

# LA POÉSIE ÉPIQUE: ENTRE POÉSIE LYRIQUE ET PROSE NARRATIVE? L'EXEMPLE DE MONIKA RINCK

**Ralph Müller**

Université de Fribourg, CH

Résumé | Plan | Texte | Bibliographie | Notes | Citation | Auteurs

## Résumé

Cet article s'intéresse à la manière dont la poésie contemporaine redéfinit les concepts de genre classiques. Monika Rinck est, à ce propos, l'une des voix les plus marquantes de la génération de poètes qui a fait ses débuts dans les années 2000 et qui ne manque nullement de talents. Dans son travail, nous trouvons divers exemples de la façon dont elle rejette consciemment les attentes liées à la construction des vers lyriques. Nous rencontrons ainsi des éléments qui rappellent la prose, comme par exemple sa tendance à utiliser des vers très longs, l'apparition d'abréviations typiques, ou son intérêt manifeste pour la recherche discursive de nouveaux «concepts». Son poème «Augenfühlerfisch», dans cet article, ne servira pas seulement d'illustration à sa tendance à étendre la poésie à la prose discursive, mais son lexique peut être ramené à l'épistémologie moderne, en particulier au fondement de l'esthétique scientifique d'Alexander G. Baumgarten. Si, dans ce contexte, on revient à la définition de Baumgarten de la poésie comme un discours totalement «sensuel» (sinnliche Rede) (et son application ultérieure à la poésie lyrique de Johann Adolf Schlegel), Rinck réactive un potentiel épistémologique qui a été évincé par le paradigme de la poésie d'expérience (Erlebnislyrik) au cours des deux derniers siècles. L'apparente exigence de sincérité de Rinck envers ses lecteurs est toutefois atténuée par la multiplicité des voix du poème.

## Mots-clés

CONNAISSANCE SENSIBLE. MONIKA RINCK. POÉSIE LYRIQUE. PROSE

## Plan

**Monika Rinck**

**Honigprotokolle**

**La prose en opposition avec la poésie en tant que principe**

**Principes lyriques**

**Après la poésie**

**Poésie lyrique et fixation conceptuelle**

**Poésie lyrique et expression sensuelle**

## Article

1 Nous pourrions probablement parler d'une renaissance de la théorie lyrique lorsque la prise de conscience des possibilités expressives de ce genre – en particulier celles de formes spécifiques et les attitudes envers la réalité et la langue – atteindra des cercles plus larges d'études et de critique littéraires. Dans tous les cas, il existe des signes d'une dynamisation de la théorie lyrique. Ces indices se manifestent dans les travaux et projets de recherche<sup>1</sup>, dans la définition de la poésie par rapport à d'autres «macro-genres» tels que le drame et le récit (voir par exemple Hillebrandt et al., «Theories of Lyric», ainsi que Hempfer et Culler), dans la remise en question productive des caractéristiques du vers<sup>2</sup>, dans l'investigation des pratiques performatives (voir Novak, puis Bers et Trilcke), médiatiques (voir Benthien 113-145) et publicitaires de la poésie et, finalement, dans la discussion critique des caractéristiques de la fictivité (voir les articles dans Hillebrandt et al., *Grundfragen der Lyrikologie 1*). Ces développements positifs s'inscrivent dans le contexte plus large d'une nouvelle appréciation du genre poétique. La confiance en soi nouvelle des poètes en témoigne. Cette impression d'une nouvelle floraison de la poésie germanophone les pousse, en effet, à faire quelque chose. Je cite Steffen Popp dans son anthologie *Spitzen*:

Depuis la fin des années 1990, un développement passionnant et productif est en cours, qui franchit diverses frontières et a profondément changé la compréhension de ce que peut être un poème et de ce qui est possible dans un texte poétique – et qui est probablement loin d'être fini. (Popp 6).<sup>3</sup>

2 Cependant, l'identification de ces périodes de floraison ou même la détermination des périodes historiques littéraires et des différentes générations de poètes est une entreprise plutôt difficile et discutable du point de vue des études germaniques<sup>4</sup>. Aux déclarations optimistes de Popp sur la poésie contemporaine s'ajoute la problématique de l'absence de recul, et ce pas seulement en termes historiques. Steffen Popp écrit ces lignes sur sa propre génération d'auteurs; avec Ann Cotten, Daniel Falb, Hendrik Jackson et Monika Rinck, largement représentés dans l'anthologie de Popp, il a par exemple écrit un vaste traité théorique intitulé *Helm aus Phlox* (voir Cotten et al.). Avec Cotten et Rinck (ainsi qu'avec Jan Wagner), Popp a été cité dans la monographie *Poetisch denken* (voir Metz) comme un représentant exemplaire de la nouvelle génération des poètes. Ainsi, Popp écrit (même s'il n'a modestement pas inclus ses propres poèmes dans le volume *Spitzen pro domo*, ses déclarations doivent donc être traitées avec prudence, même si une époque de floraison du lyrique est sans aucun doute bénéfique pour les études lyriques.

3 Si l'on considère en revanche les auteurs qui se sont manifestés avec leurs publications poétiques au début des années 2000, une série impressionnante émerge. D'autres noms peuvent être ajoutés à cette série, en plus de ceux déjà mentionnés: par exemple Nico Bleutge (né en 1972, premier recueil en 2006), Marion Poschmann (née en 1969, premier recueil en 2002), Sabine Scho (née en 1970, premier recueil en 2001), Silke Scheuermann (née en 1973, premier recueil en 2001), Jan Wagner (né en 1971, premier recueil en 2001), Uljana Wolf (née en 1979, premier recueil en 2005) et Nora Gomringer (née en 1980, première publication par une maison d'édition en 2002). Comme il est possible de le remarquer chez Michael Braun, qui avait déjà pressenti la direction de ce groupe en 2006, ce dernier n'est pas caractérisé par une production poétique homogène. Il se caractérise plutôt par une alliance et des œuvres distinctes<sup>5</sup>. Pourtant, cette génération est unie par l'objectif déclaré par Popp, celui d'élargir la compréhension de «tout ce que peut être un poème» («was alles ein Gedicht sein kann»; notre trad.; Popp 6). Cette extension du concept sous-tend des stratégies telles que l'hybridation des genres, qui, par exemple, remet en question la frontière entre la prose et la poésie. Le travail de Monika Rinck est un exemple de ces stratégies.

## Monika Rinck

- 4 Les premières publications de Monika Rinck dans des revues remontent à 2003, suivies par son premier recueil poétique en 2004 (voir Metz). De manière générale, son écriture tend plutôt vers l'expérimentation linguistique. Ses textes s'intéressent ainsi davantage à l'exploration de la matière des mots qu'à la présentation de mondes textuels cohérents ou au développement de métaphores audacieuses. En même temps, comme nous le démontrerons plus tard, ses poèmes se caractérisent par une tendance à dépasser les frontières de genres.
- 5 Rinck, avec une certaine critique à l'égard du capitalisme (mais sans esprit élégiaque ni lamentation sur la dégradation de la langue), analyse l'état de la langue à l'ère de l'exploitation économique accrue, en maintenant que ce système peut aussi permettre une utilisation «ouverte» de la langue, sous la forme de «Big Data» comme source de revenus. Rinck n'est donc pas opposée aux médias numériques. *Begriffsstudio.de*<sup>6</sup>, son blog en constante évolution, que l'on peut identifier comme une plateforme d'information littéraire, lui permet de partager ses découvertes linguistiques. Rinck a également participé à un projet d'auto-exploration poétique nommé *Helm aus Phlox*, dont l'origine a été brouillée par un travail de collaboration (voir Cotten et al.).
- 6 Ainsi, l'œuvre de Monika Rinck est représentative, à sa façon, de certaines des évolutions de la poésie depuis le début du millénaire. L'une de ces transformations concerne notamment la remise en question du format habituel des poèmes. Si l'on s'est habitués aux vers libres, qui sont encore facilement reconnaissables en tant que tels (alignés à gauche avec des longueurs irrégulières), les vers de Rinck, en revanche, sont étonnamment longs et, en tant que tels, difficilement reconnaissables à première vue. Par exemple, les vers du recueil *Honigprotokolle* contiennent entre quatorze et dix-huit syllabes (voir Rinck, *Honigprotokolle*). Nous trouvons également cette extension de vers dans *Helle Verwirrung*, alors que les textes du recueil *Rinck's Ding- & Tierleben* ne comportent aucun vers. Le travail récent de l'auteure est un bon exemple de la façon dont les caractéristiques du vers peuvent être remises en question, et ce également par le fait que le vers moderne ne rende plus compte de la structure rythmique du discours, ne rendant le vers reconnaissable qu'au moyen d'un alignement à gauche.

