeurs lors de ses lectures publiques qu'elle ne le fait aujourd'hui¹. Des différentes lectures qu'il est possible de faire de l'œuvre de Sarah Kirsch, nous ne disposons en réalité que des compte-rendus *publiés*, faits par des lecteurs *professionnels* que sont les critiques et les journalistes littéraires². Il s'agira donc d'étudier comment, dans ces analyses, se révèlent *une* lecture particulière de l'œuvre de Sarah Kirsch par *un* lecteur particulier d'une part, et une vision commune ou partagée de cette œuvre d'autre part. On tentera également de dégager les mécanismes inhérents à la réception littéraire qui autorisent une certaine vision d'une œuvre, toute personnelle, à devenir LA vision unique ou dominante de cette œuvre, vision dont il est par la suite difficile de s'affranchir.

Pour nous aider à distinguer les interactions principales du triangle lecteur-auteur-réception, nous procéderons en deux étapes. La première étape introductive sera en grande partie théorique : nous nous appuierons sur les théories littéraires générales autour de l'intertextualité et du rôle du lecteur dont nous avons largement fait usage au cours de notre étude³. La seconde étape se concentrera davantage sur la spécificité de la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch depuis le début de sa carrière.

¹Pour le moment, cet aspect reste de l'ordre de l'anecdote amusante, comme c'est le cas dans *Spreu* : « Sie ließ sich auch was signieren, und bevor ich den Stift abgesetzt hatte, schnappte sie meine Puderdose, steckte sie ein » (Sp,196).

²Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette intègre cette lecture critique, qu'il qualifie de « relation de commentaire » au phénomène plus étendu de la *transtextualité* :

Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer). C'est par excellence la relation *critique*. (Pal,I)

³Nos ouvrages de référence seront entre autres GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982 ; SAMOYAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Littérature 128, Nathan Université, 2001 ; CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Collection « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1977 ; JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Collection Tel, Paris, Gallimard, 1978 pour l'édition française ; ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, UTB, W. Fink Verlag, 1984 ; PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Lecteur*, Collection « Corpus Lettres », Paris, Flammarion, 2002. Pour davantage de références, voir les rubriques « intertextualité », « esthétique de la réception » ou « rôle du lecteur » dans notre bibliographie.

13.1.1 Le rôle du lecteur

Tout au long de notre étude, nous avons remarqué deux phénomènes distincts dans la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch, le premier phénomène étant la récurrence d'une certaine vision de la production de Sarah Kirsch en conflit avec sa propre vision de sa création. C'est par exemple dans la distorsion entre les dénominations « poète de la nature idyllique » / « poète politiquement engagé » que nous avons pu dégager cette tendance de la manière la plus nette⁴. Le deuxième phénomène est celui que nous avons tenté de mettre en lumière par notre propre analyse : il s'agit de l'éviction de pans entiers de la production kirschienne (littérature enfantine, aquarelles, traductions) au profit de tendances générales plus aptes à rentrer dans le moule de ce qu'on attend de Sarah Kirsch en tant que poétesse.

Ces deux phénomènes de lecture sont liés à la place que Sarah Kirsch accorde à son lecteur, une place qui, une fois encore, n'est pas toujours facile à tenir. En effet, Sarah Kirsch s'amuse avec son lecteur : nous l'avons particulièrement bien vu dans les journaux tels que *Das simple Leben* ou *Spreu*. Elle se moque de lui, lui ment, le traite d'analphabète ou pire encore. En soulignant de manière excessive le rôle néfaste que les humains jouent dans la destruction de la planète, elle inclut son lecteur dans cette humanité désespérante (*Schneewärme*). Au fil des recueils, elle se plaît à mystifier son lecteur (*Allerlei-Rauh*), elle l'entraîne sur de fausses pistes en commençant son autobiographie et en l'abandonnant en cours de route pour publier un recueil ou, apparemment, « il ne se passe rien » (*Kuckuckslichtnelken*, suivi de *Regenkatze*). Elle le provoque en utilisant des expressions familières, en distordant l'orthographe ou en malmenant la grammaire, à tel point que la lecture en est rendue difficile, voire agaçante⁵...

D'autre part pourtant, cette attitude brutale n'est pas dénuée d'une certaine forme de bienveillance. Sarah Kirsch veut un lecteur *libre*. C'est-à-dire un lecteur actif, qui « se donne du mal » (EeD,8) pour entrer dans son univers poétique et artistique, elle en espère une « solidarisation » (EeD,13). Nous avons vu au cours de notre analyse que cette place libre accordée au lecteur a une portée plus politique que l'on ne le supposerait au premier abord : le lecteur que Sarah Kirsch respecte et sollicite dans ses recueils n'a pas/plus besoin de harangues politiques concernant l'écologie et l'urgence de sauver la terre des dégâts causés

⁴Cette réflexion prend place dans notre quatrième chapitre, centré sur la poétique de Tienhemme.

⁵G. Genette qualifie cette technique d'écriture d'*autopastiche*, dont il donne la définition suivante : « autopastiche, lorsqu'un auteur accentue son idiolecte en en multipliant ou en exagérant les traits caractéristiques » (Pal,166).

par l'industrialisation et la consommation à outrance. Le temps est désormais venu d'un lecteur plus mûr, plus adulte, qui a plus de poids dans les processus de lecture/co-écriture, qui est capable de prendre des initiatives sans avoir besoin d'être guidé au fil des recueils par des motifs bien connus et véhiculés par la critique dominante : il s'agit du « Lecteur Modèle » dont nous avons parlé à plusieurs reprises, un lecteur supposé, mais également constitué en grande partie par le texte⁶.

On pourra souligner toutefois que cette attitude de Sarah Kirsch envers son lecteur n'est pas dénuée de dangers. En effet, en laissant la part belle aux espaces vides propres à la libre interprétation, on court le risque de voir apparaître dans le texte (reflété par les mécanismes de réception littéraire) des aspects qui n'y étaient pas et qui ne sont pas forcément du goût de l'auteur⁷. On peut dire aujourd'hui que Sarah Kirsch a accepté ces risques de bonne guerre, c'est-à-dire qu'elle peut envisager son propre texte comme un texte « scriptible⁸ ». Au milieu des années 1970 déjà, elle expliquait avec philosophie que les poèmes peuvent se modifier en cours de route : « Gedichte verwandeln sich manchmal⁹. » (EeD,12)

Avant d'analyser plus précisément les différentes lectures de l'œuvre de Sarah Kirsch qui ont pu être actualisées à l'aide de l'espace de jeu accordé par la poétesse elle-même, nous aimerions nous attarder un moment sur le fonctionnement interne de ces blancs du texte. Sont-ils aussi indépendants de l'auteur que Sarah Kirsch aime à le laisser entendre ? Ne sont-ils pas plutôt investis d'un rôle second, inconnu du lecteur et pourtant primordial à l'actualisation du texte ?

13.1.2 Les théories de la lecture de Wolfgang Iser

Cet espace de jeu dans le texte a été présent tout au long de notre étude, tout comme le rôle du lecteur dans l'œuvre de Sarah Kirsch, et nous ne souhaitons ni y revenir trop longuement ni proposer un résumé de ce qui a été volontairement disséminé au cours de notre travail en rapport avec les « blancs » d'Umberto

⁶Umberto Eco précise : « Donc, prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement “espérer” qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. », ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Collection biblio « Essais », Le livre de poche, Bernard Grasset, 1985 pour la traduction française, p. 69.

⁷On pourrait citer à ce propos ce résumé de Nathalie Piégay-Gros : « Ces considérations sur la place du lecteur aboutissent toujours, peu ou prou, à la formation d'un compromis : le lecteur n'est ni tout à fait libre, ni absolument contraint par le texte. » PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Lecteur*, Collection « Corpus Lettres », Paris, Flammarion, 2002, p. 17.

⁸« Le texte scriptible, qui se dérobe toujours à l'analyse et à la critique, est celui qui fait du lecteur non pas un consommateur ou un usager, mais un producteur. » *Ibid.*, p. 238.

⁹Il s'agissait de la transformation par le public du poème « Ich wollte meinen König töten », qui apparaissait comme un poème politique alors que Sarah Kirsch l'avait, elle, envisagé comme un poème d'amour déçu.

Eco, la « drague du texte » de Roland Barthes ou l'« effet de vie » de Marc-Mathieu Münch. Ces analyses ont leur place dans les chapitres auxquels elles ont été respectivement intégrées. Nous aimerions nous concentrer ici sur un versant plus technique de la réception littéraire en évoquant un certain nombre de théories de Wolfgang Iser qui nous semblent plus pertinentes à ce stade de notre étude¹⁰. C'est à travers ces espaces blancs actualisés par le lecteur, et uniquement par lui, que le système du texte est « régulé » et parvient à fonctionner :

Diese [Systemstelle] ist durch die Leerstellen gegeben, die als bestimmte Aussparungen Enklaven im Text markieren und sich so der Besetzung durch den Leser anbieten. Denn es kennzeichnet die Leerstellen eines Systems, daß sie nicht durch das System selbst, sondern nur durch ein anderes System besetzt werden können. Geschieht dies, dann kommt im vorliegenden Falle die Konstitutionsaktivität in Gang, wodurch sich diese Enklaven als ein zentrales Umschaltetelement der Interaktion von Text und Leser erweisen. Leerstellen regulieren die Vorstellungsfähigkeit des Lesers, die nun zu Bedingungen des Textes in Anspruch genommen wird.¹¹

Il serait intéressant pour notre analyse de renverser la perspective et de prendre comme point de départ ce que nous savons des pratiques de lecture de Sarah Kirsch elle-même. C'est dans son dernier journal, *Regenkatze*, paru en 2007, que l'auteur en dit le plus sur ses lectures. Or un aspect de cette pratique nous semble intéressant en regard de la théorie des « blancs » du texte et de l'horizon d'attente du lecteur¹².

Au cours de l'analyse de *Regenkatze*, nous avons vu que Sarah Kirsch a l'habitude de lire plusieurs ouvrages à la fois. On peut donc s'imaginer qu'elle lira quelques chapitres ou quelques poèmes dans l'un des livres, le posera pour lire quelques pages d'un autre, pour reprendre le premier, et ainsi de suite. Entre temps, les pages lues dans le premier ouvrage auront produit leur effet dans l'esprit de la lectrice ; elles auront créé un horizon d'attente très personnel qui sera confirmé ou infirmé par la suite de la lecture, pendant laquelle les pages du deuxième, voire du troisième ouvrage auront suivi le même processus¹³. En pous-

¹⁰ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, UTB, W. Fink Verlag, 1984. Wolfgang Iser tente dans son étude (p. 177) de définir les mécanismes selon lesquels le texte s'inscrit dans la conscience du lecteur : « Eine Phänomenologie des Lesens muß folglich die Erfassungsakte verdeutlichen, durch die sich der Text in das Bewußtsein des Lesers übersetzt. »

¹¹*Ibid.*, p. 266.

¹²Nous avons vu notamment dans notre chapitre centré sur Tielenhemme comment la lecture de *Harry Potter* et de *À la Recherche du temps perdu* avaient influencé l'activité poétique de Sarah Kirsch en l'incitant à se replonger dans le passé et dans le domaine de l'enfance dans une perspective autobiographique.

¹³Il serait intéressant de tracer un parallèle entre la fragmentarité des lectures de Sarah Kirsch et la fragmentarité de son écriture.

sant cette réflexion jusqu'à son terme, on pourra dire que, dans ses textes, Sarah Kirsch libère des espaces vides, tels qu'elle les crée puis les actualise elle-même en tant que lectrice, dans le texte des autres.

C'est finalement dans l'examen des activités de Sarah Kirsch en tant que lectrice que nous retrouvons résumée la théorie de Wolfgang Iser qui distingue dans l'œuvre littéraire deux pôles. Le pôle *artistique* est créé par l'auteur dans le texte, tandis que le pôle *esthétique* est la concrétisation du texte par le lecteur :

Im Gelesenwerden geschieht die für jedes literarische Werk zentrale Interaktion zwischen seiner Struktur und seinem Empfänger. (...) Daraus ließe sich schließen : das literarische Werk besitzt zwei Pole, die man den künstlerischen und den ästhetischen nennen könnte, wobei der künstlerische den vom Autor geschaffenen Text und der ästhetische die vom Leser geleistete Konkretisation bezeichnet.¹⁴

Deux aspects de la théorie de Wolfgang Iser nous semblent importants pour la suite de notre analyse. Ces deux aspects concernent le rôle actif que le lecteur doit jouer dans la lecture de l'œuvre de Sarah Kirsch et dont nous avons parlé au cours de notre étude.

Le premier aspect concerne le texte lui-même. Nous avons vu qu'il devait laisser des espaces de jeu libres pour que le lecteur puisse les remplir, lui insuffler la vie. Ce que Wolfgang Iser précise dans son ouvrage, c'est que le texte ne doit pas *trop* en demander au lecteur pour que l'imagination de ce dernier puisse fonctionner librement, pour que sa « productivité » se mette en marche :

Autor und Leser also teilen in sich das Spiel der Phantasie, das überhaupt nicht in Gang käme, beanspruchte der Text mehr, als nur Spielregel zu sein. Denn das Lesen wird erst dort zum Vergnügen, wo unsere Produktivität ins Spiel kommt, und das heißt, wo Texte eine Chance bieten, unsere Vermögen zu betätigen.¹⁵

En second lieu, le lecteur doit certes être actif en esprit pour actualiser le texte, mais il doit être également *mobile* et se déplacer dans le texte en changeant à chaque fois de perspective de lecture. Ce changement de perspective se fait grâce à des *synthèses* successives :

Statt einer Subjekt-Objekt-Relation bewegt sich der Leser als perspektivischer Punkt durch seinen Gegenstandsbereich hindurch. [...] Durch [Synthesen] übersetzt sich der Text in das Bewußtsein des Lesers, so daß sich die Gegenständlichkeit des Textes durch die Abfolge der Synthesen als ein Bewußtseinskorrelat aufzubauen beginnt. Solche Synthesen indes erfolgen nicht etwa nach bestimmten Abschnitten der Lektüre, vielmehr ist diese

¹⁴ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, op. cit.*, p. 38.

¹⁵*Ibid.*, p. 176.

synthetische Aktivität in allen Augenblicken lebendig, die der wandernde Blickpunkt des Lesers durchmißt.¹⁶

C'est dans un texte tel qu'*Allerlei-Rauh* que cette activité de synthèse se fait le mieux sentir. En effet, de par la succession rapide de fragments appartenant à des rubriques thématiques différentes, le lecteur est constamment obligé de valider, de vérifier ses hypothèses de lecture, tout en changeant d'horizon d'attente :

[Die] dialektische Bewegung bewirkt eine ständige Modifikation der Erinnerung sowie eine Komplizierung der Erwartung. Dafür sorgen die voneinander abgehobenen Textperspektiven, die sich als wechselseitige Horizonte stabilisieren und damit ständig aufeinander bezogen sind. Diese Horizontdialektik wird zum Antrieb für die vom Leser zu leistenden synthetischen Aktivitäten.¹⁷

Or ces activités du lecteur décrites par W. Iser nous ramènent à la notion de « Lecteur Modèle ». Wolfgang Iser explicite les processus de réception d'un texte lorsque le texte est actualisé. Il nous faudra garder à l'esprit ces théories de la lecture lorsque nous renverserons une nouvelle fois la perspective d'analyse pour nous intéresser dans la seconde partie de notre développement à une autre forme de la réception, c'est-à-dire le rapport entre lecteur et texte quand ce dernier n'est *pas* actualisé, quand le texte en demande trop, par exemple, ou que le lecteur n'est pas suffisamment mobile. En effet, les blancs du texte, nous l'avons vu, ne contraignent pas totalement le lecteur ; comme le souligne W. Iser, ils ne font que lui suggérer une hypothèse de lecture :

Wenn daher die Unbestimmtheitsstellen etwas aussparen, so geht von ihnen bestenfalls ein Suggestionsreiz, kaum aber die Aufforderung aus, nun aus unserem Wissensvorrat die notwendigen Ergänzungen bereitzustellen.¹⁸

Attachons-nous à présent à la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch à proprement parler. On distinguera deux volets principaux dans l'historique que nous proposons : la réception universitaire et la réception journalistique. Pour ces deux volets, nous nous efforcerons de garder à l'esprit cette analyse de H.R. Jauss quant à la perspective dans laquelle doit être entrevue la réception d'un texte :

L'analyse de l'expérience du lecteur [doit reconstituer] l'horizon d'attente du premier public [de l'œuvre], c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.¹⁹

¹⁶ *Ibid.*, p. 178-179.

¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

¹⁸ *Ibid.*, p. 293.

¹⁹ JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 49.

13.2 Réception universitaire

13.2.1 Une réception féminine

En considérant plus attentivement la réception que l'on appellera « universitaire », on remarquera avec étonnement que la plupart des ouvrages publiés le sont par des femmes : toutes les thèses consacrées à Sarah Kirsch en Europe ou en Amérique ont été écrites par des femmes²⁰. Que faut-il déduire de cette constatation ? Que l'œuvre de Sarah Kirsch n'intéresse ou ne touche que les femmes ? Qu'elle « n'est bonne que pour les (bonnes) femmes », c'est-à-dire qu'elle n'a pas le niveau intellectuel requis pour attirer l'attention de la critique masculine²¹ ? Ces affirmations pourraient être plausibles si l'on écartait de l'analyse la critique journalistique. Or les articles publiés dans les pages « culture » des grands journaux allemands sont le fait d'hommes tout autant que de femmes (sinon plus²²). Pourtant, on ne peut s'empêcher de penser que ce sont les femmes qui, à partir de la fin des années 1980, ont tenté de percer la couche de « superficialité » qui collait à l'œuvre de Sarah Kirsch et de mettre à jour certains aspects qui échappaient totalement à la critique générale consacrée à la poétesse. Le fait que les textes de Sarah Kirsch, avec leur thématique amoureuse et leur sensibilité féminine, touchent plus les femmes que les hommes, tant et si bien qu'elle ont envie de s'y attarder davantage, n'est nullement incompatible avec cet intérêt proprement scientifique.

La deuxième spécificité de la réception universitaire de l'œuvre de Sarah Kirsch est tout aussi étonnante que la première et elle est *géographique*. En effet, pas une seule des thèses consacrées à Sarah Kirsch n'a été écrite en Allemagne.

²⁰COSENTINO, Christine, « *Ein Spiegel mit mir darin* ». *Sarah Kirschs Lyrik*, Tübingen, Francke Verlag, 1990 ; GAGNEUR, Marguerite, *Écritures poétiques de Sarah Kirsch dans le contexte de la RDA*, Lille, Presses universitaires, 2007 ; MABEE, Barbara, *Die Poetik von Sarah Kirsch. Erinnerungsarbeit und Geschichtsbewußtsein*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi Verlag, 1989 ; PROESMANS, Goedele, *Viel Spreu wenig Weizen. Versuch einer Poetologie der Sarah Kirsch anhand von fünf Prosaabänden*, Europäische Hochschulschriften, Amsterdam, Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2000 ; SCHENBERG, Cora, « *Mitten durch die Leute* » : *Sarah Kirsch and the play of boundaries*, Charlottesville, Diss. 2003. Nous ajoutons également l'ouvrage de VOLCKMANN, Silvia, *Zeit der Kirschen ? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsliteratur : Jürgen Becker, Sarah Kirsch, Wolf Biermann, H. M. Enzensberger*, Hochschulschriften Literaturwissenschaft Band 56, Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum-Hain-Hanstein, 1981, même si l'œuvre de Sarah Kirsch ne représente qu'une petite partie de l'analyse.

²¹Nous ne reviendrons pas ici sur les aspects proprement féminins de l'œuvre de Sarah Kirsch que nous avons largement évoqués dans le chapitre 6 de notre étude, consacré aux recueils jumeaux *Allerlei-Rauh* et *Sommerstück* ainsi qu'à l'écriture féminine.

²²Il convient toutefois d'être prudent et de ne pas occulter le fait que la profession de journaliste dans un grand quotidien est une profession somme toute très masculine et que les femmes ont du mal à s'y faire un nom.

Toutes sont le fait de germanistes de l'étranger (USA, Pays-Bas, France). Ici encore les interrogations se multiplient : faut-il voir dans ce dédain apparent des germanistes allemand(e)s un reflet du proverbe « nul n'est prophète en son pays » ? Faut-il y voir le reflet d'un désintéret des chercheurs allemands quant à la production de Sarah Kirsch ? Un universitaire allemand imprégné de culture littéraire journalistique n'aura peut-être pas envie de se pencher plus avant sur une œuvre qu'il pense connaître par cœur car il en lit régulièrement des compte-rendus véhiculant, nous le verrons plus loin, toujours les mêmes motifs. La cause de cette absence de Sarah Kirsch au niveau universitaire est peut-être également due à sa notoriété²³. Il est vrai que s'attacher aujourd'hui en Allemagne à l'analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch, détentrice des prix littéraires les plus prestigieux et célébrée comme l'une des plus grandes poétesses de langue allemande après 1945, peut paraître ambitieux ou décourageant. La pression est d'autant plus forte que Sarah Kirsch est relativement connue et médiatisée en Allemagne, au contraire des autres pays où elle n'est que peu traduite et où elle n'est connue que de certains milieux très spécifiques²⁴.

Sans toutefois revenir sur l'état actuel de la recherche concernant Sarah Kirsch²⁵, on pourra s'intéresser brièvement aux spécificités « géographiques » des études universitaires réalisées sur l'œuvre de la poétesse. Ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, trois pôles principaux se dégagent : les États-Unis (représentés par les travaux de B. Mabee, C. Cosentino et C. Schenberg), la France (M. Gagneur) et les Pays-Bas (G. Proesmans).

13.2.2 Des spécificités géographiques

Ces travaux sont tout autant le reflet de l'époque au cours de laquelle ils ont été menés que celui d'un engouement nouveau pour l'œuvre de Sarah Kirsch depuis la fin des années 1980. En effet, la monographie de Barbara Mabee, la première en date (1989), survient après une phase de réception de la production de Sarah Kirsch qui n'était que journalistique, comme nous le verrons plus loin. C'est le temps qu'il aura fallu à la recherche pour pouvoir esquisser un bilan provisoire de la première partie de la carrière de la poétesse, juste avant le « tournant de la

²³Même si Sarah Kirsch n'a pas l'air de se soucier beaucoup de la réception de son œuvre, qu'elle soit universitaire ou journalistique...

²⁴Nous reviendrons un peu plus loin sur l'importance des traductions dans la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch hors des pays germanophones.

²⁵Dans le bref état de la recherche proposé en introduction, nous avons tenté de mettre en lumière les spécificités propres à chaque étude d'importance concernant le travail de Sarah Kirsch. Nous adopterons ici la démarche inverse en abordant sous l'angle « géographique » les points communs de ces études.

prose ». Ce premier ouvrage scientifique s'intéressant à l'œuvre de Sarah Kirsch revêt donc une importance double car il se situe à la jonction entre les deux phénomènes analysés par Hans Robert Jauss, l'*effet* et la *réception* : la thèse de B. Mabee est tout juste assez contemporaine des premiers écrits de Sarah Kirsch pour refléter l'*effet* produit par les poèmes sur le public contemporain, mais assez éloignée du début de la carrière de la poétesse pour pouvoir en proposer un protocole de lecture qu'on qualifiera de *réception*²⁶.

Or l'ouvrage de B. Mabee, tout comme celui de C. Cosentino publié quelques temps après, s'inscrivent parfaitement dans un mouvement idéologique très caractéristique de la recherche américaine de l'époque. Barbara Mabee se propose d'explicitier les relations qui unissent le travail de Sarah Kirsch à l'histoire en général et à la Shoah en particulier. Pour ce faire, elle s'appuie autant sur les textes de Sarah Kirsch que sur ceux d'autres auteurs ayant les mêmes préoccupations. Quant à C. Cosentino (1990), elle explicite elle aussi les liens de Sarah Kirsch avec la société, sous l'angle de l'écriture du moi féminin. Cette perspective devient tout naturellement politique dans la mesure où elle devra se positionner par rapport à l'écriture féminine et surtout au féminisme en tant que mouvement social et politique, très important aux États-Unis. La dernière thèse américaine réalisée sur Sarah Kirsch, celle de Cora Schenberg (2003), même si elle a suscité un écho moindre et n'a pas été publiée, reste dans la mouvance de ces ouvrages thématiques et politiques, puisqu'elle s'intéresse au jeu des frontières (au propre et au figuré) dans l'œuvre de Sarah Kirsch.

Les thèses « européennes » de Goedele Proesmans (2000) et de Marguerite Gagneur (2007) se rejoignent dans le sens où il s'agit de deux travaux portant plus précisément sur les techniques d'écriture de Sarah Kirsch (composante autobiographique des recueils en prose pour G. Proesmans, triangle subjectivité-nature-société pour M. Gagneur). La thèse de M. Gagneur reste néanmoins très influencée par la recherche en germanistique de ces dernières années en France, où l'on s'intéresse tout particulièrement à la RDA et à ses auteurs. Faut-il voir

²⁶Jean Starobinski, dans la préface qu'il consacre à l'ouvrage de H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, précise très clairement la différence que fait Jauss entre *effet* et *réception* (Jean Starobinski, in JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Collection Tel, Paris, Gallimard, 1978 pour l'édition française, p. 18) :

[Jauss établit] une distinction entre l'effet (*Wirkung*) – qui reste déterminé par l'œuvre, et qui de ce fait garde des liens avec le passé où l'œuvre a pris naissance – et la réception, qui dépend du destinataire actif et libre qui, jugeant selon les normes esthétiques de son temps, modifie par son existence présente les termes du dialogue.

dans cet intérêt un reflet d'une proximité géographique, un effet de mode ou bien la découverte d'un terrain de recherches encore relativement vierge ?

La réception universitaire de l'œuvre de Sarah Kirsch est bien évidemment plus vaste, elle ne se limite pas aux monographies ou aux thèses dont nous avons souligné l'importance, mais englobe également un grand nombre d'articles parus dans des revues ou des ouvrages scientifiques. Cependant, nous n'évoquerons pas ces articles ici, car du point de vue de la perspective qu'ils adoptent, ils se rapprochent davantage de la réception journalistique dont nous exposerons les aspects principaux par la suite. Ce que nous pouvons souligner en revanche, c'est que les lectures multiples et diverses de l'œuvre de Sarah Kirsch, proposées dans les travaux des chercheuses, de B. Mabee à M. Gagneur, attestent de l'efficacité du texte de Sarah Kirsch.

À la jonction de la réception universitaire et de la réception journalistique, il convient de mentionner très brièvement l'ouvrage de Hans Wagener, consacré à Sarah Kirsch²⁷, qui se présente presque comme un manuel bio-bibliographique. Ce n'est ni vraiment une monographie, ni un ouvrage thématique, mais bien plutôt une introduction à l'œuvre de Sarah Kirsch, que l'on destinerait à des étudiants. L'aspect le plus intéressant de cet ouvrage est le décodage par l'auteur de certaines allusions présentes dans les textes. En effet, les poèmes qui sont évoqués recèlent d'allusions que le public non initié à Sarah Kirsch ou au contexte de la littérature de la RDA ne connaît pas forcément. C'est ainsi que l'auteur explicite par exemple le dernier vers du poème « Trennung » (DS,17) : *Wo bin ich denn, daß*, qui est une citation tronquée d'un vers de Marie Luise Kaschnitz²⁸.

13.3 Réception journalistique

13.3.1 Le personnage de Sarah Kirsch

Avant de nous attacher à la façon dont les journalistes se font l'écho des textes de Sarah Kirsch, intéressons-nous à la façon dont le « personnage » de Sarah Kirsch est perçu. En effet, il convient de ne pas perdre de vue qu'il s'agit pour l'œuvre de Sarah Kirsch d'une œuvre contemporaine, et par là très médiatisée.

La médiatisation ne se fait pas seulement par l'intermédiaire des pages « culture » des grands journaux et magazines allemands, mais également par une série de relais médiateurs, tels que photographies, émissions de télévision

²⁷WAGENER, Hans (Hrsg.), *Köpfe des 20. Jahrhunderts, Sarah Kirsch*, Band 113, Berlin, Colloquium Verlag, 1989.

²⁸*Ibid.*, p. 44.

ou de radio, tant et si bien que l'attention des lecteurs-critiques s'est décalée de l'œuvre vers le personnage – public ou privé – de Sarah Kirsch. La responsabilité de ce phénomène est, à notre sens, partagée : Sarah Kirsch elle-même, autant que les journalistes, a constitué, puis fixé cette représentation bien particulière d'elle-même.

– *La sorcière*

Nous avons d'ores et déjà souligné dans les textes de Sarah Kirsch l'une des facettes de cette représentation que l'auteur partage avec Anna Akhmatova, qui est celle de « l'héroïne lyrique » et qui se décline sous le double aspect de la femme fatale et de la femme-enfant²⁹. Cette représentation est complétée dans la presse par l'image de la sorcière sauvageonne, reprise sans relâche dans chaque article, ou presque, consacré à Sarah Kirsch.

Dans les médias, le « phénomène Sarah Kirsch » est une fois encore à double tranchant. L'image que l'on retient d'elle le plus souvent est celle de la poétesse-ermite, un peu sauvage, et qui déteste se montrer en public. Cette image est résumée par Heidi Schulze-Breustedt dans un compte-rendu d'une rencontre avec Sarah Kirsch :

Sich selbst möchte Sarah Kirsch am liebsten verbergen. Wenn's ginge, würde sie ihre Stirnfransen bis tief über die Augen runterwachsen lassen und... nur kleine Schlitze reinschneiden. Um sehen zu können. Sarah Kirsch nach zwei Tagen zu kennen, würde ich mir nicht anmaßen. Da blieb etwas Letztes wie hinter Glas, ohne Zugang, was man respektieren muß, nicht aufbrechen darf.³⁰

L'impression que donne Sarah Kirsch de vivre en ermitage³¹ est bien sûr renforcée par l'endroit même où elle a choisi de vivre, dans un coin reculé du Schleswig-Holstein. Les journalistes qui lui rendent visite se plaisent à raconter que l'on se perd plusieurs fois avant de parvenir à trouver la maison de la poétesse.

Les photographies et les reportages de télévision consacrés à Sarah Kirsch³² se font le relais de la représentation de la « poétesse sauvage³³ » : on la découvre

²⁹Voir à ce sujet le chapitre 9 de notre étude.

³⁰H. Schulze-Breustedt in *Brigitte*, XX, Nr. 175, 1979, citée par LERMEN, Birgit, LOEWEN, Mathias, *Lyrik aus der DDR*, Uni-Taschenbücher, Paderborn, München, Wien, Zürich, Schöningh, 1987, p. 323.

³¹« Ermitage » est d'ailleurs le titre d'un des poèmes de *Schneewärme*, dont les vers les plus représentatifs sont : « Keiner weiß viel und weise / Ist niemand unter den Menschen / Jung war ich vor langer Zeit / Eine Abtrünnige lebe ich / Zwischen den Meeren (...) » (SW,68).

³²*Pantherfrau : Die Schriftstellerin Sarah Kirsch*, Ein Film von Leonore Brandt, Leipzig, MDR, 2005, par exemple.

³³On pourra se demander quelle est la part de responsabilité de Sarah Kirsch elle-même dans cette mise en scène de soi.

toujours seule au milieu de la lande de l'Allemagne du Nord, ou en compagnie de ses animaux domestiques. Jamais un sourire sur ces photographies, mais un regard froid et mytérieux qu'elle adresse au spectateur. Sur les couvertures de ses premiers recueils, il ne s'agit même pas de visage ni de regard, mais seulement d'un profil noir sur fond rouge.

D'autre part, cet aspect sauvage de Sarah Kirsch est complété, enrichi par une autre dominante de la représentation de la poétesse, relayée par les médias et par elle-même, et qui est celle de l'excentricité. Le côté excentrique de Sarah Kirsch est somme toute renforcé par les mêmes caractéristiques que l'on attribue à sa sauvagerie : elle habite dans un village perdu dans la lande, dans une ancienne école abandonnée ; elle évite toute vie publique et ne cherche pas la médiatisation. Ses animaux domestiques sont des moutons et un âne, et quand elle part en vacances en Islande, c'est dans un cargo de marchandises qu'elle fait le déplacement.

C'est en outre dans le style vestimentaire que son excentricité se révèle le mieux. Les vêtements dans lesquels Sarah Kirsch se fait filmer ou photographier ne répondent à aucun code vestimentaire précis. Il s'agit de manteaux ou de pull-overs aux couleurs criardes et qui soulignent le goût de la poétesse pour les patchworks. Prenons par exemple la tenue qu'elle porte pour les quatre séances de cours à l'Université de Francfort³⁴ : elle semble être une réplique du manteau d'Allerlei-Rauh, composé de fourrures de mille bêtes. L'habit décalé est souligné par les grosses lunettes, le maquillage voyant (fard à paupières vert, vernis à ongles foncé et rouge à lèvres flamboyant) et les bijoux originaux (surtout lorsqu'il s'agit des bagues que Sarah Kirsch porte à tous les doigts).

– *Le personnage du clown*

Ce style vestimentaire quelque peu excentrique, conjugué avec l'image de l'artiste rebelle et repliée sur elle-même que Sarah Kirsch affectionne tout particulièrement, nous renvoie à la figure du clown³⁵ dont les critiques ont finalement fait très peu usage dans l'analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch, alors que le poème « *Besinnung* » (Z,120), qui met en scène le personnage du clown, est extrait du recueil le plus commenté, *Zaubersprüche*. Nous en citons les premiers vers, les plus représentatifs de ce poème :

³⁴KIRSCH, Sarah, *Von Haupt- und Nebendrachten : von Dichtern und Prosaschreibern*, Frankfurter Poetikvorlesungen, Regie : SURREY, Roland, HR, Frankfurt/Main, 1997.

³⁵Pour ce qui est du clown, nous nous référons à l'ouvrage de SIMON, Alfred, *La Planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, qui résume tant l'évolution du rôle que de la symbolique du personnage.

Was bin ich für ein vollkommener weißgesichtiger Clown
Am Anfang war meine Natur sorglos und fröhlich
Aber was ich gesehen habe zog mir den Mund
In Richtung der Füße

Barbara Mabee, dans son analyse « historique » de l'œuvre de Sarah Kirsch, fait de cette figure du clown un personnage de rebelle. Sarah Kirsch endosserait le costume de clown afin d'afficher clairement sa rébellion contre les conditions de vie et d'écriture en RDA (Ma,144). Dans la perspective de B. Mabee, ce clown serait l'un des personnages-jumeaux du sujet lyrique d'un autre poème du recueil *Zaubersprüche*, « Nachricht aus Lesbos » (Z,128), dans lequel une jeune femme affirme son amour pour les hommes et refuse les codes que la société dans laquelle elle vit lui impose. La seconde analyse du personnage du clown, proposée par Christine Cosentino, se rapproche davantage de celle que nous proposons ici. Pour C. Cosentino, la symbolique du clown se rapporte à la condition de l'artiste qui est toujours seul, dans son métier comme dans la société en général (« künstlerisches und soziales Einzelgängertum ») (Cos,33).

En effet, le personnage du clown réunit en une seule et même personne les deux attributs conférés à Sarah Kirsch par les médias : une certaine forme d'excentricité d'une part (soulignée par le costume et le maquillage), et d'autre part une lucidité sur la condition humaine qui la pousse à se retirer de la société pour vivre quasiment en ermite. Il est vrai que le clown oscille constamment entre deux attitudes : il se montre mais se cache en même temps. Il se montre dans son costume d'apparât, fait rire, jongle et exécute cabriole sur cariole. Mais on ne voit jamais son vrai visage.

Au début de sa carrière, on reproche à Sarah Kirsch sa naïveté, son style enfantin, son manque de profondeur : tout ce qui fait en réalité l'attrait du spectacle clownesque. Pour l'un comme pour l'autre, le style paraît trop simple pour ne pas cacher un piège. Le clown n'est jamais naïf : il n'est qu'ironique et désabusé³⁶. On se moque de lui, on le dénigre, car en réalité, avec son teint blafard et sa bouche écarlate, il fait peur et provoque sous la joie le malaise ; on a l'impression que lui *voit* ce que nous ne savons pas voir³⁷. Le poème de Sarah Kirsch fait apparaître un double personnage : le noble clown blanc et l'auguste, son double ridicule. Au fil du poème, de l'auguste insouciant et joyeux (« sorglos und fröhlich »), le sujet lyrique se transforme en clown blanc, en clown triste³⁸.

³⁶SIMON, Alfred, *La Planète des clowns*, *op. cit.*, p. 40.

³⁷Alfred Simon précise cette réflexion en suggérant dans la peinture et la poésie moderne la parenté très nette du clown avec la figure du Christ et de l'ange, *Ibid.*, p. 13.

³⁸« En chaque clown vit un ange ivre qui oblige le clown blanc à affronter tôt ou tard son autre, l'auguste hilare au nez d'ivrogne. », *Ibid.*, p. 274. Cette parenté de l'ange déchu avec

Ces deux clowns complémentaires portent un masque, et l'on sait le goût de Sarah Kirsch pour les masques, les costumes, les métamorphoses, les mues. Le masque du clown est intéressant à plusieurs égards, dans le sens où il est à la fois ce que l'on expose le plus aux autres et ce que l'on *choisit* d'exposer. Le clown choisit une expression du visage, et une seule, qu'il gardera quoiqu'il advienne. Le masque de clown agit à double tranchant : il est une protection vis-à-vis du regard des autres qui ne parvient jamais jusqu'au moi véritable, mais il en devient une barrière insurmontable qui laisse le clown irrémédiablement seul.

– *La perte de l'aura ?*

Cette double fonction du masque du clown rappelle fortement le concept d'« aura » développée par Walter Benjamin pour caractériser la spécificité de l'œuvre d'art qui est unique, liée à un endroit précis et qui s'inscrit dans l'histoire³⁹.

Selon Walter Benjamin, la reproductibilité de l'œuvre d'art lui fait perdre l'aura qui l'entoure⁴⁰. Dans le cadre de notre analyse, on pourra utiliser ce concept pour le personnage de Sarah Kirsch : la médiatisation de son personnage et de ses textes risque de lui faire perdre son aura d'originale et de banaliser l'image qu'elle donne d'elle-même. C'est pourquoi elle choisit de ne se montrer que rarement et de cultiver à outrance son statut de marginale⁴¹. C'est sans compter sur le fonctionnement de la société d'aujourd'hui qui passe outre les précautions de Sarah Kirsch, s'empare de son personnage et, par la médiatisation à outrance, en fait justement le contraire de ce que Sarah Kirsch avait recherché : un stéréotype.

L'aura revêt donc la double fonction paradoxale du masque du clown, puisque comme lui elle agit à la fois comme une protection, mais aussi comme un obstacle :

le personnage du clown est déjà très nette dans les premiers poèmes de Sarah Kirsch, tels que « Engel » (L,73). Pour plus de précisions concernant l'importance de la figure de l'ange dans la poésie de Sarah Kirsch, voir les articles de Marguerite Gagneur, « Des anges et des enchantements dans la poésie de Sarah Kirsch », in *Allemagne d'aujourd'hui*, 172, Presses universitaires du Septentrion Diffusion, avril-juin 2005 et ENDLER, Adolf, « Randnotiz über die Engel Sarah Kirschs » (T+K,35-45).

³⁹« Le hic et nunc de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. [...] Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ». BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Première version*, Paris, Allia, 2003, p. 71, 75. La reproductibilité technique a pour conséquence la perte de l'aura, parce que la copie acquiert une autonomie vis-à-vis de l'original. Alors l'œuvre devient un objet commercial.

⁴⁰« À l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura ». *Ibid.*, p. 73.

⁴¹L'*aura* de la poétesse se doit de rester plus ou moins intacte, le personnage de Sarah Kirsch restant une surface de projection relativement vierge pour lui prêter des pensées et sentiments compatibles avec un certain espace de jeu.

le personnage de l'« héroïne lyrique » se substitue à Sarah Kirsch elle-même et « pollue » ou plutôt « contamine » ses textes⁴². C'est ici que l'on retrouve le problème de la composante autobiographique de l'œuvre de Sarah Kirsch. Cette héroïne lyrique des textes de Sarah Kirsch est-elle Sarah Kirsch elle-même ou son double imaginé ? Pourquoi les textes de Sarah Kirsch déchaînent-ils chez les lecteurs et journalistes rejet ou enthousiasme, selon les recueils⁴³ ?

La confusion entre héroïne lyrique et poétesse se fait d'autant plus facilement que le stéréotype de la belle sorcière Sarah Kirsch est tenace et perdure jusqu'à aujourd'hui – alors que le temps de *Zaubersprüche* est bien révolu –, il s'agit presque de ce que l'on pourrait appeler un « fétichisme » de l'auteur, fétichisme corroboré par certaines grilles de lecture du texte faisant appel à la psycho-critique : sous les traits de l'héroïne lyrique et de ses personnages affiliés (la sorcière, le clown, la renarde,...), on recherchera à tout prix l'image que l'on se *fait* de Sarah Kirsch elle-même. Jean Bellemin-Noël explicite, au regard de l'interprétation des personnages d'un texte, la grille de lecture psycho-critique suivante :

Les superpositions font apparaître de véritables obsessions structurelles, les associations de figures remplacent les associations d'idées, et l'on s'avise bientôt que tout personnage de quelque importance représente une variation d'une figure mythique profonde.⁴⁴

13.3.2 Réception du texte dans les articles de presse

– *La transtextualité en circuit fermé*

En analysant plus précisément les mécanismes qui régissent la réception journalistique de l'œuvre de Sarah Kirsch, on retrouve l'image du kaléidoscope que

⁴²Umberto Eco précise à cet égard :

Limitons-nous pour l'instant à conclure que l'on a un Auteur Modèle comme hypothèse interprétative quand on se représente le sujet d'une stratégie textuelle telle qu'elle apparaît à partir du texte examiné, et non pas quand on émet l'hypothèse, derrière la stratégie textuelle, d'un sujet empirique qui éventuellement voulait ou pensait ou voulait penser des choses différentes de ce que le Texte, comparé au code auquel il se réfère, dit à son Lecteur Modèle.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur, op. cit.*, p. 80.

⁴³Vincent Jouve tente d'expliquer ce phénomène en distinguant dans le processus de la lecture un certain nombre de codes, dont le *Code culturel* qui permet d'analyser la composante affective régissant les relations lecteur-personnage : ce code « entre en jeu lorsque le lecteur juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extra-textuelles. Ce qui compte ici, c'est donc l'axiologie du sujet lisant. » JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires, 1992, p. 144.

⁴⁴Jean Bellemin-Noël citant Maucon, in BELLEMIN-NOËL, Jean, *La Psychanalyse du texte littéraire : introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*, Collection « 128 », Paris, Nathan, 1996, p. 65.

nous avons utilisée tout au long de notre étude comme principe méthodologique. Comme lorsque l'on manipule un kaléidoscope en fixant un point donné, on retrouve toujours les mêmes lumières, les mêmes motifs tournant autour d'un centre, mais chaque fois, le point de vue est un peu différent. Ainsi en est-il de la grande majorité des articles consacrés aux recueils ou aux textes de Sarah Kirsch, qui se font le relais de transmission d'un certain nombre de clichés (écriture d'idylles campagnardes, « Baby-talk », éloge de la vie d'ermite, misanthropie, etc.) et sur lesquels nous reviendrons dans la suite de cette analyse.

Comment expliquer ce phénomène de « transtextualité » en circuit fermé ? C'est à dessein que nous reprenons ici la terminologie introduite par G. Genette dans *Palimpsestes*⁴⁵. En effet, les articles consacrés à l'œuvre de Sarah Kirsch et largement diffusés, puis repris dans les médias, fonctionnent comme les « hypotextes » des articles à venir (« hypertextes »), et ce au même titre, sinon plus encore, que le texte kirschien original. Ce phénomène de transtextualité en circuit fermé est favorisé en outre par l'absence de « participation » de Sarah Kirsch elle-même. En effet, jusqu'à la parution du recueil *Kommt der Schnee im Sturm geflogen* en 2005, on rencontre très peu de remarques poétologiques de la part de Sarah Kirsch dans ses textes ou ses interviews, l'interview la plus célèbre et la plus souvent citée étant celle figurant dans l'anthologie *Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, parue en 1985⁴⁶ où Sarah Kirsch déclare : « Hätte ich keine politischen Interessen, könnte ich keinen Vers schreiben » (p. 129). Il faudrait bien entendu citer aussi l'ouvrage *Erklärung einiger Dinge* (1977), que nous avons beaucoup utilisé au cours de notre analyse, mais il en est de cet ouvrage comme des autres recueils de Sarah Kirsch. De par leur rareté peut-être, ils finissent par être aussi largement utilisés que les recueils de poèmes : on en citera toujours les mêmes phrases et les mêmes arguments jusqu'à ce que, sortis maintes fois de leur contexte, ils perdent de leur signification.

En premier lieu, on pourra chercher une possible explication de ce phénomène dans l'écriture même de Sarah Kirsch. En effet, il paraît presque simpliste de dire que son style est « reconnaissable », parfois à la limite de l'*autopastiche*. La familiarité que le lecteur-critique éprouve en lisant un texte de Sarah Kirsch peut l'amener à se remémorer ce qu'il *sait* ou *croit savoir* de Sarah Kirsch et de son œuvre, tant et si bien qu'on a pu parler à cet égard d'un « effet-

⁴⁵ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

⁴⁶ KIRSCH, Sarah, *Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, Textura 29, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1985.

reconnaissance⁴⁷ », accentué davantage encore par les mécanismes intertextuels sous-tendant l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble.

Cet « effet-reconnaissance » rappelle ce que Marcel Proust évoquait, dans le texte de conclusion du *Contre Sainte-Beuve*, par l'expression « l'air de la chanson », propre à chaque écrivain : « Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres⁴⁸ ». L'air de la chanson de Sarah Kirsch, le fameux « Sarah-Sound⁴⁹ », paraît si simple à retenir et à imiter qu'il semble très difficile de faire autrement que de le véhiculer, consciemment ou inconsciemment, par l'intermédiaire d'un article.

De ce fait, on rencontre toujours une image faussée ou tronquée de la poésie de Sarah Kirsch qui est toujours plus ou moins la même. Il n'y a pas de réajustement du personnage ou du texte, il n'y a pas de place pour les « accidents de lecture » tels que les décrit Vincent Jouve⁵⁰. La lecture que la plupart des journalistes font de l'œuvre de Sarah Kirsch n'est donc pas en soi une « mauvaise » lecture, mais ces lecteurs n'acceptent pas d'être *lus* par le texte.