## Honigprotokolle

- 7 Parmi l'ensemble des recueils de Monika Rinck, *Honigprotokolle: sieben Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind* est probablement celui qui a reçu le plus d'attention. Metz a même affirmé que son écriture était «d'un tout autre niveau» («neuen Level angekommen»; notre trad.; 142) dans ce recueil. La nature énigmatique du titre et du sous-titre avait déjà attiré l'attention de Metz: «La façon dont on doit comprendre la relation entre les protocoles, les esquisses et les poèmes reste floue» («Wie das Verhältnis zwischen Protokollen, Skizzen und Gedichten zu verstehen sein soll, bleibt unklar»; notre trad.; 143). Le sous-titre est en effet particulièrement déconcertant. Non seulement on ignore de quels protocoles il s'agit, mais la surenchère maladroite appuie encore davantage son aspect troublant. L'expression «qui sont très bons» («welche sehr gut sind») n'est ni poétique au sens classique, et ne résonne pas non plus comme un slogan publicitaire accrocheur. Un discours promotionnel est, dès lors, inopérant avec des constructions énonciatives aussi lourdes et des attributions de valeurs aussi peu spécifiques. Même les études littéraires procèdent généralement de manière plus subtile. Les exemples de l'énoncé évaluatif «qui sont très bons» dans les évaluations sur Internet sont bien plus convaincants, et ce sont par ailleurs imposés comme une critique para-littéraire sur les plateformes de vente de livres.
- 8 Ce que pourraient être exactement les protocoles devient encore moins clair, bien que (ou même parce que) la plupart des poèmes font explicitement référence aux «Honigprotokolle» dans le texte. Cette référence est généralement établie par une formule introductive relativement constante: «Vous entendez ça, les «protocoles de miel» se moquent comme ça» («Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle»; notre trad.; *Honigprotokolle* 33)<sup>7</sup>. Syntaxiquement, cette structure renvoie à une phrase interrogative, cependant la question n'est confirmée qu'une seule fois par un point

d'interrogation: «Vous entendez ça? Les «protocoles de miel» se moquent comme ça [...]» («Hört ihr das? So höhnen Honigprotokolle [...]»; notre trad.; 6, v.1). Cette formulation se trouve d'ailleurs dans le poème «Honighohn», qui occupe une place particulière dans le recueil en raison de la référence claire au titre principal. Son contenu apparaît de diverses manières dans les poèmes (qui peuvent contenir des questions):

«Hört ihr das, so kötteln Honigprotokolle, [...]» («Kippen» 34, v.1).

«Das Unmögliche ist, was wollt ihr wissen? Hohn!» («Das Unmögliche» 26, v.1).

«Das hier ist ein Protokoll für die, die in meinem Alter sind./Das ist Honig für die *Alten*.»  
 («Tasche mit Fell» 39, v.1).

«Der reine Hohn solventer Honigprotokolle: Hör zu, das ist die teure Zeit.» («Geld» 49, v.1).

«Die Honigprotokolle haben frei. Doch wir sind Riesen.» («Die die die» 65, v.1).

«Kampfansage: Unmut in Wellen und kein Entkommen. Es folgt/Prügelei mit  
Protokollanten.» («Fahrerlaubnis» 75, v.1).

«Zuletzt: das Protokoll der honigströmenden Quellen gewisser Gärten.» («Honig» 76, v.1).

- 9 Finalement, certains poèmes ont une introduction qui ne renvoie pas de manière évidente à la formule d'ouverture. Il est ensuite nécessaire de mentionner les poèmes qui possèdent un accompagnement musical (musique de Bo Wiget) et qui, à mon avis, ont une place particulière dans l'œuvre de Rinck. Après tout, les textes musicaux qui n'ont pas été cités, tels que «Ma dignité (Vierstimmiger Kanon)»<sup>8</sup>, «Kaloagathie (Karnevalslied)» et «Lied der undankbaren Partygäste», «Ich leg mich hin (Vierstimmiger Kanon)» (37, 53-55, 58-61, 70), démontrent que les textes de ce recueil ne doivent pas nécessairement tous être compris comme des «protocoles de miel».
- 10 Néanmoins, certains poèmes ressemblent aux «protocoles de miel» mais n'y font pas explicitement référence en début de poème. Selon Metz, la première ligne serait omise dans ces cas<sup>9</sup>.

«Anfangs irgendwas mit Wittgenstein: [...]» («Berg» 25, v.1).

«Andere Funktionen beobachten wir. Andre Rochaden.» («Freundschaft» 35, v.1).

«*Erreur. Terreur.* Ich hab die ganze Zeit nur das Verweissystem gelöscht.» («Der Irrtum» 38, v.1).

«Mit dem Wagenheber läufst du mitten in die Schattenpflanzen.» («Schattenpflanzen» 67, v.1).

«Auf Kelchhöhe wittere ich einen Mandelton.» («Haydn» 68, v.1).

«Zwergkaninchen, deine Hitzigkeit!» («Pappeln» 69, v.1).

«Denke, dass ich verwarlost bin, wo mich nur Stimmen treffen, [...]» («Alleine weinen» 70, v.1).

«Oh ich linksgemachter Atlas. Ich sehe schwankend unterm Erdenball [...]» («Atlas» 71, v.1).

«Dealer! Die Diva wirft mit Zinngeschirr.» («Diva und Dealer» 72, v.1).

«Ich schaue hier in irgendwelche Puppenaugen.» («Falle» 73, v.1).

«An der Weiche zur Epoche der Verfleißigung: Bienen, Bienen, Bienen.» («Der Bien [sic]» 74, v.1).

- 11 Dans ces exemples, il y a des références phonétiques ou thématiques plus ou moins évidentes aux autres «protocoles» (comme «Der Bien», mais aussi «Kelchhöhe» et même «Puppenaugen»).
- 12 Cette énumération peut sembler un peu pédante, mais Rinck elle-même a thématisé l'abolition de la «routine» et l'ouverture répétée de ses poèmes lors de sa lecture à Münster (Rinck, «Ansprechen» 29). L'intérêt pour la forme exacte de l'introduction du discours s'explique notamment par le fait que les «protocoles de miel» manquent de clarté quant à savoir à qui s'adressent les mots. Rinck indique à ce propos:

Une voix veut s'assurer de l'attention du public: «Vous entendez ça?» – mais peut-être veut-elle aussi découvrir si ce qu'on entend est réellement hors de sa tête. Et, si aucune réponse ne vient, savoir s'il y a un public présent. On s'adresse à un collectif plus ou moins vague, et avec une distance consciente, car ce «vous» ne s'adresse évidemment pas à une personne que l'on vouvoie. Ce collectif représente-t-il les lecteurs<sup>10</sup> ou un alors une entité fictive qui ne quitte pas l'espace du poème? (Rinck, «Ansprechen» 29)<sup>11</sup>

- 13 Cet extrait issu de sa lecture poétique et mis en livre par la suite, porte le titre significatif de «Ansprache» («Allocution»). Ces réflexions sur la formulation conduisent notamment à la question des instances d'un poème, en particulier ceux des «protocoles de miel»:

Au sens strict, l'allocution présuppose une présence physique – ou du moins y fait allusion de manière métaphorique ou métonymique. La réceptivité des lecteurs dépend de la situation. C'est ainsi que naissent les appels, mais aussi les opinions personnelles: «Cela ne me parle pas» est une appréciation tout à fait traditionnelle sur le terrain esthétique (Rinck, «Ansprechen» 30).<sup>12</sup>

- 14 La relation intrinsèque entre le discours et le destinataire est un enjeu en soi. À cet égard, il est logique que les destinataires (*addressees*) de Waters (les pronoms des récepteurs dans le poème) et le destinataire visé gardent en tête le public cible (Waters 19, note de bas de page 2). Cependant, ce flou communicationnel n'est pas le seul défi, comme le montre l'exemple suivant:

Hört ihr das, so höhnen Honigprotokolle, es ist ja nicht gesagt,  
dass das Klare stets hell, sich mit Deutungswucht verdunkeln  
ebensogut auch könnte, ohne Einbuße an: was einmal klar.  
Wie es für Fische ist. Die den Unterschied sehen, aber nicht  
aussagen können. Bspw. für den Augenföhlerfisch, der blind  
für den eigenen Nuppsi ist. Aber wer ist das unter uns nicht?  
Wobei beim Augenföhlerfisch der Nuppsi unblind für den Fisch.  
Er nutzt das Außenauge, um genau zu unterscheiden, was klar  
zwar, aber dunkel, und was dunkel zwar, aber zudem unklar ist.  
Mit seinem Augenarm, dem angebauten Teleskop, ist ihm das klar.  
Schau, ein als veralgter Stein getarnter Augenföhlerfisch. In irrer,  
viel zu heller Beleuchtung. Mit diesem Auge sieht er nur Dunkles,  
mit dem anderen Auge sich selbst, wenn er hell ist. Mit beiden  
sieht er das Klare im Dunkeln aufflackern, aber da er getarnt ist,  
sieht er sich nicht. Und noch was: Das Wasser dürfte nicht brennen. (Rinck, *Honigprotokolle*  
32)

- 15 Le poème «Augenföhlerfisch», auquel une traduction anglaise de Nicholas Grindell a été ajoutée dans le volume, suit étroitement le modèle des «protocoles de miel». Ici aussi, les relations entre le destinataire et l'émetteur ne sont pas clairement établies. Au début, on a l'impression que les «protocoles de miel» sont l'émetteur du poème, mais la formule inquisitrice «so höhnen...» fait référence à la présence d'une autre voix. Il y a aussi ici une adresse à la deuxième personne du pluriel «Vous entendez ça» («Hört ihr das»; notre trad.; v. 1), mais aussi la remarquable demande «Regarde» («Schau») à un destinataire individuel (v. 11). Les vers ont la longueur caractéristique des «protocoles de miel» et comptent entre quatorze (v. 2) et dix-huit syllabes (v. 5), le recensement du cinquième vers présupposant que l'abréviation non lyrique «bspw.» est prononcée, comme le fait d'ailleurs Rinck dans un enregistrement de sa lecture<sup>13</sup>. Les abréviations ne correspondent pas ici aux libertés habituelles de l'expression lyrique d'omettre des sons (comme avec l'apocope ou l'élision), mais les abréviations conventionnelles de l'économie

des signes, typiques de la prose comme «u.s.w» ou «z.B.». Lorsque celles-ci apparaissent dans la poésie, elles ne sont pas seulement visibles en raison de leur rareté, mais aussi parce qu'elles mettent également en avant la différence entre leur typographie et la manière dont elles sont prononcées. Un exemple «classique» est celui du poème «Die Trichter» («Les entonnoirs») de Morgenstern: ici, l'abréviation finale «u.s.w.» (etc.) ne rime avec «heiter» («joyeux») que lorsque la formule abrégée est entièrement prononcée. Elle permet, en revanche, de former la tige rétrécie de l'entonnoir dans l'écriture du poème. Dans le titre du poème de Thomas Klings «ratinger hof, zettbeh»<sup>14</sup>, le contraste entre l'abréviation et sa prononciation est mis en évidence. Ces fonctions métriques ou graphémiques ne sont cependant pas évidentes dans le poème de Rinck. Au mieux, l'abréviation «bspw.» (p.ex.) démontre que la longueur excessive du vers n'est pas perceptible dans les caractères imprimés. Cette attitude esthétique vis-à-vis de l'espace est cependant à peine discernable de l'économie des signes de la prose classique.

- 16 Dans tous les cas, «bspw.» suggère que la longueur des vers n'a pas été complètement ignorée. Il y a également d'autres indices qui démontrent que les vers ne se terminent pas seulement lorsqu'ils doivent être coupés de toute façon. Bien que leur longueur varie, la perception globale du poème donne l'impression que les lignes se remplissent – contrairement à la prose, où, par exemple, la dernière ligne d'une section est typiquement raccourcie par rapport aux lignes précédentes. De plus, ces coupures sont parfois utilisées pour créer des effets phonétiques et sémantiques. Cela devient particulièrement évident lorsque la locution «klar/zwar» («clair/certes») est séparée par un enjambement (v.8) ou que l'adjectif «klar» (clair) tombe de manière régulière sur la fin des vers (v.3, v.8, v.10).
- 17 Les caractéristiques les plus frappantes du texte se trouvent peut-être dans le choix des mots et les équivalences phonétiques. Les termes choisis ne renvoient pas à un registre élevé. Par exemple, on parle de «sombre» («das Dunkle») sans faire référence à l'obscurantisme rhétorique et scientifique. Le «sombre» et le «clair» («das Klare») renvoient à des faits et, dans ce sens, sont même un peu plus concrets que l'«obscurité» («Dunkelheit») ou la «clarté» («Klarheit») abstraites. Néanmoins, le texte reste difficile à comprendre. Des problèmes de compréhension sont causés, par exemple, par le mot composé «Augenfühlerfisch» («poisson à antenne oculaire») ou «Augenarm» («bras oculaire»). Ce «poisson à antenne oculaire» ressemble à un monstre de synesthésie, mais cette expression («augenfühler») est réellement utilisée pour décrire les organes sensoriels des escargots<sup>15</sup>. À ma connaissance, il n'existe pas de poisson à antenne oculaire, mais on peut penser à un être mi-escargot, mi-poisson. Le poème propose également des expressions de registre familier et dialectales. «Nuppsi» («petites pièces» ou «petits composants») (v. 6 et 7) est un mot rare dans la poésie, dans la mesure où il est emprunté au langage familier et, du moins pour un locuteur de variétés méridionales d'allemand comme moi, n'est pas immédiatement compréhensible. En bref: une expression typique d'une région précise. D'un point de vue étymologique populaire, certaines sources considèrent que «Nuppsi» est un terme qui désigne des renflements mous ou probablement des boutons qui ne peuvent être décrits précisément<sup>16</sup>. Le plus grand défi repose probablement sur les déclarations paradoxales qui parlent d'une condition préalable à toute compréhension, à savoir le «clair/obscur» («Klare/Dunkle»). Le deuxième vers suggère que la «force de l'interprétation» («Deutungswucht», v.2) entre en jeu comme une force d'«obscurcissement» («Verdunkelung»), et une réflexion sur sa propre action linguistique en tant qu'interprète est ici inévitable. Le deuxième vers pourrait être compris comme un avertissement à peine voilé de la difficulté d'interprétation du poème; mais nous ne voulons pas – du moins pour l'instant – être découragés par cela. Les expressions choisies ne sont même pas difficiles en elles-mêmes, c'est leur signification dans le contexte du poème qui reste incertaine. Que signifie «le Nuppsi n'est pas aveugle au poisson» («der Nuppsi unblind für den Fisch») (v.7)? Si le «Nuppsi» fait référence à l'œil d'un poisson qui se perçoit lui-même, on peut comprendre pourquoi le poisson ne peut pas voir son œil, et qu'un œil au bout d'une antenne pourrait voir le poisson. Mais quel est l'intérêt de tout cela? Une thèse préalable est qu'il ne s'agit probablement pas d'un poisson fantastique.

## La prose en opposition avec la poésie en tant que principe

- 18 Bien qu'une lecture cohérente du poème ne puisse se faire sans des éléments d'analyse complémentaires, divers marqueurs de la prose se révèlent dans le texte, comme l'inélégante abréviation « p.ex. ». Une plus grande affinité avec ce type d'écriture est également évidente dans les œuvres antérieures de Rinck. Le petit carnet «Neues von der Phasenfront» a été publié en tant que «bande dessinée théorique» traitant de la «phase non productive» et qui s'adresse à ceux «qui sont eux-mêmes des patrons et des employés» (voir Rinck, «Neues von der Phasenfront»). Cependant, le livre n'est pas un guide, mais plutôt une réflexion ludique (si on veut productive) sur la créativité. *Rincks Ding- & Tierleben* se compose aussi d'un croquis et d'un texte en caractères justifiés, dont le contenu renvoie en partie aux textes des croquis. Plus encore que dans «Neues von der Phasenfront», la relation entre l'image et le texte est ici mise à mal, car le texte ne se contente pas de faire des déclarations sur le croquis avec une liberté poétique, mais il structure le croquis de manière essentiellement poétique, comme dans «quallen im kommen»:

das war die kommende qualle. das war die *qualia*. *qualia* figuriert hier als phänomenologenvorname. das heißt, es sind phänomenologen, die ihn geben, und ihre kinder, die ihn bekommen. Damit kann man sie dann ein lebtage herbeirufen, ohne zu wissen, wie sich das für die herbeigerufenen anfühlt. dennoch folgt auf den ruf häufig das herkommen. das bedeutet, es gibt etwas, das funktioniert. (*Rincks Ding- & Tierleben* 27)