Michel Charles explicite ce phénomène en rappelant l'image du chien et de l'os médullaire de Rabelais : dans le cas d'une lecture superficielle, le chien se contente de lécher l'os mais ne le rompt pas pour y trouver la « substantifique moelle⁵¹ ». Rompre l'os suppose donc de la part du lecteur un effort considérable et une volonté participatrice de se laisser prendre par le texte. Michel Charles précise cette activité coopérante du lecteur à l'aide de deux alternatives :

il se trouve que le lecteur est lu autant qu'il lit. De fait tout livre, plus ou moins consciemment, plus ou moins fortement, tend à ébranler un mode de lecture (ou une habitude de lecture). Dès lors le lecteur se trouve devant une alternative : ou bien il « résiste » et préserve soigneusement, jalousement,

⁴⁷ « Segebrecht spricht auch von einem "Wiedererkennungseffekt", der durch Kirschs Verweise auf ihre eigene Werke entsteht. » EIGLER, Friederike, « "Verlorene Zeit, gewonnener Raum" : Sarah Kirschs Abschied von der DDR in *Allerlei-Rauh* » in *Monatshefte* (83), University of Wisconsin Press, 1991, p. 187.

⁴⁸ PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 295.

⁴⁹ « Der Sarah-Sound » est, nous le rappelons, le titre d'un article de Peter Hacks dans lequel l'auteur tente de transformer un poème de Johannes R. Becher en un poème de Sarah Kirsch en utilisant ce qui lui semble être « l'air de la chanson » de cette dernière. HACKS, Peter, "Der Sarah-Sound" in *Die Maßgaben der Zeit. Gesammelte Aufsätze 1959-1994*, Édition Nautilus, Hamburg, Lutz Schulenburg Verlag, 1996.

⁵⁰ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires, 1992, p. 54.

⁵¹ La citation exacte de Rabelais est : « rompre l'os et sugger la substantifique moelle », citée d'après CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Collection « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 36.

son mode de lecture – il manque ainsi la nouveauté du livre qu’il lit – ; ou bien il « se laisse faire », se laisse lire, donc lit vraiment.⁵²

Il est intéressant de constater que Sarah Kirsch elle-même évoque cette dernière possibilité de lecture dans un des textes de *Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, son recueil indéniablement le plus poétologique, et qu’elle l’augmente encore d’un cran, en écrivant, dans le fragment éponyme du recueil, que l’on peut « se perdre dans un texte » et que cette lecture est peut-être la seule bonne lecture : « Man geht also in einen fremden Text hinein und weiß nimmer, ob man hinausgelangt » (KSSg,6).

– *Le poids des grandes signatures*

Attachons-nous maintenant à l’analyse plus détaillée de la réception journalistique de l’œuvre de Sarah Kirsch. Dans l’introduction de son travail, Marguerite Gagneur propose le résumé suivant :

Schématiquement, on peut distinguer deux phases dans la réception de l’œuvre de Sarah Kirsch. Les recueils *Landaufenthalt* et *Zaubersprüche*, publiés respectivement en 1967 et 1974, connaissent un accueil particulièrement mouvementé, témoignant de la nouveauté qui réside dans cette poésie⁵³. Cela se manifeste par un grand nombre d’articles à caractère polémique parus dans des revues littéraires telles que *Sinn und Form* ou *Neue Deutsche Literatur*. Les auteurs y prennent position pour ou contre Sarah Kirsch. [...] Ensuite, jusqu’au début des années 90, la critique semble se désintéresser de la poétesse, à l’exception de quelques articles de presse publiés au cours des années 80. (Ga,17)

Comme le suggère M. Gagneur, le début des années 1990 marque un tournant décisif dans la réception de l’œuvre de Sarah Kirsch. Il est marqué par la parution des monographies de Mabee et de Cosentino ainsi que de deux recueils de critique importants, le volume de la série *Text und Kritik* consacré à Sarah Kirsch et le

⁵²*Ibid.*, p. 24.

⁵³H.R. Jauss analyse précisément les mécanismes de réception entraînés par la nouveauté d’une œuvre littéraire :

Si l’on appelle « écart esthétique » la distance entre l’horizon d’attente préexistant et l’œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d’horizon » en allant à l’encontre d’expériences familières ou en faisant que d’autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l’échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d’individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l’analyse historique.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 53.

dossier édité à l'occasion du prix *Peter Huchel*, que Sarah Kirsch reçoit à la même époque⁵⁴.

Ces deux ouvrages ont le mérite de proposer, sans que l'un reprenne exactement les mêmes articles que l'autre, un certain nombre de brèves études concernant l'œuvre de Sarah Kirsch. Ils se distinguent par leur forme sensiblement différente : *Text und Kritik* se propose de rassembler articles et études consacrés aux textes de Sarah Kirsch, mais plus particulièrement aux trois premiers recueils de la poétesse, *Landaufenthalt*, *Zaubersprüche* et *Rückenwind*, parus pourtant plus de dix ans auparavant⁵⁵. Quant à l'ouvrage de la collection des porteurs du prix *Peter Huchel*, sa visée est autre : il est organisé autour de ce prix et est constitué de deux volets distincts. La première partie tourne autour de la remise du prix en question : discours de bienvenue, remise officielle du prix, interview de Sarah Kirsch, etc... La deuxième partie ressemble davantage au volume *Text und Kritik* : elle regroupe un certain nombre d'essais et de recensions de recueils précis de Sarah Kirsch. L'ouvrage ayant paru en 1993, les essais intègrent timidement les nouveaux recueils de Sarah Kirsch, notamment les recueils de prose.

Ce qu'il convient de remarquer dans le cadre de notre analyse, c'est qu'au cours des années suivant leur parution, ces deux volumes ont suivi le même processus d'assimilation que le recueil *Erklärung einiger Dinge*, élaboré en collaboration avec Sarah Kirsch. Les essais présents dans ces ouvrages, très pratiques pour qui veut avoir rapidement une vue d'ensemble de la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch, vont être « canonisés » par les critiques postérieurs. Cette « canonisation » s'explique à l'aide d'un phénomène qu'on pourrait appeler le « poids des grandes signatures ». En effet, les articles les plus fins ou les plus connus sont le fait d'amis célèbres de Sarah Kirsch, A. Endler, G. Kunert, G. Wolf, ou de personnalités littéraires telles que Jürgen Egyptian, Franz Fühmann ou encore Urs Widmer.

Ces signatures majeures, si elles proposent de l'œuvre de Sarah Kirsch une analyse de grande qualité, contribuent de façon décisive au discours dominant autour de la production de Sarah Kirsch et referment malgré elles l'horizon de lecture des lecteurs-critiques. Ces analyses, à force d'être reprises et véhiculées, deviennent elles aussi des stéréotypes et nuisent à une appréhension objective des textes. L'exemple le plus pertinent de ce phénomène est représenté par l'article

⁵⁴ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Sarah Kirsch, Sonderband Text + Kritik*, Heft 101, München, Januar 1989 ; *Peter-Huchel-Preis 1993. Ein Jahrbuch. Sarah Kirsch, Texte. Dokumente. Materialien*, Baden-Baden und Zürich, Elster Verlag, 1993.

⁵⁵En vérité, ce recueil d'articles reflète très bien, sans que cela relève d'une volonté délibérée, l'absence de critique de l'œuvre de Sarah Kirsch dans les années 1980. Dix ans après, il est possible de prendre un peu de recul et de porter un regard neuf sur ces trois premiers recueils.

très célèbre de Marcel Reich-Ranicki consacré à Sarah Kirsch : « Liebe und Rebellion⁵⁶ ».

La thématique de cet article (suggérée par le titre) et le nom de son auteur réunissent tous les ingrédients nécessaires à sa « canonisation », d'autant plus que le contenu répond tout à fait à l'image que l'on se fait de la poésie de Sarah Kirsch. On notera l'importance de la composante érotique, l'évocation en filigrane de Sarah Kirsch poète-dissident de RDA et les affinités électives et féminines avec Annette von Droste-Hülshoff et Bettina von Arnim, largement évoquées dans le cycle de Wiepersdorf (RW,158-168) qui précède la parution de l'article de Reich-Ranicki. Cet article, paru il y a plus de vingt ans et consacré au début de la carrière de Sarah Kirsch – à l'époque de ses poèmes amoureux et du personnage fétiche de la sorcière – fait, encore aujourd'hui, figure de référence absolue. C'est de cet article qu'est extraite la présentation, mêlant érotisme, poésie de la nature et rébellion, faite de Sarah Kirsch sur le site internet de la maison d'édition Deutsche Verlags-Anstalt : « Ihr Artistentum nährt sich aus einer trotzigen und elementaren Lebensbejahung. Erotik und Naturverbundenheit finden hier zu einer selbstverständlichen Einheit zusammen⁵⁷. »

– *La presse régionale*

Avant de poursuivre notre analyse, arrêtons-nous sur un aspect de la réception journalistique de l'œuvre de Sarah Kirsch qui semble être quelque peu en marge de ce phénomène. On évoquera rapidement la place qu'y occupe le journalisme régional du Schleswig-Holstein. On sait l'amour de Sarah Kirsch pour le coin de campagne où elle a choisi de vivre et d'écrire, et à la lecture de certains articles ou interviews réalisés par des journalistes « régionaux », on a l'impression que cet amour est payé en retour⁵⁸. Les journalistes du Schleswig-Holstein semblent être plus sensibles à certains aspects de l'œuvre, l'exemple le plus probant étant la préoccupation écologique de Sarah Kirsch. Si les journalistes des grands journaux nationaux évoquent la thématique écologique dans l'œuvre de Sarah Kirsch, ils

⁵⁶REICH-RANICKI, Marcel, « Liebe und Rebellion » in *Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen*, Band 26, Frankfurt am Main, 2003.

⁵⁷<http://www.randomhouse.de>. Site consulté le 15.04.2008.

⁵⁸La même remarque peut être faite à propos de chercheurs ou journalistes étrangers tels que M. Hopwood ou P. Graves. Il ressort des interviews que Sarah Kirsch leur a accordés un ton nouveau, peut-être plus sincère, de la part de la poétesse : les thèmes évoqués échappent quelque peu au rebrassage de motifs éculés tel qu'il transparait parfois dans les conversations échangées avec les journalistes allemands. Voir HOPWOOD, Mererid and BAXTER, David, *Sarah Kirsch*, « Contemporary German Writers », Cardiff, University of Wales Press, 1997 et GRAVES, Peter, « Sarah Kirsch : some comments and a conversation » in *German Life and Letters*, New Series, Volume 44, Oxford, 1990.

le font en général dans une perspective « poétologique », c'est-à-dire très centrée sur le texte, et finalement presque abstraite. Ce n'est pas le cas des journalistes locaux, peut-être parce que ceux-ci *voient* ce que Sarah Kirsch évoque dans ses poèmes (les marées noires, la pollution des rivages,...) et ne font pas que se le *représenter* en esprit. C'est donc dans ces interviews que la poétesse peut se permettre de donner libre cours à son indignation dans des formules telles que : « Es ist einfach eine apokalyptische Zeit, das ist nicht übertrieben. Man ist kein Miesmacher, wenn man das sagt. Es ist wirklich so. Aber die Menschen wollen ja nicht verzichten⁵⁹. »

13.3.3 L'intérêt pour des recueils spécifiques

– Les thématiques privilégiées

Le discours en circuit fermé articulé autour d'un certain nombre d'articles fondateurs et d'analyses devenues clichés s'accompagne d'un phénomène dont on peut difficilement dire s'il est antérieur ou postérieur au processus qui conduit l'horizon de lecture à se refermer sur ce discours dominant. En effet, si l'on considère l'ensemble des articles et recensions autour de l'œuvre de Sarah Kirsch, on observe un déséquilibre flagrant dans la répartition des analyses consacrées à des recueils ou à des poèmes particuliers. Dans la bibliographie de notre étude, nous avons classé ces articles selon trois catégories, en exceptant les articles dits « généraux » que nous avons évoqués plus haut. Cette classification reprend la démarche méthodologique que nous avons choisie pour notre étude : partant du général pour parvenir au particulier, elle prend comme point de départ une macro-structure pour arriver à une micro-structure. La première de ces catégories réunit donc les articles que nous qualifierons de « thématiques », la seconde est axée sur des recueils en particulier. Quant à la troisième, elle comprend les articles consacrés à des poèmes en particulier⁶⁰.

⁵⁹« Ich bin sehr hart und sehr streng mit den Menschen ». Ein Gespräch mit Sarah Kirsch, Gespräch mit Antje Peters-Hirt, in HEIMANN, Bodo (Hrsg.), *Euterpe, Jahrbuch für Literatur in Schleswig-Holstein*, Husum Verlag, 1991, p. 45.

⁶⁰Nous n'analyserons pas en détail cette troisième catégorie car elle suit en règle générale les mêmes principes que celle qui la précède, la plupart des poèmes évoqués étant extraits des trois ou quatre premiers recueils de Sarah Kirsch. Ce que l'on peut souligner, c'est que ces articles reprennent les mêmes poèmes analysés dans les monographies et ouvrages collectifs consacrés à Sarah Kirsch. Il s'agit de poèmes où il semble que le « style » ou les thématiques de prédilection de Sarah Kirsch se font le mieux sentir (amour déçu, rébellion vis-à-vis de la société, etc.) : « Nachricht aus Lesbos » (Z,128), « Bei den weißen Stiefmütterchen » (L,16) ou encore « Ich wollte meinen König töten » (Z,85). La liste de ces articles peut être consultée dans notre bibliographie. Quant aux poèmes « Bei den weißen Stiefmütterchen » et « Ich wollte meinen König töten », ils sont reproduits en annexe 8.5, p. 88 et 8.8, p. 91.

La première remarque qu'il est possible de faire après analyse de cette bibliographie reprend l'hypothèse de départ de notre étude : des pans entiers de la création de Sarah Kirsch sont complètement ignorés par la critique. Du point de vue statistique, et même si en 2008, les recueils en prose sont tout aussi nombreux que les recueils de poèmes, Sarah Kirsch reste avant tout une poétesse : les textes en prose font figure d'exception ou de passe-temps, sans véritable valeur artistique. L'image que le lecteur peut avoir de l'œuvre de Sarah Kirsch est de ce fait tronquée, ou faussée. Le cercle vicieux de la lecture en circuit fermé ne peut être rompu puisque ce lecteur va se fermer automatiquement aux aspects qui ne lui semblent pas cadrer avec l'image qu'il se fait d'un texte de Sarah Kirsch. Wolfgang Iser analyse précisément les mécanismes de cette lecture, ou plus justement de l'interprétation qui n'actualise pas tous les « potentiels de sens » qu'offre le texte ou l'œuvre :

Damit stellt sich aus der Interpretation eine andere Aufgabe : statt den Sinn zu entschlüsseln, muß sie die Sinnpotentiale verdeutlichen, die ein Text parat hält, weshalb die sich im Lesen erfolgende Aktualisierung als ein Kommunikationsprozeß vollzieht.⁶¹

Pour ce qui est des articles dits « thématiques », leurs titres parlent en général d'eux-mêmes, et on remarquera que ces thématiques ne sont finalement pas si nombreuses que cela. Elles peuvent être classées en trois rubriques principales qui suivent de très près l'évolution de la carrière de Sarah Kirsch et les accents principaux que l'on y remarque. Il s'agit des thématiques de l'amour et de la magie (l'accent est mis sur le personnage de la sorcière⁶²), de l'expérience de la RDA⁶³, et enfin de la fuite dans la poésie de la nature⁶⁴.

Si l'on considère à présent les articles de presse consacrés à des recueils particuliers, on retrouve ces mêmes catégories, appliquées aux recueils qui semblent les plus représentatifs. Comme nous l'avons évoqué au sujet de la composition des

⁶¹ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, op. cit.*, p. 42.

⁶²BUTLER, Michael, « Der sanfte Mut der Melancholie. Zur Liebeslyrik Sarah Kirschs », in ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Sarah Kirsch, Sonderband Text + Kritik*, Heft 101, München, Januar 1989 ; LÜBBE-GROTHUES, Grete, « "Rote Füchsin" – "Grauer Regen". Liebesgedichte von Sarah Kirsch » in *Schweizer Monatshefte*, 76. Jahr, Heft 3, Zürich, Verlag der Gesellschaft der Schweizer Monatshefte, 1996.

⁶³WIRSING, Sibylle, « Keine Hoffnung ohne Zukunft. Sarah Kirsch verließ ihre DDR-Heimat », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.8.1977.

⁶⁴La poésie de la nature se scinde en deux volets, celui de l'écriture de l'idylle d'une part, et celui de la poésie de l'apocalypse d'autre part. Voir FIGGE, Susan G., « "Der Wunsch nach Welt" : The travel motif in the poetry of Sarah Kirsch » in GERBER, Margy (chief editor), *Studies in GDR culture and society*, Washington, University Press of America, 1981 ; STOLJAR, Margaret, « Das Ende der Utopie : Günter Kunert und Kirsch als Modelle einer neuen Exilliteratur », in DAVID, Roberts (Hrsg.), *Tendenzwenden. Aspekte des Kulturwandels der siebziger Jahre*, Frankfurt, Bern, New York, Peter Lang Verlag, 1984.

volumes *Text und Kritik* et *Peter-Huchel-Preis*. Sarah Kirsch, les volumes que nous qualifierons de « politiques », *Landaufenthalt*, *Die Pantherfrau* et *Rückenwind*, sont sur-représentés par rapport aux autres. Ils sont le symptôme de l'attrait de la critique pour la littérature germano-allemande des années 1970 et pour les « dissidents » de RDA, parmi lesquels semble compter Sarah Kirsch.

La deuxième catégorie que nous avons distinguée est celle de la poésie amoureuse de Sarah Kirsch. Il est intéressant de constater que le volume *Zaubersprüche*, qui met le plus en scène le personnage très apprécié de la sorcière amoureuse, est quasiment « délaissé » au profit de *Drachensteigen*, évoquant les amours italiennes de Sarah Kirsch après son départ de RDA. Une possible explication de ce phénomène résiderait dans la facilité d'accès qu'offre *Drachensteigen* : les motifs principaux (départ de RDA et découverte de la liberté de mouvement, amour naissant,...) y sont clairement exposés, mais il manque au recueil la profondeur et la nouveauté de ton de *Zaubersprüche*. Les critiques, d'abord très attirés par cette nouvelle Sarah Kirsch ouest-allemande, vont d'ailleurs se détourner très vite de cet engouement de la poétesse pour le Sud, puisque le journal de bord *La Pagerie*, paru quelques temps après, passera au mieux inaperçu. Au pire, il sera qualifié de « bagatelle littéraire⁶⁵ ». Cette « bagatelle littéraire » amorce le passage à la prose dans la production de Sarah Kirsch, mais on ne peut pas reprocher aux lecteurs du début des années 1980 de ne pas l'avoir remarqué...

– L'« éviction » de la prose

Ce passage progressif à la prose, qui se situe donc à partir du milieu des années 1980, dérange un peu la critique journalistique – on ne sait pas trop quoi faire de ces ouvrages un peu hybrides que sont *Schwinggrasen*, *Spreu* ou *Allerlei-Rauh*. Par rapport à un recueil tel que *Katzenleben*, qui n'apporte finalement rien de nouveau dans l'œuvre de Sarah Kirsch dans son ensemble mais auquel sont consacrés un grand nombre d'articles⁶⁶, ces recueils sont soigneusement évités : on ne leur dédie qu'une ou deux recensions dans les grands journaux allemands⁶⁷.

⁶⁵Michael Butler, « Sarah Kirschs Chronicles of Transience » in HOPWOOD, Mererid and BAXTER, David, Sarah Kirsch, « Contemporary German Writers », Cardiff, University of Wales Press 1997, p. 47.

⁶⁶GAHSE, Zsuzsanna, « "Rundflug". Zur Bedeutung der Sonne in Sarah Kirschs Lyrikband *Katzenleben* » in *Text und Kritik* 101, 1989 ; LERSCH, Barbara, « "Verschiedene Zeit." Naturerfahrung als reflektiertes Zeitbewußtsein in Sarah Kirschs *Katzenleben* », in *Der Deutschunterricht* 38, H. 1, Stuttgart, Verlber, 1996 ; RIHA, Karl, « Rezidivierende Naturlyrik – oder ? Zu Sarah Kirschs *Katzenleben* », in ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Sarah Kirsch, Sonderband Text + Kritik*, Heft 101, München, Januar 1989 ; WALLMANN, Jürgen P., « Sarah Kirschs *Katzenleben* », in *Literatur und Kritik*, Österreich, 1984.

⁶⁷ENGLER, Jürgen, « Zaubhafte Prosa. Zu Sarah Kirsch, *Spreu* », in *Neue Deutsche Literatur* 39, H. 12, Berlin und Weimar, Aufbau Verlag, 1991 ; REINACHER, Pia, « Lyrisierende

Cette éviction de *Schwingrasen*, *Spreu* et *Allerlei-Rauh* est d'autant plus dommage qu'en tant que recueils les plus poétologiques de Sarah Kirsch à cette période, ils auraient pu renouveler grandement l'horizon de lecture du public si on leur avait accordé un peu plus d'attention⁶⁸.

Cette prépondérance de certains recueils par rapport à d'autres agit à plus grande échelle encore au niveau international. En effet, si l'on considère les recueils de Sarah Kirsch qui ont été traduits en d'autres langues, on se rend finalement compte qu'il s'agit toujours des mêmes⁶⁹, notamment *Erdreich* et *Katzenleben*⁷⁰. On n'y trouve aucune traduction de journaux de bord, tels que *Spreu* ou *Das simple Leben*, qui permettraient de rentrer plus profondément dans l'univers poétologique de l'auteur, et une seule de la chronique *Allerlei-Rauh*, en italien⁷¹. En revanche – et la démarche semble bonne, puisqu'elle contribue à proposer un plus large éventail de la production de Sarah Kirsch – on relève un certain nombre d'anthologies de poèmes (dans les éditions japonaises, anglaises et danoises) spécialement conçues pour le projet de traduction.

– L'importance des anthologies

La composition d'anthologies de poèmes destinées à la traduction nous donne l'occasion de revenir sur le rôle que jouent les anthologies en règle générale dans la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch. En effet, ces anthologies de poèmes jalonnent la carrière de la poétesse et méritent que l'on s'y attarde. On pourra distinguer trois types d'anthologies qui, chacune à leur manière, modifient considérablement l'horizon de lecture du public de Sarah Kirsch.

Prosa. Zu Sarah Kirsch, *Schwingrasen* », in *Schweizer Monatshefte* 72, Zürich, Verlag der Gesellschaft der Schweizer Monatshefte, 1992.

⁶⁸L'exemple d'*Allerlei-Rauh* est encore une fois le plus probant car il reflète bien les mécanismes de resserrement de l'horizon de lecture autour d'un discours dominant. En effet, les deux seuls articles spécifiques à ce recueil choisissent de cibler l'une des thématiques principales d'*Allerlei-Rauh*. Les thématiques choisies, celle de l'enfance et des souvenirs liés à l'existence en RDA, paraissent rétrospectivement très « politiquement correctes » (EIGLER, Friederike, « "Verlorene Zeit, gewonnener Raum": Sarah Kirschs Abschied von der DDR in *Allerlei-Rauh* » in *Monatshefte* (83), University of Wisconsin Press, 1991 ; KERSTEN, Paul, « "Die Kunst der umherschweifenden Seele". Zur Kindheitserfahrung in *Allerlei-Rauh* », in ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Sarah Kirsch, Sonderband Text + Kritik*, Heft 101, München, Januar 1989).

⁶⁹Cette remarque est rendue possible par l'appareil éditorial des œuvres complètes de Sarah Kirsch parues en 1999, où sont répertoriées les traductions de recueils en français, anglais, coréen, danois, italien, suédois et japonais.

⁷⁰En France, par exemple, le public de Sarah Kirsch reste encore extrêmement confidentiel : la maison d'éditions *Le Dé bleu*, qui a publié les traductions de *Erdreich* et de *Schneewärme* en français, n'a vendu, sur les deux mille escomptés, que cinq cent exemplaires de chaque ouvrage et qualifie cette distribution de « très décevante ».

⁷¹Sarah Kirsch, *Arlecchina e altre storie*, Trad. e postfazione Franca Cavagnoli, Giunti, Firenze, 1992.

Le premier type est celui des anthologies qu'on qualifierait d'« exhaustives ». Il s'agit de rassembler en un seul volume la totalité de l'œuvre de Sarah Kirsch publiée à la date de la parution de l'anthologie. Au début de la carrière de Sarah Kirsch, ce type d'anthologies pouvait se résumer en un seul volume, tel que *Gedichte*⁷², paru en 1969 chez Langewiesche-Brandt à Munich. En 1999, c'est en cinq volumes que paraissent les œuvres complètes chez la Deutsche Verlags-Anstalt à Stuttgart. Par la suite, on choisit pour les anthologies exhaustives une nouvelle stratégie : les recueils de prose de Sarah Kirsch étant aussi nombreux que ceux de poèmes, on décide de scinder les deux facettes de l'œuvre et de proposer alternativement en un volume la totalité des poèmes d'une part⁷³, l'ensemble des recueils en prose d'autre part⁷⁴.

Le deuxième type d'anthologies regroupe les compositions de poèmes articulés autour d'une thématique précise ou choisis par une personnalité, comme c'est le cas pour l'anthologie *Die Flut*⁷⁵ ou *Musik auf dem Wasser*⁷⁶, dont les poèmes sont respectivement sélectionnés par Günter Kunert ou Elke Erb.

La formule la plus simple de ces anthologies thématiques se présente sous la forme d'un recueil tel que *Eisland*⁷⁷. Le titre à lui seul révèle la thématique de l'ouvrage : il s'agit d'une petite dizaine de poèmes autour du thème du froid et des pays scandinaves, imprimés pour une édition de luxe à tirage limité. Une autre de ces anthologies thématiques au titre révélateur, *Wiepersdorf*⁷⁸, parue plus tôt dans la carrière de Sarah Kirsch, correspond aux mêmes exigences : une sélection précise de poèmes autour d'une édition spéciale. Pour *Wiepersdorf*, la visée est un peu différente, puisqu'il s'agit de poèmes formant déjà un cycle à l'intérieur même de *Rückenwind*, le recueil dont ils sont extraits (RW,158-168). Ces anthologies thématiques peuvent également être le fait d'occasions exceptionnelles, méritant une édition spéciale : c'est le cas de l'anthologie *Ich Crusoe*⁷⁹, conçue

⁷²KIRSCH, Sarah, *Gedichte*, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1969.

⁷³Il s'agit de KIRSCH, Sarah, *Sämtliche Gedichte*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 2005.

⁷⁴KIRSCH, Sarah, *Gesammelte Prosa*, Einmalige Sonderausgabe, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2006.

⁷⁵KIRSCH, Sarah, *Die Flut. Gedichte*, Ausgewählt von Günter Kunert, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1989.

⁷⁶KIRSCH, Sarah, *Musik auf dem Wasser. Gedichte* (Hrsg. von Elke Erb), 2., berichtigte und erweiterte Ausgabe, Leipzig, Reclam, 1989.

⁷⁷KIRSCH, Sarah, *Eisland. Gedichte*, Roter Faden 33, Warmbronn, Verlag Ulrich Keicher, 1992.

⁷⁸KIRSCH, Sarah, *Wiepersdorf. Elf Gedichte aus dem Band Rückenwind*, Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1977.

⁷⁹KIRSCH, Sarah, *Ich Crusoe. Sechzig Gedichte und sechs Aquarelle*. Zum 60. Geburtstag der Autorin am 16. April 1995, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt ; Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt, 1995.

pour le soixantième anniversaire de la poétesse et qui associe pour la première fois aquarelles et poèmes autour du chiffre *six* (soixante poèmes et six aquarelles).

Le dernier type d'anthologies qu'il convient d'examiner semble être à première vue le plus simple, mais il pose problème quant à la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch au sens large. Il s'agit d'anthologies telles que *Luftspringerin*⁸⁰, présentant un large choix de poèmes extraits de divers recueils et retraçant à grands traits la carrière de Sarah Kirsch. Cette sélection de poèmes sans véritable unité thématique, sans occasion particulière, conduit à s'interroger sur les critères de choix retenus pour la composition de cet ouvrage, et à s'interroger sur la place que Sarah Kirsch occupe elle-même dans la constitution de telles anthologies, et donc dans la réception future de sa production littéraire.

L'intérêt qui pousse à publier une anthologie est, à notre sens, double : le premier pourrait être l'intérêt que nous qualifierons de « commercial ». Dans le cas de jolis volumes tels que *Luftspringerin* ou de petits recueils d'aquarelles et de poèmes sous forme de cartes postales détachables comme *Wasserbilder*⁸¹, il s'agit d'atteindre un public plus large, plus diversifié, afin de faire davantage connaître l'œuvre de Sarah Kirsch. Cette perspective s'accompagne également de la multiplication de supports audio⁸² permettant d'étendre l'œuvre de Sarah Kirsch au-delà du rayon « poésie » des librairies et d'en faire un objet plus commercial, mais plus intime aussi, car c'est souvent Sarah Kirsch elle-même qui lit ses poèmes.

C'est dans cette même perspective d'une approche plus directe avec le public que nous semblent entrer les lectures publiques que Sarah Kirsch évoque dans le journal de bord *Spreu* et qu'elle qualifie de « missions d'alphabétisation ». Et même si ces lectures semblent déplaire fortement à la poétesse, leur nécessité publicitaire et pécuniaire (elle ne s'en cache pas) est primordiale⁸³. En effet, et c'est là un autre aspect de cet intérêt commercial, l'édition d'anthologies pour grand public permet de relayer les petits recueils de poèmes ou de prose. La maison d'édition Deutsche Verlags-Anstalt qui, en collaboration avec la maison Steidl, publie les ouvrages de Sarah Kirsch, n'édite que deux mille exemplaires

⁸⁰KIRSCH, Sarah, *Luftspringerin. Gesammelte Gedichte und Prosa*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1997.

⁸¹KIRSCH, Sarah, *Wasserbilder. Ein gemischtes Bündel*, Göttingen, Steidl Verlag, 1993.

⁸²Nous proposons en exemple : KIRSCH, Sarah, *Alles Spatzen und Gänseblümchen, Gedichte und Prosa*, gelesen von Sarah Kirsch, CD, München, Der Hör Verlag, 1997.

⁸³« Das Göld wird ja gerne genommen, aber den Stadtschreiber machen ist schwer » (Sp,191).

de chaque livre⁸⁴, ce qui est relativement important pour le domaine poétique, mais finalement peu pour une personnalité reconnue par la critique⁸⁵.

Le deuxième intérêt des anthologies de ce dernier type nous paraît donc être le suivant : une anthologie offre la possibilité, nous l'avons remarqué plus haut, de proposer un éventail des poèmes de Sarah Kirsch en un seul volume. Le paratexte de l'anthologie, c'est-à-dire le titre aguicheur autour d'une thématique précise ou la dénomination « Gedichte aus... », permet d'ouvrir l'horizon d'attente du lecteur en lui faisant découvrir *tout* Sarah Kirsch en un seul livre, ce livre faisant en quelque sorte office d'introduction à son œuvre. L'anthologie, offrant une solution de facilité, va prendre le relais du volume simple que Sarah Kirsch publie régulièrement mais qui se perd sensiblement dans l'abondance de sa production. En effet, si la maison d'édition ne publie que deux mille exemplaires des ouvrages de Sarah Kirsch, ces livres sont loin de se vendre aussi bien que par le passé⁸⁶, lorsque la poésie de Sarah Kirsch faisait encore grand bruit, soit du fait de sa nouveauté et des conditions d'édition « exceptionnelles » en RDA, soit du fait de leur impact politique, comme ce fût le cas à son arrivée en RFA⁸⁷. Il lui reste un public fidèle, mais somme toute réservé⁸⁸.