- 19 Dans ce cas, la prose est utilisée dans un texte imprimé en format paysage. Il n'y a pas de séparation dans cette disposition. Par conséquent, nous ne pouvons affirmer si le début et la fin des lignes ont été prévus d'une manière spécifique (d'ailleurs, pour ce qui est des textes en format portrait, seules les séparations délimitant des unités significatives sont choisies). Les constructions phrastiques rappellent les structures rhème-thème, c'est-à-dire qu'une information connue est complétée par une nouvelle information: «c'étaient les *qualia*. *qualia* figure ici comme le prénom d'un phénoménologue». En outre, des introductions de phrases plus précises sont utilisées comme «c'est-à-dire» («das heißt») ou «cela signifie» («das bedeutet»). Le texte imite la forme d'un texte argumentatif, mais le contenu est structuré phonétiquement et associativement. Au lieu de «kommenden Qualen» («tourments à venir»), on parle de «kommenden Quallen» («méduses à venir») et ensuite du concept philosophique de «Qualia», le contenu subjectif des expériences. Lorsque la question est posée dans le texte de savoir comment se sent «le convoqué» («herbeirufen») après la «convocation» («herbeigerufenen anfühlt»), il est alors fait référence, également en termes de contenu, au débat sur la qualité phénoménologique du contenu subjectif des expériences.
- 20 L'œuvre *Rincks Ding- & Tierleben* témoigne d'un intérêt poétique constant pour le style et le registre des textes en prose. Les stratégies de l'argumentation sont imitées en même temps qu'elles sont subverties. La tentative d'approfondissement du texte rencontre, d'une part, des marqueurs familiers de cohérence et d'explication causale, et, d'autre part, des résistances, car les liens sont plus susceptibles d'être établis dans le style de la poésie par des relations phonétiques et des liens associatifs.

## Principes lyriques

- 21 D'une certaine manière, les textes de Rinck font état d'un double usage du style de la prose et du lyrique. Comme le montre son travail sur «kommende Quallen», ses œuvres sont surtout caractérisées par des jeux phonétiques: par exemple le jeu de mots «Quallen» sur «Qualen» (*in absentia*) ou sur «*qualia*» (*in praesentia*). Le fait que Rinck apprécie également recourir à l'épistémologie pour créer des associations sémantiques est particulièrement pertinent pour l'analyse du poème «Augenfühlerfisch». La référence à l'épistémologie se laisse deviner dans le discours sur la vision, en particulier dans la manière dont «l'antenne oculaire» peut être utilisée «pour distinguer exactement ce qui

est clair/certes, mais sombre, et ce qui est sombre certes, mais aussi peu clair» («um genau zu unterscheiden, was klar/zwar, aber dunkel, und was dunkel zwar, aber zudem unklar ist.»; notre trad.). Les choix lexicaux de Rinck sont ici largement empruntés à l'épistémologie historique. De manière similaire, la philosophie de Leibniz-Wolff distingue les qualités de la connaissance et de l'imagination. Les concepts «sombres» («dunklen»), c'est-à-dire «confus» («verworrenen») et «claires» («klaren») c'est-à-dire «distincts» («deutlichen») se retrouvent dans de nombreux traités, dont la «Metaphysik» de Baumgarten:

§522 J'imagine certaines choses de telle manière que quelques-unes de leurs caractéristiques sont claires, d'autres sombres. Une telle conception [perceptio] est, dans la mesure où elle présente des caractéristiques claires, distincte, dans la mesure où elle présente des caractéristiques sombres, sensuelle [sensitiva]. Ainsi, l'image qui est distincte est celle qui contient une certaine confusion et une certaine obscurité, celle qui est sensuelle et qui contient une certaine netteté. (*Texte zur Grundlegung der Ästhetik* 11)<sup>17</sup>.

- 22 La théorie de Baumgarten est intéressante dans la mesure où elle se rapporte non seulement à l'épistémologie, mais aussi à la théorie de l'esthétique, au moment même de sa fondation. Selon un concept rationnel de la connaissance qui aspire à la clarté et à l'explicite, les images (encore) sombres et confuses peuvent sembler insuffisantes. Les réflexions de Baumgarten peuvent être utilisées pour tirer profit d'idées qui ne sont pas claires, car elles ont une plus grande sensualité ou «sensibilité» («Sensitivität»).
- 23 Compte tenu de l'influence centrale de Baumgarten dans la théorie de l'esthétique, il n'est pas nécessaire de se questionner sur la connaissance de Monika Rinck de l'esthétique du début des Lumières. Il n'est donc pas surprenant que le traité poétique *Ein Helm aus Phlox*, auquel Rinck a collaboré, fasse référence à l'esthétique de Baumgarten. Dès la troisième section, l'esthétique de Baumgarten est abordée en faisant directement référence au «Schema der Erkenntnisstufen» (Cotten et al. 12) de Leibniz. Et apparemment, cette théorie de la cognition esthétique a encore quelque chose à dire au XXI<sup>e</sup> siècle. Je cite la conclusion sans la reconstruction extensive des prémisses du début des Lumières :

Ainsi, on trouve chez Baumgarten un paradigme de l'abondance et de la complexité des notions sensibles pour déterminer du lyrisme du poème, qui est cependant soumis à deux limites décisives: [...]. Ainsi, bien que la poésie soit admise comme une forme de pensée, elle est comprise comme une pensée essentiellement sans concept. C'est fondamentalement correct, puisque penser n'est initialement rien d'autre que traiter: le poème est alors un cortège d'imagination sensible. Mais nous soupçonnons qu'au cours de cette restriction, quelque chose est déchiré qui va toujours et partout ensemble, à savoir le processus d'une part et l'entéléchie et le concept l'expliquant d'autre part (Cotten et al. 14).<sup>18</sup>

- 24 Même si on ignore à quel point Rinck a contribué à cette section du texte, l'extrait rend compte d'une certaine connaissance de la version baumgartienne de l'épistémologie. Si l'on croit avoir trouvé une clé universelle pour le poème «Augenfühlerfisch», on ne pourra qu'être déçu. En principe, le contenu épistémologique des notions sensibles, par exemple de la perception visuelle, est plutôt problématisé. Le poème «Augenfühlerfisch» n'est pas non plus complètement décodable avec la terminologie mise en place par Leibniz-Wolff. Un décodage complet avec sa

terminologie serait probablement un tour poétique un peu maniériste et probablement ennuyeux. Enfin, le poème lui-même semble remettre en question la possibilité de la connaissance, ou du moins de la connaissance de soi. En effet, le «poisson à antenne oculaire» voit «avec les deux [yeux]» («[m]it beiden [Augen]») «le clair briller dans l'obscurité, mais comme il est dissimulé/il ne se voit pas» («das Klare im Dunkeln aufflackern, aber da er getarnt ist./sieht er sich nicht»); notre trad.; *Honigprotokolle* 32, v.13-15).

## Après la poésie

- 25 La référence à l'épistémologie de l'esthétique baumgartienne est codée et, pour de nombreux lecteurs – même si l'importance de son esthétique est incontestée – n'est guère une association évidente. La «finesse» de l'œuvre de Rinck, que Metz perçoit à plusieurs reprises (voir entre autres *Poetisch denken* 91, 93, 155), n'est pas facile à saisir dans le processus de réception. On peut ainsi s'interroger sur la nature des fonctions d'un tel jeu de langage et de connaissances.
- 26 Metz situe résolument le travail de Rinck dans le contexte de la communication publique, et en fait un discours sur l'utilisation de l'œuvre de Rinck dans le contexte de la communication publique, et en fait un discours sur l'utilisation de la parole dans les conditions de communication actuelles. Rinck, dans ses prises de parole sur la poésie, attribue également une mission sociale à ses poèmes. Elle l'explique, entre autres, dans son essai *Nach der Poesie*<sup>19</sup>: elle répond à la question «Où sommes-nous?» («Wo sind wir?») en décrivant l'état d'un monde de «l'identité en forme de marché» («marktförmigen Identität»). Il s'agit, en d'autres termes, d'un monde d'exploitation capitaliste omniprésente, qui – à l'ère du postmodernisme en déclin – exploite toutes les ressources, notamment celles de la fiction et des arts (*Nach der Poesie* 132). L'art n'est donc pas un domaine autonome et sans but qui peut échapper aux intérêts capitalistes. Face à cette situation, la question pour Rinck est plutôt «Où puis-je m'échapper?»:

La langue doit y répondre non seulement esthétiquement, mais aussi en termes de sciences sociales. Ou alors l'esthétique doit être comprise à cet égard comme une science sociale.  
(Rinck, *Nach der Poesie*, 133)<sup>20</sup>.

- 27 Cette déclaration sonne bien, mais en mettant sur le même plan les sciences sociales et l'esthétique, on atteint une hauteur théorique étourdissante. La mise en pratique d'une telle combinaison, dans ce contexte, risque d'être perdue de vue. Le mieux serait de chercher une telle pratique dans la poésie, et chez Rinck, elle est axée sur le travail conceptuel. Le concept lui-même est caractérisé de manière étonnamment positive, car il offre (du moins en tant que définition terminologique temporaire) un «repos» dans une époque infatigable.

Que serait alors le concept? Un repos, pour un moment la fin de la précipitation, avant que ne se produise sans cesse l'évolution de l'imagination sceptique, la résistance de scènes inconscientes, la correction logique, l'intervention affective due à l'accomplissement ou à la déception, l'intrusion de ce qui est encore sans forme, la distraction de l'extérieur, l'expérience, le discours des autres, etc....intervenir à nouveau de manière changeante et remplacer la coïncidence par d'autres exemples linguistiques (de la situation actuelle) (Rinck, *Nach der Poesie*, 134)<sup>21</sup>.

28 Cette caractérisation positive du concept est surprenante dans la mesure où la définition sémantique, notamment après plusieurs décennies de remise en question poststructuraliste, ne va plus de soi. Elle sera relativisée par la suite, car «d'autre part, il sera avantageux de retarder autant que possible l'apparition d'une rupture conceptuelle» («auf der anderen Seite wird es sich als günstig erweisen, genauso das Eintreten einer begrifflichen Rast so weit wie möglich herauszuzögern»; notre trad.; 134). Néanmoins, le terme s'est répandu pour faire contrepoids aux fluctuations de «l'industrie de la conscience» («Bewusstseinsindustrie», *Nach der Poesie* 132). Dans cette perspective, il devient une possibilité d'intervention poétique et de résistance, avec un engagement social. Le poème devient une œuvre conceptuelle en tant qu'«assemblage linguistique» («sprachliche Versammlung») (où on doit tenir compte de l'ambiguïté de l'activité de collecte de la poésie et du rassemblement social):

Continuons les récoltes avant de dire à tout le monde de quoi il s'agit. En poésie, chaque cadre conceptuel est une thèse qui doit être défendue. Il n'y a ni contexte, ni récit, ni personnage pour la soutenir (Rinck, *Nach der Poesie*, 134)<sup>22</sup>.

29 C'est ainsi une poésie socialement engagée qui se dégage des textes de Rinck. Dans un certain sens, c'est aussi l'examen conceptuel de ce que les «protocoles de miel» sont censés réaliser. Le mot-clé «récoltes» («das Sammeln»), après tout, crée une analogie entre les activités des abeilles et des poètes. Ou comme il est mentionné dans le dernier «protocole de miel» avec le titre programmatique «Honig» («Miel»)<sup>23</sup>: «Il y a l'adhérence de la fixation interne, un mastic qui jamais/ne sèchera» («Es gibt die Klebrigkeit der inneren Fixierung, einen Kitt, der niemals/trocken wird»; notre trad.):

[...] Es bleibt wie eine winzige Flagge inmitten  
tosender Pollen und Biene die Frage, ob man nicht klug sein müsse,  
umso großer Torheit fähig zu sein. Nicht bei vernünftigen Bewusstsein  
dichten sich diese herrlichen Lieder. Es sammeln die einen für die andern,  
und keiner tut etwas für sich ganz alleine. [...] (Rinck 76, v. 8–12)

30 L'abeille est un symbole antique de la poésie lyrique. Les «protocoles de miel» renvoient cependant à un procédé spécifique. Ils représentent les lieux de récolte poétiques du matériau linguistique, et cette récolte est une tâche sociale. Par analogie avec le pollen, la matière du mot est transformée avec une intention subversive en une masse douce et collante, qui se met en même temps au service de la communauté.

31 Dans ce «protocole de miel», il est également question de «belles chansons» («herrlichen Lieder[n]»). Cependant, il faut dire que le caractère musical des œuvres de Rinck n'est pas exactement la première chose qui me vient à l'esprit quand je pense aux «protocoles de miel». Nous pouvons tout de même trouver un lien entre ces deux éléments dans un sens un peu différent. Mais les liens lyriques traditionnels sont peu utilisés. La forme versifiée est encore visible, bien que faible. Dans tous les cas, la présence du vers est encore plus effacée que celle à laquelle nous sommes habitués dans le cas des vers libres. De la même manière, les «protocoles» ne sont pas non plus portés par la narration, l'intrigue ou les personnages de fiction (comme nous l'avons expliqué plus haut). Si nous prenons la métaphore du miel au sérieux, c'est au mieux l'activité de récolte qui fournit la force de liaison. Il reste à savoir dans quelle mesure cela a encore un rapport avec le lyrique au sens classique du terme.

# Poésie lyrique et fixation conceptuelle

- 32 D'un point de vue théorique, les stratégies d'hybridation des genres posent des défis théoriques dans la mesure où les études littéraires – contrairement à la poésie – sont tributaires d'un certain degré de fixation conceptuelle, fixation au sens où l'ambiguïté est réduite. À mon avis, deux défis peuvent être mis en évidence par rapport au lyrique. Premièrement, les hybridations concernent des caractéristiques qui remettent en question l'intégrité de la poésie en tant que genre indépendant par rapport aux autres macro-genres (surtout la prose, mais aussi la narration). Deuxièmement, ces problèmes de différenciation sont d'autant plus importants que la distinction entre la poésie et les macro-genres du drame et de la narration a souvent été remise en question.
- 33 Ce dernier défi est le contexte général du problème de l'hybridation, mais il ne résulte pas de l'évolution de la poésie contemporaine. On peut plutôt l'observer depuis le début de la réflexion poétique sur le macro-genre de la poésie. Historiquement, la poésie lyrique n'a pas une ancienneté théorique comparable à celle de la poésie dramatique. La classification traditionnelle de la triade que forment la poésie épique, lyrique et dramatique ne s'est répandue dans l'espace germanophone qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle et a donc la réputation persistante d'être une invention romantique ou post-romantique<sup>24</sup>. La validité de l'argument historique contre le lyrique serait cependant discutable, car il semble impliquer qu'il ne pourrait y avoir aucun progrès dans la classification des genres littéraires ou que la poétique aristotélicienne – que le lyrique néglige<sup>25</sup> –, constituerait la sagesse ultime. Car si la consolidation de cette triade des genres s'inscrit dans une perspective historique moyenne, la discussion sur l'élargissement du spectre des genres traité par Aristote remonte plus loin dans l'histoire. Le problème s'était déjà posé dans la réception d'Aristote à l'époque de la Renaissance italienne: à savoir qu'aucune place adéquate dans le système aristotélicien de la poésie ne pouvait être attribuée aux formes vernaculaires populaires du sonnet de Pétrarque, mais aussi, rétrospectivement, aux œuvres centrales d'Horace et d'autres poètes anciens (voir Huss et al.). Minturno, par exemple, a proposé une révision de ce système. Dans «L'Arte Poetica», il distingue trois formes ou modes d'imitation poétique («modi della poetica imitatione»): l'épique («Epica»), le dramatique («Scenica») et le «Melische», pour lequel il utilise également le terme de «poésie lyrique» («Melica ò Lyrica») (Minturno 3). Minturno comprend le lyrique comme un récit direct, à savoir celui du poète. C'est en quelque sorte une redéfinition de la narration, que Minturno doit également expliquer: on dit que le poète raconte lorsqu'il conserve sa personnalité et ne se transforme pas en quelqu'un d'autre; Minturno trouve avant tout cette narration dans les poèmes de Pétrarque<sup>26</sup>. Klaus W. Hempfer précise que ce type de discours correspond au fait de «parler en son propre nom» (voir Hempfer 13 ainsi que Huss et al. 67). Avec des énoncés tels que «principalement», Minturno signale également qu'il lui est difficile de faire des distinctions claires. Il n'attribue pas – du moins du point de vue actuel – de manière fiable les sous-genres tels que le sonnet ou l'églogue<sup>27</sup> aux trois macro-genres. Indépendamment des problèmes de définition qui ont apparemment affligé les théories du lyrique depuis ses débuts, il faut souligner que depuis quelque temps, l'existence d'un genre entre le récit et le drame est à l'étude.
- 34 Plus récemment, on a tenté de donner au lyrique des bases conceptuelles similaires à celles déjà disponibles pour la recherche narrative ou la narratologie. Il n'y a même pas une décennie et demie que Margarete Rubik et Eva Zettelmann ont proposé une nouvelle théorisation de la poésie à l'aide de la narratologie afin de l'extraire de ce qu'elles appellent l'impasse d'une vision formaliste subjective et étroite<sup>28</sup>. Un projet similaire de narratologisation du lyrique a également été présenté par Schönert et Hühn<sup>29</sup>. Ces théories issues de la recherche narrative et, en partie, de la théorie dramatique promettent des instruments d'analyse plus systématiques. Cependant, il faut examiner de manière critique si les concepts narratologiques ou dramatiques sont utilisés pour poser des questions appropriées aux textes lyriques. L'importation d'un modèle de communication narratologique a, par exemple, été critiquée. Une terminologie d'inspiration narratologique pourrait également conduire à se concentrer sur des effets tels que «l'illusion» («Illusion») ou «l'événement» («Ereignishaftigkeit»), pour lesquels la poésie lyrique ne fournit