Au terme de cette analyse de la réception de l'œuvre de Sarah Kirsch, il faudrait s'interroger sur la distorsion existant entre la place réelle qu'occupe l'auteur dans le paysage littéraire allemand et la raréfaction de son public et de la résonance de ses derniers ouvrages. Doit-on voir dans ce phénomène le reflet d'une mauvaise gestion des relations publiques de la part de Sarah Kirsch (on a vu plus haut sa répugnance à se montrer et à faire des « mondanités⁸⁹ ») ?

⁸⁴Nous remercions Friederike Sprenger, du service clientèle de la DVA, de nous avoir fourni ces renseignements éditoriaux.

⁸⁵C'est en tout cas ce que suggère la maison d'édition DVA en citant sur la page internet consacrée à Sarah Kirsch : « Eine Klassikerin zu Lebzeiten ».

⁸⁶Lors d'une petite « enquête » réalisée pour nous à la « Ziehank-Universitätsbuchhandlung » de Heidelberg, on nous a laissé entendre que les ventes des ouvrages de Sarah Kirsch ces dernières années étaient quasiment nulles. La librairie, une des plus importantes de la ville, n'a ainsi pas vendu plus de deux exemplaires du dernier recueil de Sarah Kirsch, *Regenkatze*. Dans une librairie non-spécialisée comme la « Baumgärtner Buchhandlung » à Kehl, on ne vend de recueils que « sporadiquement », et la plupart du temps, il s'agit d'anthologies de poèmes (et non pas de prose), preuve que Sarah Kirsch reste pour le grand public avant tout une poétesse.

⁸⁷Sarah Kirsch évoque ces deux aspects dans l'interview extraite de *Erklärung einiger Dinge*.

⁸⁸Si le public reste fidèle, on pourra se demander s'il achète *tous* les recueils de Sarah Kirsch, étant donné qu'elle publie un ouvrage toutes les années.

⁸⁹On peut tout de même se demander si cette attitude n'est pas un peu empreinte de mauvaise foi... « Zweimal inner Talk-show einmal einen Best-seller geschrieben und schon für immer versaut will ich meinen (...) » (SR,169).

C'est en réalité en réfléchissant à cet aspect de la réception que l'on retrouve tout le paradoxe de la poésie de Sarah Kirsch. En effet, à la fin d'une carrière proluxe, il est très délicat de trouver une issue véritablement satisfaisante : la poésie de Sarah Kirsch est tellement ancrée dans une certaine vision que l'on a d'elle que tout changement détruit l'horizon d'attente du public non averti et affecte sa popularité. En revanche, s'il n'y a pas de changement au fil des recueils, on retombe inévitablement dans les anciens clichés et on reproche à Sarah Kirsch de faire « toujours la même chose ». Le mieux que Sarah Kirsch puisse finalement faire, c'est de ne suivre aucune stratégie et de rester fidèle à elle-même, puisqu'elle n'a plus rien à prouver :

Deux principes, donc : il est impossible de prévoir la lecture qui sera faite ; dans ce cas, le mieux est de suivre le « droit chemin ». Suivre le court chemin serait tenter de prévoir la manière dont on va être lu : une utopie ; suivre le droit chemin sera « simplement » écrire ce qu'on a envie d'écrire.⁹⁰

⁹⁰CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, *op. cit.*, p. 297.

Conclusion

L'étude des mécanismes de la réception scientifique et journalistique nous a permis de mettre en lumière les différentes lectures de l'œuvre de Sarah Kirsch qui ont pu être actualisées au fil des années. Cette diversité des lectures – réflexions autour du travail de mémoire, de l'écriture féminine ou de l'autobiographie, par exemple – révèle bien l'efficacité de l'écriture de Sarah Kirsch et la richesse d'une œuvre aux multiples facettes. Cependant, nous avons constaté qu'à chaque nouveau recueil, l'horizon d'attente des lecteurs était réduit par la permanence d'une vision dominante de l'œuvre de Sarah Kirsch, tournant inlassablement autour des mêmes thèmes ou des mêmes clichés poétiques. Cette réduction de l'horizon de lecture se trouve être aggravée par plusieurs facteurs tenant tant à l'attitude de Sarah Kirsch elle-même qu'à celle de certains journalistes ou critiques littéraires.

Tout au long de notre travail, nous nous sommes au contraire efforcée d'ouvrir l'horizon de lecture de l'œuvre de Sarah Kirsch et de mettre en valeur des aspects souvent négligés par la critique. Nous avons constaté que cette œuvre abondante fonctionnait sur la base d'un système d'échos, de renvois et de répétitions qui en soulignait la complexité. C'est pourquoi nous avons choisi de l'analyser sous l'angle du kaléidoscope, ce concept nous semblant le mieux à même d'explorer les différentes facettes et les détours poétiques de l'écriture kirschiennne.

Au centre de cette étude, nous avons placé le recueil-clef *Allerlei-Rauh*, archétype du fonctionnement kaléidoscopique de l'œuvre. Les sept rubriques thématiques de ce recueil, et la façon dont elles sont agencées, nous ont permis de tisser un réseau d'associations thématiques et poétologiques valables pour la production de Sarah Kirsch dans son ensemble. Pour l'analyse de l'écriture de Sarah Kirsch, nous nous sommes appuyée sur un certain nombre de concepts et de notions, tels que le montage-collage ou l'intertextualité, que nous avons définis le plus précisément possible avant de les appliquer à notre objet. C'est au cours de cette étude notionnelle que se sont dessinées les problématiques de l'intratextualité et du rôle du lecteur, essentielles pour la compréhension globale de l'œuvre.

Dans un souci d'objectiver cette perspective kaléidoscopique, nous avons choisi de donner à notre cheminement méthodologique une dimension interdisciplinaire. C'est pourquoi nous nous sommes efforcée d'étayer notre analyse à l'aide de concepts empruntés aux sciences dures, et notamment à la biologie et aux mathématiques. Cette démarche, s'inscrivant dans l'écriture de Sarah Kirsch elle-même, nous a permis de dégager une méthode de base pour la suite de notre travail : partir du microcosme pour distinguer le macrocosme. C'est cette méthode, mettant en relief le réseau interne de l'œuvre, que nous avons tenté de formaliser par les figures de conclusion placées à la fin de chacun de nos chapitres.

Il nous a été ainsi possible, dès les chapitres introductifs de notre travail, de dégager les fils rouges et les lignes conductrices que nous avons ensuite développés au cours de nos analyses textuelles. Il s'agissait d'offrir une vision renouvelée de l'œuvre de Sarah Kirsch et d'en souligner les aspects directement liés au principe de base du kaléidoscope. Ainsi avons-nous mis en lumière une nouvelle esthétique kirschienne, construite autour du double mouvement de *fragmentation* et de *resserrement*.

En effet, en suivant le parcours littéraire et artistique de Sarah Kirsch, nous avons constaté qu'au fil des recueils de poèmes ou de prose, la poétesse avait disséminé, fragmenté, puis recyclé nombre d'éléments poétologiques essentiels, les « débris », et qu'il était possible de les regrouper en mosaïques resserrées autour de motifs poétiques, telles que celui du « vol du cerf-volant ». Cette image révèle à elle seule l'attitude de Sarah Kirsch face à ses lecteurs, mais surtout face au texte poétique qui, une fois écrit ou publié, gagne une sorte d'existence autonome tout en étant relié par un fil fragile à son auteur.

Allerlei-Rauh nous a servi de socle sur lequel nous avons bâti la suite de notre travail. Nous avons constaté que l'œuvre était une entité organique, vivante et mouvante, mais que pour en approfondir la substance, il nous fallait la considérer selon deux points de vue essentiels, tous deux empruntés au parcours personnel de la poétesse. Il s'agit d'une part du regard scientifique de la biologiste Sarah Kirsch, qui dissèque et classe les phénomènes du vivant, et d'autre part de son apprentissage poétique au contact de Georg Maurer et de Gerhard Wolf, qui l'ont initiée à l'observation du petit et du détail.

Partant de l'analyse microscopique, c'est-à-dire des fragments thématiques du recueil *Allerlei-Rauh*, nous avons opéré une sorte de coupe transversale dans l'œuvre de Sarah Kirsch. Cette recherche des grands thèmes, évoluant de façon

kaléidoscopique au fil des recueils, fut l'occasion de distinguer les problématiques principales de l'écriture kirschienne.

Cette méthode nous a ainsi permis, au niveau macroscopique, d'interroger le projet autobiographique de Sarah Kirsch. Nous avons axé cette recherche sur trois grands moments de l'existence de la poétesse, respectivement liés à son enfance, à ses années en RDA, ainsi qu'au groupe d'amis autour de Gerhard et Christa Wolf. Ces événements fondateurs, inscrits dans une « spirale du souvenir », gravitent autour d'une conception de l'autobiographie particulière à Sarah Kirsch. Ce regard personnel que l'auteur porte sur son histoire passe par un certain nombre de conceptions originales, qui vont de la mise en place d'une « héroïne lyrique » à l'affirmation formelle du caractère autobiographique des textes, en passant par une mystification des lecteurs.

Les différentes « vies » de l'auteur sont reprises et explicitées au cours des recueils à l'aide de motifs poétologiques, tels que la « roue du moulin » ou l'image des « révolutions personnelles ». La récurrence de ces motifs cycliques nous a conduite à engager une réflexion autour de notions ou de définitions liées à la démarche autobiographique en général. Ce questionnement a mis en lumière la démarche originale de Sarah Kirsch, dont la production littéraire s'inscrit en marge de ce que l'on attend habituellement d'un projet autobiographique. Tout en validant les apports essentiels de la recherche autour de l'autobiographie, il nous a donc fallu trouver des catégories conceptuelles plus adaptées que celles du *pacte autobiographique* ou du *journal intime* selon Goedele Proesmans.

Que peut-on retenir du projet autobiographique de Sarah Kirsch, envisagé sous l'angle du kaléidoscope ? Sans doute le mécanisme que l'on pourrait qualifier de « focalisation cyclique » autour de souvenirs marquants et récurrents. C'est ainsi que nous avons souligné la cristallisation des motifs relatifs à l'existence en RDA autour de l'immeuble de la *Fischerinsel* à Berlin-Est ou de la découverte des archives de la Stasi au début des années 1990. Le même mécanisme se révèle pertinent pour les souvenirs liés à ce que Sarah Kirsch a appelé *Die Mecklenburgstory*.

En relation avec le projet autobiographique de Sarah Kirsch, nous avons souligné la place qu'occupent aujourd'hui la maison et le « lieu poétique » de Tielenhemme, du point de vue personnel, écologique et politique. Loin de correspondre à un essoufflement de la création, la retraite de Tielenhemme peut être envisagée aujourd'hui comme le véritable centre du kaléidoscope littéraire. C'est depuis ce centre que sont lancés au public les messages d'alerte que Sarah Kirsch envoie au sujet de la destruction progressive de la planète. C'est également là que sont

expérimentées les techniques d'écriture de l'auteur, caractérisées, toujours selon une esthétique kaléidoscopique et intertextuelle, par un rebrassage et un recyclage du matériau littéraire : la « méthode Gertrude Stein ».

Nous nous sommes largement attardée sur ces techniques d'écriture que Sarah Kirsch évoque régulièrement dans ses entretiens et discours, et dont les principales sont l'*exagération* et surtout le *recopiage*. La chambre sous les toits de Tielenhemme, poétiquement stylisée en atelier d'écriture, devient un laboratoire d'expérimentations et de lectures. Ici s'entrecroisent les fils du matériau poétique accumulé au fil des recueils, ici sont stockés les « débris » dont sont constitués les anciens textes et dont seront constitués ceux à venir.

Ce rebrassage permanent, ce perpétuel chantier d'écriture de Sarah Kirsch est à la base du jeu avec la tradition littéraire que nous avons explicité dans la troisième partie de notre travail. Partant de l'analyse du travestissement burlesque du conte des Frères Grimm dans le recueil *Allerlei-Rauh*, il s'agissait d'éclairer le plus précisément possible les forces inter- et intratextuelles à l'œuvre dans les textes de Sarah Kirsch.

C'est sur le domaine de la littérature enfantine et des contes populaires que nous avons centré notre étude intertextuelle. Nous avons analysé la façon dont Sarah Kirsch, au fil des recueils, s'est constitué une sorte de « réservoir » de motifs et de personnages, issus de la tradition littéraire. Prenant l'exemple significatif de la figure d'Alice, nous avons vu comment l'auteur s'est approprié le personnage et l'intrigue dont la petite fille est l'héroïne, pour en réinjecter des fragments dans différents textes fictifs ou autobiographiques.

Poursuivant notre volonté première, qui était de mettre en lumière la diversité de l'œuvre de Sarah Kirsch, nous avons porté notre attention sur les marges de sa production littéraire et nous sommes concentrée dans un premier temps sur ses activités d'auteur pour enfants et de traductrice. Ce faisant, nous nous sommes appuyée sur un mot de Jossif Brodskij, cité par Sarah Kirsch : c'est au bord frangé du tapis que l'on reconnaît le mieux le motif². C'est pourquoi nous nous sommes attardée sur l'analyse d'ouvrages tels que *Caroline im Wassertropfen* ou *Hans mein Igel* qui introduisaient les techniques d'écriture développées dans le

²La citation exacte de l'interview de Sarah Kirsch est la suivante :

Es gibt von Jossif Brodskij, dem russischen Dichter, der in Amerika lebt, ein schönes Wort, in dem er sagt, daß man am ausgefransten Rand der Provinz das Muster des Teppichs am besten erkennt.

Ein Gespräch mit Sarah Kirsch in Von Autoren und Büchern. Klaus Bednarz und Gisela Marx im Gespräch mit Schriftstellern, Hamburg, Campe paperback, 1977, p. 123.

travestissement burlesque du conte *Allerlei-Rauh*. On aura pu remarquer que ce sont dans ces ouvrages, longtemps jugés annexes, que l'atmosphère des recueils de Sarah Kirsch se dévoile. On y retrouve l'influence du monde des contes de fées et celle de personnages-clefs tels que celui d'Alice ou de la sorcière.

La même perspective nous a semblé justifier l'étude des activités de traduction de Sarah Kirsch. La traduction de *La Geste du Prince Igor* nous sert de transition entre la littérature enfantine et la traduction de poètes russes tels qu'Anna Akhmatova. Cette dernière prend une place toute particulière dans l'univers poétique de Sarah Kirsch. Elle fait partie de ces femmes écrivains qui, dans la lignée de Bettina von Arnim ou Annette von Droste-Hülshoff, ont profondément marqué la poésie de Sarah Kirsch. L'influence d'Anna Akhmatova va plus loin encore, car elle révèle un système d'affinités poétiques et personnelles (auto-stylisation, personnage de la Femme fatale) qui permet de mieux cerner la dimension kaléidoscopique de la création artistique de Sarah Kirsch.

La dernière partie de notre étude s'est efforcée d'approfondir la dynamique d'ouverture de l'œuvre. À ceux qui tiennent à faire de Sarah Kirsch une sorte d'ermite repliée sur elle-même et de ses textes une fuite hors de la réalité, nous avons opposé une œuvre ouverte sur l'extérieur et ouverte aux influences interculturelles diverses. Tout au long de sa carrière, Sarah Kirsch s'est confrontée à l'Autre, à l'Étranger, que ce soit par l'intermédiaire de traductions ou de voyages.