généralement pas de bons exemples<sup>30</sup> et qui impliquent des approches lacunaires. Le fait de lier la poésie à une hypothèse générale de fiction a également suscité beaucoup de discussions<sup>31</sup>. Dans une convergence évidente des intérêts théoriques et pratiques de la poésie, Monika Rinck a exprimé des préoccupations similaires au sujet de la fiction dans la poésie, qui, soit dit en passant, sont formulées en référence explicite à Käte Hamburger (voir Rinck, *Wirksame Fiktionen* 38 et Hamburger):

Je réfléchis depuis un certain temps déjà à la manière dont la distinction entre fiction et non-fiction est liée à la poésie, si elle s'applique au genre de poésie et aux poèmes d'aujourd'hui qui m'inspirent (*Wirksame Fiktionen* 5)<sup>32</sup>.

- 35 Mais s'il est sans aucun doute important de libérer la poésie d'une exigence générale de fiction, il n'y a aucune raison de restreindre le genre. C'est précisément le contexte de l'hybridation des genres qui interdit tout traitement dichotomique de la poésie sur le plan générique. C'est précisément le mélange du lyrique avec des caractéristiques de la prose, comme on peut l'observer dans l'exemple de Rinck, qui est une raison de réfléchir au moins de manière critique à la caractérisation du genre de la poésie lyrique. Après tout, il a été démontré que le lyrique, peut-être plus que d'autres formes, est apte à franchir les frontières des genres. Par conséquent, la définition du lyrique devrait s'abstenir de faire des déclarations essentialistes sur les caractéristiques des textes et s'intéresser plutôt aux pratiques par lesquelles une définition du lyrique peut difficilement durer plus longtemps que jusqu'à l'établissement de la prochaine avant-garde.

## Poésie lyrique et expression sensuelle

- 36 L'«Augenfühlerfisch» de Monika Rinck permet, précisément en raison de la référence à Alexander Gottlieb Baumgarten, de replacer ces pratiques poétiques dans un contexte historique plus large. Avec Baumgarten, qui, comme expliqué plus haut, est fortement mis en avant dans *Helm aus Phlox* co-écrit par Rinck, la réflexion poétique remonte à l'époque précédant la théorie romantique et idéaliste de la poésie. Dans «Augenfühlerfisch», Rinck reprend l'idée de Baumgarten selon laquelle la connaissance ne repose pas seulement sur des idées claires et distinctes, mais qu'elle peut aussi être acquise sur la base de «facultés cognitives inférieures» («niederen Erkenntnisvermögen»), dans lesquelles les arts et la poésie jouent un rôle particulier. Baumgarten appelle «sensitives»<sup>33</sup> («sensitiv») les idées acquises par la faculté cognitive inférieure, et la «parole sensitive» comme celle dont les composantes s'efforcent de réaliser des idées sensibles. Selon Baumgarten, le poème est défini ainsi:

§ IX. *Oratio sensitiva perfecta est Poema, complexus regularum ad quas conformandum poema poetice, scientia poetices Philosophia Poetica, habitus conficiendi poematis Poesis, eoque habitu gaudens Poeta.*

§ IX. *Un discours sensitif parfait est un POÈME. La POÉTIQUE est le résumé des règles auxquelles un poème doit se conformer. La science de la poétique est la POÉTIQUE PHILOSOPHIQUE. La capacité de créer un poème est LA POÉSIE, et celui qui jouit de cette capacité est UN POÈTE (10 et 11)<sup>34</sup>.*

37 Avec la formule du poème comme un discours totalement sensitif ou même sensuel – l'*oratio sensitiva perfecta* – Baumgarten attribue précisément au poème la capacité d'ouvrir l'accès à la connaissance à sa manière unique. Poème («poema») ne signifie pas encore le poème lyrique en particulier. La «poésie» («Poesis») fait ici référence à la création de vers en général, et englobe donc à ce moment-là la poésie dramatique, épique et lyrique. Johann Adolf Schlegel qui, quelques décennies plus tard, a défini la poésie comme «l'expression la plus sensuelle du beau, ou du bien, ou du beau et du bien à la fois, à travers le langage» («sinnlichste[n] Ausdruck des Schönen, oder des Guten oder des Schönen und Guten zugleich, durch die Sprache»; notre trad.; 217), semble avoir largement adopté la définition de Baumgarten. Et pourtant, pour lui, cette utilisation s'inscrit déjà dans le contexte spécifique de sa critique de la tentative de Charles Batteux de transférer la poésie imitative à la poésie lyrique. Dans cette tentative d'élaborer une théorie de l'imitation de la «poésie lyrique»<sup>35</sup>, Batteux est arrivé à la conclusion que dans la poésie lyrique, contrairement à la poésie épique et dramatique, il serait difficile de parler d'une imitation de l'action. La solution proposée par Batteux était que le lyrique imite les sentiments<sup>36</sup>. Cette solution, qui est élégante d'un point de vue théorique, a cependant l'inconvénient de ne pas être très convaincante. Il serait, en effet, étrange de dire qu'une lettre d'amour imite avec succès les pensées et les sentiments de l'auteur. Johann Adolf Schlegel aborde ce problème lorsqu'il affirme que «les odes sont souvent l'expression des sentiments réels de notre cœur» («die Oden oft die Ausdrücke der wirklichen Empfindungen unsers Herzens sind»; notre trad.; 193). L'opinion de Schlegel selon laquelle le poème exprime dans ce cas quelque chose de beau ou de bon est, du point de vue actuel, une limitation morale du lyrique qui ne convient guère. Cependant, si l'on met l'idée en rapport avec l'*ethos* poétique que Rinck revendique, elle ne semble plus si étrangère. En ce sens, le lyrique a le potentiel d'inviter à un échange discursif fondé sur l'éthique, qui porte une exigence de sincérité inhabituelle dans la poésie. «C'est tout à fait ça» («So ist es»), dit Rinck à la thèse de Käte Hamburger sur le *je* lyrique comme «véritable sujet énonciatif» («reales Aussagesubjekt»). Les autres remarques de Rinck tendent cependant à poursuivre avec des vues du *je* lyrique qui supposent une possible prise de contrôle du centre déictique dans le processus de réception (voir Fricke et Stocker):

D'autant plus que le champ d'expérience du *je* témoin, dès que je lis et interprète le poème, est aussi mon champ d'expérience en tant que lecteur, un geste très généreux, un échange ouvert, une invitation. [...] et ce serait bien si vous veniez tous, sur le terrain de l'expérience, là où le sens de la langue se décide et peut-être aussi se joue (*Wirksame Fiktionen* 39)<sup>37</sup>.

## Bibliographie

Batteux, Charles. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel*. 3<sup>e</sup> édition améliorée. Georg Olms Verlag, 1976.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*. 1735. Traduit et édité par Heinz Paetzold, Meiner, 1983.

—. *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Traduit par Hans Rudolf Schweizer, Meiner, 1983.

Benthien, Claudia et al. *The Literariness of Media Art*. Routledge, 2019.

Bers, Anna, et Peer Trilcke, éditeurs. *Phänomene des Performativen in der Lyrik. Systematische Entwürfe und historische Fallbeispiele*. Wallstein Verlag, 2017.

Cotten, Ann, et al. *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*. Merve Verlag, 2011.

Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015.

Fricke, Harald, et Peter Stocker. «Lyrisches Ich». *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, édité par Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, et Klaus Weimar. Volume 2. De Gruyter, 2000, pp. 509-511.

Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. 3<sup>e</sup> édition. Klett-Cotta, 1977.

Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Franz Steiner Verlag, 2014.

Hillebrandt, Claudia, et al. «Theories of Lyric». *Journal of Literary Theory*, vol. 11, no. 1, 2017, pp. 1-11.

Hillebrandt, Claudia et al., éditeurs. *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*. De Gruyter, 2019.

Hühn, Peter, et Jörg Schönert. «Auswertung der Text-Analysen und Schlussfolgerungen zu den Aspekten von Narratologie, Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse». *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, édité par Peter Hühn, Jörg Schönert et Malte Stein, De Gruyter, 2007, pp. 311-333.

Hühn, Peter, et Jörg Schönert. «Einleitung. Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse». *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, édité par Peter Hühn, Jörg Schönert et Malte Stein, De Gruyter, 2007, pp. 1-18.

Huss, Bernhard, et al. *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*. De Gruyter, 2012.

Kindt, Tom. «Epoche machen! Zur Verteidigung eines umstrittenen Begriffs de Literaturgeschichte». *Aufklärung und Romantik. Epochenschnittstellen*, édité par Daniel Fulda, Sandra Kerschbaumer, Stefan Matuschek, Wilhelm Fink Verlag, 2015, pp. 11-22.

Metz, Christian. *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*. S. Fischer Verlag, 2018.

Minturno, Antonio. *L'Arte Poetica*. Venise, 1564.

Müller-Zettelmann, Eva. «Lyrik und Narratologie». *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, édité par Vera Nünning et Ansgar Nünning, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, pp. 129-153.

— et Rubik, Margarete, éditrices. «Introduction». *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Rodopi, 2005, pp. 7-17.

Novak, Julia. *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Brill | Rodopi, 2011.

Popp, Steffen. *Spitzen. Gedichte, Fanbook, Hall of Fame*. Suhrkamp Verlag, 2018.

Rinck, Monika. *Monika Rinck: Begriffsstudio 1996-2001*. Sutstein, 2001.

— . *Neues von der Phasenfront. Gegenstand: unproduktive Phasen*. B-books, 1998.

— . *Helle Verwirrung. Gedichte*. Kookbooks Verlag, 2009.

— . *Rincks Ding- & Tierleben. Texte & Zeichnungen*. Kookbooks Verlag, 2009.

— . «Nach der Poesie. Warten auf die Ablösung». *Zukunft der Literatur (Text + Kritik)*, édité par Hermann Korte, éditions text + kritik, 2013, pp. 132-140.

— . *Honigprotokolle. Sieben Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind*. 2<sup>e</sup> édition. Kookbooks Verlag, 2014.

— . «Ansprechen. Münster'sche Poetikdozentur». *Champagner für die Pferde. Ein Lesebuch*, édité par Monika Rinck

et Daniela Seel, S. Fischer Verlag, 2019, pp. 29-65.

—. «Nach der Poesie. Warten auf die Ablösung». *Champagner für die Pferde. Ein Lesebuch*, édité par Monika Rinck et Daniela Seel, S. Fischer Verlag, 2019, pp. 9-24.

—. *Wirksame Fiktionen*. Wallstein Verlag, 2019.

Schlegel, Johann Adolf. «Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie». 1770. *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz. Aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel*, édité par Charles Batteux. Georg Olms Verlag, 1976, pp. 185-248.

Schönert, Jörg. «Normative Vorgaben als 'Theorie der Lyrik'? Vorschläge zu einer texttheoretischen Revision». *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*, édité par Gustav Frank et Wolfgang Lukas, Stutz Verlag, 2004, pp. 303-318.

Waters, William. *Poetry's Touch. On Lyric Address*. Cornell University Press, 2003.

Wellek, René. «Genre Theory, the Lyric, and Erlebnis». 1967. *The Lyric Theory Reader. A Critical Introduction*, édité par Virginia Jackson et Yopie Prins, 2014, pp. 40-52.

Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Mentis Verlag, 2009.

## Notes

1. Voir par exemple le réseau DFG «Lyrikologie. Konturen eines Forschungsfeldes» (2016-2019), voir [https://www.glw.uni-jena.de/Netzwerk+\\_Lyrikologie+\\_Konturen+eines+Forschungsfeldes\\_.html](https://www.glw.uni-jena.de/Netzwerk+_Lyrikologie+_Konturen+eines+Forschungsfeldes_.html) (4.9.2019), et particulièrement l'association «International Network for the Study of Lyric», <http://www.lyricology.org> (4.9.2019), tout comme le groupe de recherche du DFG «Lyrik in Transition» (depuis 2017), <https://lyrik-in-transition.uni-trier.de/> (4.9.2019), dans le cadre desquels cet article a été écrit.
2. Pour une discussion sur les caractéristiques du vers, au sens de traits nécessaires au genre, avec les défis correspondants pour la définition du genre, voir Zymner 59-72.
3. «Seit Ende der 1990er Jahre ist eine spannende, produktive und Grenzen sprengende Entwicklung im Gang, die das Verständnis davon, was alles ein Gedicht sein kann und was im poetischen Text möglich ist, gründlich verändert hat – und die vermutlich auch noch lange nicht abgeschlossen ist»; notre trad.
4. Cela n'exclut pas la possibilité que des termes d'époque soient non seulement utilisés avec empressement par les études germaniques, mais aussi défendus par celles-ci. Cf. l'analyse du terme «époque» (*Epoche*) en tant que «nom caractéristique» (*merkmalscharakterisierte Namen*) par Kindt 13-15.
5. Les générations plus âgées, encore productives, sont représentées. Ce qui est frappant est l'absence de Nora Gomringer dans le volume de Popp
6. Voir Rinck, *Begriffstudio*. *Begriffstudio* a été en partie publié dans un livre.
7. La traduction anglaise de Nicholas Grindell: «Hark! Hear how honey chronicles mock».
8. Note de traduction: en français dans le texte original.
9. Voir Metz 153. À ce sujet, Metz mentionne le protocole «Der Irrtum», mais ne compte au total que six cas où la première ligne est omise, alors que douze poèmes appartiendraient à ce groupe.
10. Note de traduction: dans le texte original, Rinck utilise une forme inclusive du mot «lecteurs» («*Leserler*»), les terminaisons inhabituelles sont basées sur la formation des mots turcs, voir la note de bas de page Monika Rinck («Nach der Poesie» 10).
11. «Eine Stimme möchte sich der Aufmerksamkeit des Publikums versichern: „Hört ihr das?“ – aber vielleicht möchte sie auch herausfinden, ob das, was zu hören ist, sich wirklich außerhalb ihres eignen Kopfes befindet. Und, falls keine Antwort kommt, ob überhaupt ein Publikum anwesend ist. Es wird ein vages Kollektiv adressiert,

und zwar mit einer gewissen Distanzlosigkeit, denn es wird offensichtlich nicht gesiezt. Handelt es sich dabei um die Leserler [sic] oder um ein fiktionales Kollektiv, das den Binnenraum des Gedichtes nicht verlässt?» (notre trad.).