Tielenhemme reste le point central du kaléidoscope, mais la poétesse ne sépare pas l'écriture en soi de l'écriture du voyage. C'est ce qu'évoque le mot d'ordre de *Spreu* : « fahren und sehen und schreiben ». Les trois activités sont indissociablement liées et elles sont la condition *sine qua non* de la création poétique. Même s'il est possible d'étendre le principe à d'autres espaces culturels, nous avons choisi de limiter notre analyse à la Scandinavie en général, et à l'Islande en particulier. En effet, l'Islande présente le double avantage de réunir deux aspects fondamentaux de l'œuvre de Sarah Kirsch : aspects interculturels, avec la découverte de paysages et de mœurs à la fois proches et lointains, et aspects intertextuels, liés à la fréquentation assidue des ouvrages d'Halldor Laxness.

Si la Scandinavie, du point de vue thématique ou géographique, se révèle très présente dans les écrits de Sarah Kirsch, nous avons esquissé la nouvelle orientation poétique qu'ont pris ses poèmes au cours des dernières années. Sur la base de ce que Sarah Kirsch appelle ses « poèmes-allumettes » (*Streichholzgedichte*), il nous a été possible d'engager une comparaison avec la poésie brève japonaise et les haïkus. Cette parenté poétique se décline à travers l'importance du cycle

des saisons, de l'émerveillement au quotidien et de l'esthétique de l'instantané. C'est avec cette étude des haïkus que le principe du kaléidoscope prend toute son ampleur : l'écriture resserrée et focalisée sur une émotion fugitive, caractéristique des haïkus, rejoint les techniques d'écriture de Sarah Kirsch, pour qui l'observation attentive du microscopique met en lumière le cosmos en entier. Ce sont également ces principes que nous avons suivis, aussi scrupuleusement que possible, dans notre démarche méthodologique : il s'agissait de voir comment un motif apparemment sans importance, un détail du quotidien, une aquarelle, pouvait révéler une poétologie kirschienne fondée sur l'ouverture.

Ouverture sur le monde, donc, mais aussi ouverture sur les autres : même si cette attitude d'ouverture ressemble à un repli sur soi. Au fil de notre travail, nous avons tenté de décortiquer les mécanismes de ce double mouvement d'ouverture et de repli et de les mettre en évidence dans notre chapitre consacré à la problématique texte-image dans l'œuvre de Sarah Kirsch. En effet, l'activité d'aquarelliste représente pour la poétesse le repli sur soi par excellence³ : il s'agit d'un loisir délassant, certes, mais également d'une forme d'auto-protection contre la dépression ou les agressions du monde extérieur.

Et pourtant, comme les vers – qui, un jour où l'autre, prennent leur envol, comme dans le poème « Freie Verse » –, ces aquarelles sont confrontées au public. Comme les textes, elles sont *aussi* un reflet de la créativité de Sarah Kirsch. Dans la même optique d'ouverture, Sarah Kirsch, à de nombreuses reprises, a confronté ses textes et ses aquarelles à d'autres artistes, peintres ou poètes, et de cette collaboration est née quantité de livres illustrés. Ils ne figurent pas encore dans le canon des œuvres de Sarah Kirsch qui trouvent écho chez les critiques, mais nous nous sommes efforcée de démontrer qu'ils avaient bel et bien leur place dans le kaléidoscope kirschien.

Tout au long de notre travail, nous nous sommes donc attachée aux productions de Sarah Kirsch qu'on avait jugées annexes, voire accessoires jusqu'à présent. Cette démarche personnelle, mais s'appuyant sur quarante ans de réception de son œuvre, nous a permis d'engager un débat critique avec le discours dominant sur Sarah Kirsch.

Nous avons ainsi pu valider un certain nombre d'idées et de théories pertinentes faites par les chercheurs avant nous, notamment en ce qui concerne l'œuvre poétique de Sarah Kirsch et ses premiers recueils en prose. C'est pourquoi nous

³Rappelons le titre révélateur de son anthologie d'aquarelles, *Beim Malen bin ich weggetreten*, et les mots qu'elle utilise pour qualifier cette activité, qu'elle apparente à la transe et à la contemplation.

ne nous sommes pas attardée davantage sur la résonance féminine, ou sur l'importance de la nature dans les poèmes. Nous avons fait nôtres les remarques poétologiques qui nous semblaient rendre justice à la complexité et à la diversité de la production de Sarah Kirsch.

Cependant, notre attention s'est volontairement portée sur les recueils parus après la publication du travail de Goedele Proesmans consacré aux premiers recueils en prose de Sarah Kirsch, c'est-à-dire ceux publiés à la fin des années 1990 et au cours des années 2000. Au terme de cette étude, nous espérons avoir démontré que la production en prose n'est plus en marge de l'œuvre de Sarah Kirsch, bien au contraire ; nous avons largement insisté sur le phénomène que nous avons qualifié de « passage à la prose ». Aujourd'hui, il est même permis de douter d'un possible retour à la poésie de la part de notre auteur... mais rien n'est certain, et c'est le propre du travail sur une œuvre contemporaine, en mouvement et en train de se construire. C'est pourquoi nous avons décidé, au cours de notre travail de recherche, d'intégrer à notre corpus de départ les nouvelles publications de Sarah Kirsch⁴, ainsi que les échos scientifiques ou journalistiques s'y rapportant.

Il nous faut enfin assumer la dimension personnelle et subjective de ce travail sur l'œuvre de Sarah Kirsch, envisagée sous l'angle du kaléidoscope. Cette dimension subjective semble être favorisée par l'écriture de Sarah Kirsch elle-même. À de nombreuses reprises, nous avons évoqué l'importance du lecteur et le rôle que l'auteur lui accorde.

On évoquera également l'importance du souffle et de l'émotion qui se dégagent des textes de Sarah Kirsch : ils sont marqués par une énergie vibratoire et un rythme très spécial. D'autre part pourtant – et nous avons déjà insisté sur cette particularité – ce rythme et cette énergie incantatoire, ce mouvement circulatoire des motifs et des mots peuvent être lassants et décourager le lecteur.

Partant de la sympathie pour l'œuvre de Sarah Kirsch et de l'enthousiasme éprouvé lors de la lecture de ses recueils, nous nous sommes donc engagée dans ce double processus subjectif. Nous nous sommes efforcée de montrer à quel point l'œuvre de Sarah Kirsch se révélait riche et diversifiée si l'on s'écartait de l'image que l'on peut avoir d'elle. Ce faisant, nous avons découvert un réseau plus étendu encore que ce que nous avons imaginé : la connaissance précise des textes et des liens qui apparaissent peu à peu entre eux peut avoir un effet euphorisant pour qui s'attache à leur étude.

⁴*Kommt der Schnee im Sturm geflogen* (2005), *Kuckuckslichtnelken* (2006) et *Regenkatze* (2007).

Cependant, et nous en revenons au concept d'œuvre en mouvement, de *work in progress*, nous manquons encore de recul vis-à-vis de l'évolution globale de l'écriture de Sarah Kirsch. C'est pourquoi il nous est difficile de porter un jugement définitif : nous devons nous en tenir aux interrogations et aux suppositions. Les mises en scène de son personnage et la façon dont elle malmène la langue dans ses recueils de prose, en devenant à leur tour clichés, ne vont-ils pas finir par étouffer la véritable originalité de Sarah Kirsch et nuire à sa réception future ?

En conclusion, nous insisterons encore une fois sur la dimension productive du concept du kaléidoscope. Au cours de notre travail, nous avons explicité la poétique des « débris », qui nous semblait primordiale pour l'analyse de l'œuvre de Sarah Kirsch. Dans son étude de la prose de Sarah Kirsch, Goedele Proesmans associe cette poétique des « débris » (*Poetik der Spreu*) au principe organisationnel du kaléidoscope, mais surtout à une poétique de la « dispersion » (*Poetik der Zertreuung*). Au terme de cette étude, nous espérons avoir suggéré une hypothèse de lecture différente quant à la poétique des « débris », toujours associée au kaléidoscope. Loin de tendre à une dispersion, première étape du mécanisme, il nous semble que Sarah Kirsch élabore, au fil des recueils, une esthétique du resserrement.

Nous ne reviendrons pas sur notre réflexion sur l'esthétique postmoderne, mais ce principe de resserrement peut-être envisagé comme l'un des derniers recours vis-à-vis de l'émiettement de la société dans les pays industrialisés. En effet, l'individu est quotidiennement submergé par une quantité infinie d'informations, de stimuli visuels ou auditifs le sollicitant par l'intermédiaire de différents supports médiatiques. En même temps, ces informations et ces images sont fragmentés à outrance, de sorte que le « spectateur », car il s'agit bien de cela aujourd'hui, éprouve de plus en plus de difficultés à rassembler les pièces du puzzle en un tout cohérent.

L'œuvre de Sarah Kirsch, contemporaine et soumise à la société dans laquelle elle a vu le jour, reflète ce double mouvement. Le premier pôle de ce mouvement correspond à celui de l'*émiettement*. Prise dans la spirale de l'ère postmoderne, elle fragmente, disperse et sème ses motifs au fil des recueils. C'est ici qu'elle prend en fin de compte le plus de risques, car ces motifs, issus d'une seule et même poétique, ne peuvent se disperser sans éveiller un sentiment de répétition. D'autre part, elle s'inscrit dans une certaine vision de l'art engagé, qui désorganise, sème le doute, désoriente volontairement pour réveiller notre esprit critique.

Cependant, Sarah Kirsch imprime à sa création un second mouvement qui, après avoir désorienté, désorganisé et déconstruit, réoriente, réorganise et reconstruit les éléments épars autour du centre du kaléidoscope qu'est son œuvre.

Le kaléidoscope acquiert là une fonction sociale et politique, certes, mais aussi une fonction psychique : il est tout à la fois une façon pour l'artiste de (re)structurer le monde, comme de se structurer soi-même.

Index des noms propres

- Achmadulina, Bella, 270
Ackrill, Ursula, 178
Addiss, Stephen, 330, 331
Aigner, Christoph Wilhelm, 138, 375
Akhmatova, Anna, 80, 202, 210, 266, 270, 272, 274–286, 289, 372, 373, 396, 419
Albertsen, Elisabeth, 97
Allegrezza, Serge, 58
Andersen, Hans Christian, 249
Aragon, Louis, 19, 20, 22, 45
Arnim (von), Bettina, 161, 162, 179, 203–211, 213, 343, 405, 419
Arnim (von), Hans, 162, 206
Arnold, Heinz Ludwig, 6, 166, 404, 407–409
Atlan, Corinne, 333, 334, 340, 346
Bachelard, Gaston, 152, 322
Bachmann, Ingeborg, 6
Bakhtine, Mikhail, 29
Baranowski, Anne-Marie, 204, 205, 314
Barthes, Roland, 33, 35, 347, 389
Bashô, Matsuo, 333, 336, 337
Baudoin, Bernard, 330
Baumer, Franz, 178
Baxter, David, 60, 145, 200, 405, 408
Beauvoir (de), Simone, 200
Becker, Jürgen, 392
Bednarz, Klaus, 86, 340, 418
Bellemin-Noël, Jean, 400
Benjamin, Walter, 399
Berendse, Gerit-Jan, 148, 155, 158, 160, 270, 271, 275
Berman, Antoine, 274
Bernard, Suzanne, 88, 332
Bettelheim, Bruno, 234, 236, 260–262
Bianu, Zéno, 333, 334, 340, 346
Biermann, Wolf, 5, 27, 41, 81, 158, 162, 164, 168, 169, 392
Blixen, Karen, 249
Bloch, Ernst, 21
Blok, Alexander, 270, 286
Bonnefoy, Yves, 28, 271, 273, 275, 276, 278, 281, 336, 347, 359, 365
Borgwardt, Angela, 158
Borodine, Alexandre, 287
Bosseur, Jean-Yves, 22
Bothorel-Witz, Arlette, 59
Branco, Rosa Alice, 271, 272
Braun, Volker, 119, 158, 168
Brecht, Bertolt, 125, 227, 272, 345, 357
Brenner, Peter J., 319
Breton, André, 19
Briens, Sylvain, 321, 322
Brodskij, Jossif, 112, 418
Broek d'Obrenan (van den), Claude, 381

- Bubbi, 310
- Butler, Michael, 250, 341, 407
- Butor, Michel, 56
- Bäumer, Konstanze, 162, 206
- Bürger, Christa, 43, 44, 46, 117, 207, 208
- Bürger, Peter, 43, 44, 46, 50, 51, 117
- Camion, Arlette, 51, 52
- Camus, Albert, 4
- Caracciolo, Maria Teresa, 371
- Carroll**, Lewis, 74, 170, 197, 229–231, 233, 302, 370
- Celan, Paul, 6
- Charles, Michel, 30, 386, 402, 413
- Cheng, François, 332
- Chiarloni, Anna, 183
- Cixous, Hélène, 201
- Cohen, Jean, 60
- Cosentino**, Christine, 3, 5, 7, 8, 90, 161, 199, 233, 253, 277, 393, 394, 398, 403
- Daudet, Alphonse, 167
- David, Roberts, 115, 407
- Defoe, Daniel, 138
- Deinert, Katja, 352, 353, 359–361, 367, 375
- Delaunay, Sonia, 71
- Derrida, Jacques, 200
- Didier, Béatrice, 129, 130, 133, 136, 197, 202
- Dittberner, Hugo, 36, 186, 339, 345
- Drost, Wolfgang, 51, 52
- Droste-Hülshoff (von), Annette, 62, 179, 203–205, 343, 381, 405, 419
- Durand, Sylvie, 377, 381
- Duras, Marguerite, 141
- Eco**, Umberto, 30, 33, 34, 388, 389, 400
- Eggeling, Wolfram, 226, 227
- Egyptien, Jürgen, 249, 338, 404
- Eigler, Friederike, 402, 409
- Emmerich, Wolfgang, 155, 173, 225
- Emter, Elisabeth, 61
- Endler, Adolf, 6, 155, 399, 404
- Engler, Jürgen, 408
- Enzensberger, Christian, 229
- Enzensberger, Hans Magnus, 300, 392
- Erb, Elke, 62, 155, 410
- Ertl, Wolfgang, 116
- Essaouri, Mohamed, 352
- Este Bellini, Laura, 68
- Ester, Hans, 278
- Ewers, Hans-Heino, 222, 223, 227, 234, 320
- Faivre, Antoine, 234, 257
- Fauchereau, Serge, 279
- Feher, Ferenc, 46, 117
- Figge, Susan, 148, 407
- Firsching, Annette, 178, 183–185, 189
- Flemming, Willi, 116, 124
- Flora, Paul, 361–363
- Freud, Sigmund, 231
- Freund, Winfried, 236, 241
- Fühmann, Franz, 404
- Gagneur**, Marguerite, 3, 7, 8, 49, 50, 73, 84, 86, 97, 113, 114, 118–121, 154, 249, 250, 282, 299, 393–395, 399, 403
- Gahse, Zsuzsanna, 408

- Galdar, A.P., 225
Galster, Ingrid, 201
Gattegno, Jean, 233
Genet, Jacqueline, 347
Genette, Gérard, 29–31, 33, 36, 87,
255, 256, 260, 364, 386, 387,
401
Genz, Dagmar, 222
Gerber, Margy, 148, 407
Glanz, Christian, 22
Gnüg, Hiltrud, 104, 144, 201
Goltzsche, Dieter, 366
Goodbody, Axel, 116, 118, 124
Goodman, Katherine R., 104
Gorki, Maxim, 184
Goumilev, Nikolai, 277
Grass, Günter, 98, 137
Graves, Peter, 119, 178, 180, 182,
183, 188, 203, 405
Grimm, Frères, 10, 31, 37, 38, 48,
68, 69, 72, 179, 209, 233, 235–
239, 243, 254–258, 260, 262,
264, 265, 418
Grumbkow (von), Ina, 323
Grusa, Jiří, 90
Gryphius, Andreas, 25, 28, 33, 48,
115–117, 124, 127, 130, 131,
316
Grywatsch, Jochen, 381
Gunzenhäuser, Rul, 60
Gustavsson, Lars, 357
Gödden, Walter, 381
Gölz, Christine, 80, 277, 279, 280, 284
Hacks, Peter, 35, 402
Hahn, Ulla, 250, 282
Hain, Christoph, 158
Hamon, Philippe, 68
Handke, Peter, 118
Hardy, Thomas, 323
Haupt, Jürgen, 126
Heimann, Bodo, 73, 114, 145, 406
Hemery, Benoît, 352
Herles, Wolfgang, 128, 144
Herminghouse, Patricia, 201
Herzog, Urs, 116, 130
Heym, Stefan, 188
Hilzinger, Sonja, 178, 183, 184, 189,
192, 193
Hopwood, Mererid, 60, 145, 200, 405,
408
Huchel, Peter, 404
Härle, Gerhard, 248
Hörnigk, Therese, 179
Ibsen, Henrik, 305
Inglin-Routisseau, Marie-Hélène, 74,
231, 233, 234
Iser, Wolfgang, 386, 388–391, 407
Jaccottet, Philippe, 128, 342, 344,
345
Jacobsen, Thorkhild, 369
Janus, Reinhold, 99–102
Jauss, Hans-Robert, 386, 391, 394,
403
Jenny, Laurent, 32
Jensen, Jens, 211
Johannot, Yvonne, 101
Johnson, Uwe, 169
Jouve, Vincent, 400, 402
Joyce, James, 23
Jörg, Wolfgang, 367
Kafka, Franz, 4
Kaiser, Joachim, 141
Kaminski, Nicola, 116

- Kaschnitz, Marie Luise, 395
 Kauffmann, Natacha, 141, 152, 202
 Kawabata, Yasunari, 329, 332
 Kersten, Paul, 151, 409
 Kilian, Monika, 46
Kirsch, Rainer, 4, 41, 158, 161, 242,
 270, 272–274, 278, 283, 286,
 289, 354, 366, 372
 Kirsten, Wolf, 119
 Klages, Ludwig, 381
 Klapper, Siegfried, 101
 Klüsener, Erika, 210–212
 Kneffel, Heidelore, 133, 138
 Korino, Karl, 97
 Kreuzer, Helmut, 60
 Kristeva, Julia, 29–31
Kunert, Günter, 6, 115, 119, 142,
 160, 168, 169, 299, 322, 355,
 404, 407, 410
 Kötz, Günter, 317
 Kühl, Ingo, 360, 361, 363, 433

 La Fontaine (de), Jean, 166
 Lacoue-labarthe, Philippe, 53, 54
 Laffitte, Sophie, 280
 Lasker-Schüler, Else, 204, 209–213,
 266
Laxness, Halldor, 316–318, 323, 326,
 372, 373, 419
 Lecercle, Jean-Jacques, 233
 Lefebure, Fanchette, 381
 Leiris, Michel, 81
Lejeune, Philippe, 31, 81, 90, 103–
 106, 187
 Lennart, Sjögren, 271
 Lermen, Birgit, 396
 Leroy, Gerald, 51, 52
 Lersch, Barbara, 408

 Leutrat, Jean-Louis, 58
 Lindgren, Astrid, 222
 Loewen, Mathias, 396
 Lossky, Véronique, 282
 Lyotard, Jean-François, 43, 51
 Lypp, Maria, 227
 Lübbe-Grothues, Grete, 407
 Lüthi, Max, 257

Mabee, Barbara, 5–8, 122, 150, 155,
 165, 199, 243, 339, 393–395,
 398, 403
 Mahler, Gustav, 22
 Maillard, Christine, 59, 65
 Maletzke, Erich, 342
 Mandelbrot, Benoît, 64, 75
 Mandelstamm, Ossip, 228, 277
 Mann, Thomas, 23
 Mannack, Eberhard, 116, 127, 320
 Marchand, Valère-Marie, 377, 381
 Marchand-Kiss, Christophe, 344
 Marx, Gisela, 87, 340, 418
 Marx, Karl, 163
 Matt (von), Peter, 245, 341
 Mattenklott, Gundel, 320
 Maur (von), Karin, 375, 377
 Maurer, Georg, 4, 62, 319, 338, 416
 Meckel, Christoph, 5, 157, 186, 197,
 266, 291
 Melin, Charlotte, 170
 Men, Ségolène, 371
 Mickel, Karl, 4, 41, 158, 172
 Mierau, Fritz, 275
 Migot, Georges, 39
 Mileva, Leda, 270
 Miraux, Jean-Philippe, 106
 Montandon, Alain, 51, 52, 251, 345,
 347

Moureau, François, 319
 Moussorgski, Modeste, 294
 Möhrmann, Renate, 104, 201
 Mörrike, Eduard, 253, 254
 Mühlenhaupt, Kurt, 353
 Müller, Heinrich, 369
 Münch, Marc-Mathieu, 70, 389

 Naegeli, Harald, 368
 Nancy, Jean-Luc, 53, 54
 Nassen, Ulrich, 227
 Neruda, Pablo, 48
 Nietzsche, Friedrich, 369

 Oelschläger, Erdmut, 232, 353
 Omacini, Lucia, 68

 Paris, Ronald, 354, 355
 Paschek, Carl, 4, 47, 120, 185, 250
 Peltsch, Steffen, 227, 234
 Penck, A.R., 357, 358
 Peyré, Yves, 352, 358, 359, 366, 369,
 372, 381
 Piarotas, Mireille, 262–264
 Picasso, Pablo, 19
 Pietraß, Richard, 159
Piégay-Gros, Nathalie, 29, 31, 35,
 80, 388
 Plotz, Olaf, 355, 356
 Prang, Helmut, 253, 254
Proesmans, Goedele, 7–9, 18, 24,
 25, 57, 79, 84, 87, 89, 91, 94,
 95, 129, 150, 151, 190, 285,
 325, 339, 393, 394, 417, 421,
 422
 Propp, Vladimir, 234, 237, 257, 259,
 265
 Prou, Suzanne, 230
 Proust, Marcel, 132, 202, 402

 Rabau, Sophie, 29, 32, 56
 Rabelais, François, 402
 Raddatz, Fritz R., 144
 Radisch, Iris, 245
 Ravel, Maurice, 294
 Reich-Ranicki, Marcel, 203, 210, 245,
 250, 282, 405
 Reifarth, Gert, 154, 156, 159
 Reinacher, Pia, 408
 Renner, Rolf Günter, 47
 Resweber, Jean-Paul, 65
 Richter, Karin, 222
 Riha, Karl, 251, 408
 Rilke, Rainer Maria, 287, 379
 Ritte, Hans, 222
 Robert, Marthe, 133
 Roberts, David, 46
 Roloff, Volker, 51, 52
 Rommerskirchen, Theo, 380
 Rougé, Bertrand, 19
 Rowling, Joanne K., 132
 Rude, Jeanne, 282, 285
 Rütther, Günther, 155, 156, 159, 168,
 225

 Sachs, Nelly, 6
 Sakai, Cécile, 329, 332
 Samoyault, Tiphaine, 29, 33, 44, 386
 Sans, Edouard, 127
 Schalk, Gustav, 306
 Schenberg, Cora, 7, 53, 54, 63, 153,
 163, 392–394
 Schlanger E., Judith, 58
 Schopenhauer, Arthur, 127
 Schubert, Helga, 171, 178, 183, 199
 Schultz, Hartwig, 162, 206
 Schulze-Breustedt, Heidi, 396
 Schumacher, Ernst, 99

Schweinitz (von), Wolfgang, 5, 42, 83,
86, 138, 246

Schwitters, Kurt, 20, 21, 255

Schädlich, Hans-Joachim, 166

Schönig, Erich, 367

Selge, Martin, 62

Shearer, Ann, 58

Shiki, Masaoka, 333

Sieffert, René, 333, 338

Simon, Alfred, 397, 398

Song, Hyun-Sook, 363–365

Starobinski, Jean, 394

Steidl, Gerhard, 309, 369

Stein, Gertrude, 89, 344, 418

Stekelenburg (van), Dick, 278

Stifter, Adalbert, 61, 62

Stoljar, Margaret, 114, 115, 407

Strohschneider-Kohrs, Ingrid, 250,
282

Strutz, Adolf, 115, 120

Stündel, Dieter H., 229

Surrey, Roland, 48, 397

Sôseki, Natsume, 334

Taniuchi, Kota, 28, 49, 219, 221,
240–242, 354

Tchekhov, Anton, 179, 184

Tchoukovskaia, Lydia, 275, 277, 281,
285

Tolkien, J.R.R., 132

Tournier, Michel, 140

Vadé, Yves, 52, 54

Vanhelleputte, Michel, 179

Verdier, Fabienne, 381

Verne, Jules, 318

Vogeler, Heinrich, 177

Volckmann, Silvia, 123, 200, 307, 392

Wagener, Hans, 4, 33, 83, 156, 172,
339, 395

Wallmann, Jürgen, 408

Walser, Martin, 357

Walser, Robert, 52

Wander, Maxie, 178, 183, 199

Weinert, Erich, 301

Welsch, Wolfgang, 43, 47

Werberger, Annette, 279, 283

Westphal, Bertrand, 44

Widmer, Urs, 245, 404

Wiechert, Ernst, 137, 139

Wiegenstein, Roland, 245

Wienröder-Skinner, Dagmar, 158,
164, 171–173

Williams, William Carlos, 300

Winkler, Gustav Georg, 315, 316

Wirsing, Sibylle, 407

Wolf, Christa, 27, 38, 41, 69, 96, 116,
167, 175, 177–194, 196, 199,
205, 213, 246, 417

Wolf, Gerhard, 6, 27, 62, 63, 171,
177, 178, 186, 253, 319, 338,
404, 416

Wolff, Willy, 366

Yeats, W.B., 347

Index des titres de Sarah Kirsch

- Allerlei-Rauh*, 1, 3, 4, 11, 15, 17–19, 23–28, 31, 33, 36–42, 48, 49, 53, 54, 57, 58, 65, 68–72, 74, 75, 77, 79, 82–84, 87, 88, 94–96, 103, 104, 107, 109, 111, 112, 114–116, 121, 125, 126, 128, 136, 145, 147–151, 154, 175, 177–183, 186, 187, 189, 192–194, 196, 197, 199, 205, 217, 219, 235, 236, 241, 243, 245, 254, 255, 257, 258, 260–267, 269, 288, 289, 321, 335, 371, 387, 391, 392, 402, 408, 409, 415, 416, 418, 419
- Beim Malen bin ich weggetreten*, 1, 71, 330, 374–376, 378, 380, 381, 420
- Bodenlos*, 1, 55, 86, 139, 154, 331
- Caroline im Wassertropfen*, 65, 74, 107, 223, 227–235, 244, 353, 418
- Das Lied von der Heerfahrt Igors*, 287
- Das simple Leben*, 1, 53, 54, 58, 84, 87, 89–95, 111, 115, 129, 131, 136–138, 143, 173, 174, 194, 203, 324, 335, 346, 347, 371, 387, 409
- Die Flut*, 410
- Die ungeheuren bergehohen Wellen auf See. Erzählungen aus der ersten Hälfte meines Landes*, 66, 72, 88, 200, 213
- Drachensteigen*, 1, 32, 40, 48, 56, 72, 113, 148, 164, 165, 170, 261, 266, 302, 303, 408
- Ein Sommerregen*, 240, 241, 354
- Eisland*, 303, 304, 410
- Empört euch der Himmel ist blau. Gedichte und Prosa, Berichte und Hinweise*, 356
- Erdreich*, 1, 63, 74, 85, 111, 113, 163, 170, 302, 325, 357, 409
- Erklärung einiger Dinge*, 1, 48, 71, 159, 161, 168, 401, 404, 412
- Erkönigstochter*, 1, 55, 86, 90, 92, 118, 121, 123, 236, 245, 300, 303, 304, 323, 327, 335, 336, 357, 375
- Es war dieser merkwürdige Sommer*, 185, 367
- Galoschen*, 357
- Gedichte*, 168, 410
- Gesammelte Prosa*, 410
- Geschenk des Himmels*, 343
- Gespräch mit dem Saurier*, 1, 242, 243, 338, 354, 355
- Hans mein Igel*, 235–238, 240, 257, 418

- Hundert Gedichte, Ein Gespräch mit Sarah Kirsch*, 63, 73, 120, 161, 169, 200, 278, 338, 401
- Ich Crusoe*, 139, 141, 374, 375, 377, 410
- Irrstern*, 1, 52, 53, 84, 87–89, 93, 94, 340
- Islandhoch*, 8, 9, 24, 53, 58, 64, 87, 94, 101, 174, 245, 308–310, 314–319, 327, 346, 374, 383
- Katzen sprangen am Rande und lachten*, 36
- Katzenleben*, 1, 36, 85, 113, 126, 167, 255, 333, 334, 340, 408, 409
- Kommt der Schnee im Sturm geflogen*, 1, 8, 28, 49, 50, 57, 86, 87, 92, 97, 98, 126, 133, 148, 174, 288, 310, 368, 381, 401, 403, 421
- Kuckuckslichtnelken*, 1, 4, 8, 60, 73, 74, 79, 87, 98–101, 103–107, 109, 129, 133, 134, 157, 174, 175, 244, 258, 387, 421
- La Pagerie*, 1, 167, 171, 302, 325, 368, 408
- Landaufenthalt*, 1, 48, 52, 85, 126, 150, 155, 156, 160, 161, 163, 185, 246, 269, 280, 403, 404, 408
- Luft und Wasser. Gedichte, mit zahlreichen farbigen Abbildungen von Ingo Köhl*, 360
- Luftspringerin*, 411
- Lyrik*, 358
- Meraner Rabe, Ein Gedicht mit drei Orig.-Graphiken*, 361
- Meraner Rabe. Ein Gedicht mit drei Orig.-Graphiken*, 361
- Musik auf dem Wasser*, 410
- Nachtsonnen*, 379
- Raubbewegungen*, 368
- Regenkatze*, 1, 5, 8, 9, 18, 24, 87, 95, 97, 108, 118, 127–138, 141–146, 174, 229, 255, 283, 289, 326, 329, 337, 338, 387, 389, 412, 421
- Rückenwind*, 1, 49, 101, 113, 155, 157, 161, 162, 164–167, 198, 205, 246, 280, 294, 347, 366, 404, 408, 410
- Schatten*, 28, 49, 219, 240, 241, 354
- Schneewärme*, 1, 2, 19, 36, 88, 115, 124, 130, 131, 136, 140, 236, 245, 249, 263, 306, 333, 334, 339, 341, 360, 387, 396, 409
- Schwanenliebe*, 2, 49, 50, 86, 114, 119, 125, 130, 174, 224, 245, 246, 303, 321, 331, 341, 343, 346
- Schwinggrasen*, 1, 2, 52, 66, 84, 87–89, 91, 93, 94, 112, 130, 135, 143, 326, 334, 336, 408, 409
- Sic! Natur*, 330, 380
- Spreu*, 1, 2, 11, 24, 53, 56–58, 74, 84, 87, 91, 94–96, 101, 129, 144, 166, 241, 299, 319–325, 327, 332, 339, 346, 369–371, 374, 379, 383, 386, 387, 408, 409, 411, 419
- Sämtliche Gedichte*, 243, 410
- Tatarenhochzeit*, 2, 8, 87, 94, 96–98, 133, 157, 174, 269, 270, 286, 288–294, 296

Tiger im Regen, 363–365

Wallenstein, 357

Wasserbilder, 379, 411

Werke in fünf Bänden, 1, 335

Wiepersdorf, 410

Wind, 240, 241, 354

Zaubersprüche, 1–3, 19, 24, 35, 52,

100, 113, 143, 155, 156, 161,

162, 165, 198, 203, 208, 211,

235, 236, 241, 245–253, 280,

283, 300, 301, 325, 327, 366,

397, 398, 400, 403, 404, 408

Zwischen Herbst und Winter, 223–

226, 228, 244, 287, 353