12. «Im strengen Sinn setzt Ansprache eine körperliche Präsenz voraus – oder spielt zumindest auf metaphorische oder metonymische Weise auf sie an. Ansprechbarkeit ist situativ. So entstehen Appelle, aber auch Geschmacksurteile: „Das spricht mich nicht an“, lautet eine recht herkömmliche Einschätzung auf ästhetischem Terrain»; notre trad.
13. La lecture d'une version du poème qui diffère dans le choix des mots du vers 3 peut être entendue sur «Lyrikline»: Monika Rinck: «Augenfühlerfisch», <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/augenfuehlerfisch-8150> (<https://www.lyrikline.org/de/gedichte/augenfuehlerfisch-8150>) (25.5.2019).
14. Note de traduction: «Zettbeh» fait référence à la prononciation de l'abréviation «z.B.»; «zum Beispiel» qui signifie «par exemple».
15. Note de traduction: ces organes sensoriels («augenfühler») correspondent en français aux tentacules rétractiles, ou «antennes» des escargots.
16. Voir «Das kleine Ding»: <https://www.srf.ch/sendungen/schwiiiz-und-duetlich/das-kleine-ding?fbclid=IwAR0BIWXAPvas8UFgICSeZNY9xZHmrXYUuQIDMpIDI73v1RD4EypmEQE40vE> (<https://www.srf.ch/sendungen/schwiiiz-und-duetlich/das-kleine-ding?fbclid=IwAR0BIWXAPvas8UFgICSeZNY9xZHmrXYUuQIDMpIDI73v1RD4EypmEQE40vE>) (4.9.2019). Le fait qu'un mot comme «Nuppsi» – qui a maintenant acquis une renommée poétique – ne puisse pas être entièrement compris donne un bon aperçu de la conception normative des dictionnaires (et aussi de celle des variétés). C'est pourquoi je remercie tout particulièrement l'équipe de recherche de «Schnabelweid».
17. «Repraesento mihi quaedam ita, ut aliqui eorum characteri clari sint, aliqui obscuri. Eiusmodi perceptio, qua notas claras, distinctas est, qua obscuras sensitiva (§ 521). Hinc est distincta, cui aliquid admixtum est confusionis et obscuritatis, et sensitiva, cui aliquid distinctionis inest.». «§522 Ich stelle mir bestimmte Dinge so vor, daß einige ihrer Merkmale klar, andere dunkel sind. Eine Vorstellung [perceptio] dieser Art ist, soweit sie klare Merkmale hat, deutlich soweit sie dunkle hat, sinnlich [sensitiva]. Und so diejenige Vorstellung deutlich, der etwas Verworrenheit und Dunkelheit beigemischt ist, diejenige sinnlich, der etwas Deutlichkeit innewohnt.»; notre trad.
18. «Man findet also bei Baumgarten ein Paradigma der Fülle und Komplexität der sensitiven Vorstellungen zur Bestimmung der Poetizität des Gedichts, das aber zwei entscheidenden Beschränkungen unterliegt: [...]. Dichtung wird demnach zwar als Form des Denkens zugelassen, aber sie wird als wesentlich begriffsloses Denken gefasst. Das ist grundsätzlich in Ordnung, ist doch Denken zunächst nichts anderes als Prozessieren: Das Gedicht ist dann eben eine Prozeession sensitiver Vorstellung. Aber wir haben den Verdacht, dass auf dem Wege dieser Beschränkung doch etwas auseinandergerissen wird, was immer schon und überall zusammengehört, nämlich der Prozess einerseits und die Entelechie und der Begriff als dessen Explikation andererseits».
19. Voir Rinck (2013). L'article est imprimé dans Rinck (2019b), légèrement révisé.
20. «Darauf muss die Sprache nicht nur ästhetisch, sondern auch sozialwissenschaftlich reagieren. Oder Ästhetik ist in dieser Hinsicht als Sozialwissenschaft zu verstehen»; notre trad.
21. «Was wäre demnach ein Begriff? Eine Rast, für einen Moment das Ende der Eile – bevor das unablässig aus- und umdeutende Geschehen der skeptischen Vorstellungskraft, der Widerstand von unbewussten Szenerien, die verstandesgemäße Korrektur, die affektuelle Intervention aufgrund von Erfüllung oder Enttäuschung, das Eindringen des noch Formlosen, die Ablenkung von außen, die Erfahrung, die Rede der anderen Menschen und so weiter und so fort .... erneut verändernd eingreifen und die Fügung durch andere sprachliche Beispiele (der Gegenwartslage) ablösen»; notre trad.
22. «Lass uns das Sammeln fortsetzen, bevor wir allen sagen, worum es sich handelt – im Gedicht ist jede begriffliche Setzung eine These, die verteidigt werden muss. Kein Kontext, keine Narration ist da, und kein Charakter sie zu

stützen»; notre trad.;

23. Voir Rinck 76; il s'agit à certains égards d'une réponse au protocole «Honighohn», cf. Rinck 6.
24. Voir déjà la critique plutôt polémique de Wellek sur les Hambourgeois et la théorie idéaliste de la poésie, qui se termine par le verdict: «Il est nécessaire abandonner les tentatives de définition de la nature générale du lyrique ou du poétique. Il ne peut en résulter que des généralités des plus banales. Il semble plus profitable de se tourner vers une étude de la variété de la poésie et de l'histoire des traditions» («One must abandon attempts to define the general nature of the lyric or the lyrical. Nothing beyond generalities of the tritest kind can result from it. It seems more profitable to turn to a study of the variety of poetry and to the history of traditions»; notre trad.; Wellek 51).
25. Voir Hempfer 10, note de bas de page 5, mais aussi Culler 1 et 72.
26. Minturno 6: «l'uno de' quali si fà semplicemente narrando: l'altro propriamente imitando: il terzo dell'uno e l'altro è composto. Perche narrar ueramente si dice il poeta, quando ritiene la sua persona, nè in altrui si transfigura: il che fà le più uolte il Melico, sicome il Petrarcha nelle canzone, e ne sonetti». Voir également Huss et al. 80.
27. Voir Huss et al. 66. Cependant, en s'intéressant aux ressources de la poésie, Minturno développe un ancrage rhétorique de la poésie lyrique, plus précisément dans le discours épideictique et le *genus demonstrativum*; cf. Huss et al. 55-77. Dans les théories plus récentes du lyrique, ce lien a été repris par Culler; cf. Culler, *Theory of the Lyric*.
28. Voir Müller-Zettelmann/Rubik 8: «theorise' the lyric to overcome the impasse of an impressionistic and narrowly formalistic debate on the genre».
29. Voir par exemple Müller-Zettelmann «Lyrik und Narratologie»; Hühn/Schönert «Einleitung. Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse», Schönert.
30. Pour un examen narratologique mais critique, voir Hühn et Schönert, «Auswertung der Text-Analysen und Schlussfolgerungen zu den Aspekten von Narratologie, Lyrik-Theorie und Lyrik-Analyse».
31. Voir ici Hillebrandt et al., *Grundfragen der Lyrikologie*. Avec une revendication moins systématique, mais une verve convaincante, voir Culler.
32. «Ich denke schon seit einiger Zeit darüber nach, wie sich die Unterscheidung von Fiktion und Non-Fiktion zum Gedicht verhält, ob sie überhaupt zutrifft auf die Gattung Lyrik und die Gedichte der Gegenwart, die mich begeistern»; notre trad.
33. Voir Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* 8 et 9: «§III. Repraesentationes per partem facultatis cognoscitivae inferiorem comparatae sint sensitivae».
34. «§ IX. Eine vollkommene sensitive Rede ist ein Gedicht. Der Inbegriff der Regeln, denen ein Gedicht entsprechen muß, heißt Poetik. Die Wissenschaft der Poetik ist die philosophische Poetik. Die Fähigkeit des Gedichtemachens ist die Dichtung, und wer sich dieser Fähigkeit erfreut, ist ein Dichter»; notre trad.
35. Note de traduction: en français dans le texte original.
36. Voir Batteux 380. Dans la traduction de Schlegel: «Les autres types de poésie ont pour sujet principal l'action. La poésie lyrique est entièrement sacrée pour les sentiments; [...]» («Die anderen Dichtungsarten haben die Handlungen zum Hauptgegenstande. Die lyrische Poesie ist ganz den Empfindungen geheiligt; [...]»; notre trad.).
37. «Zumal das Erlebnisfeld des aussagenden Ichs, sobald ich das Gedicht lese und deute, auch mein Erlebnisfeld als Leserin ist – eine sehr großzügige Geste, ein offener Austausch, eine Einladung. [...] und es wäre schön, wenn Sie dann auch alle mitkämen, auf das Erlebnisfeld, dort, wo über die Bedeutung von Sprache entschieden und vielleicht auch damit gespielt wird»; notre trad.

Pour citer cet article

Müller, Ralph. «La poésie épique: entre poésie lyrique et prose narrative ? L'exemple de Monika Rinck». *Théories du lyrique. Une anthologie de la critique mondiale de la poésie*, sous la direction d'Antonio Rodriguez, Université de Lausanne, novembre 2021, <https://lyricalvalley.org/blog/2022/04/29/la-poesie-numerique-vue-depuis-lamerique-latine-theorie-histoire-critique> (<https://lyricalvalley.org/blog/2022/04/29/la-poesie-numerique-vue-depuis-lamerique-latine-theorie-histoire-critique>).

Licence:  (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>) Ce(tte) œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

## Auteurs

Ralph MÜLLER

Université de Fribourg, CH

Professeur ordinaire au Département de germanistique à l'Université de Fribourg, Ralph Müller a été président de l'*International Network for the Study of Lyric* de 2015 à 2019 (INSL). Ses intérêts de recherche portent sur la théorie des genres en poésie et la narration, la comédie et la littérature contemporaine avec un accent mis sur la littérature suisse. Il a notamment écrit *Theorie der Pointe* (2003) et *Die Metapher: Kognition, Korpusstilistik und Kreativität* (2012).

(Traduction)

Sandra Willhalm, Université de Lausanne