



HAL
open science

Une lecture croisée de l'oeuvre poétique de Georg Trakl : constellation dialectique et dépassement.

Natalia Teuber-Terrones

► To cite this version:

Natalia Teuber-Terrones. Une lecture croisée de l'oeuvre poétique de Georg Trakl : constellation dialectique et dépassement.. Littératures. Université de Strasbourg, 2019. Français. NNT : 2019STRAC032 . tel-02650595

HAL Id: tel-02650595

<https://theses.hal.science/tel-02650595>

Submitted on 29 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG



ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

[EA1341 – Études germaniques]

THÈSE présentée par : **Natalia TEUBER-TERRONES**

soutenue le : 27 septembre 2019

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg** Discipline/
Spécialité : Études germaniques, Littérature germanophone

-

**Une lecture croisée de l'œuvre poétique de Georg Trakl :
constellation dialectique et dépassement.**

-

THÈSE dirigée par : **STAIBER, Maryse** Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

PILLE, René-Marc Professeur, Paris Vincennes Saint-Denis

LIARD, Véronique Professeur, Université de Bourgogne

AUTRES MEMBRES DU JURY :

MAILLARD, Christine Professeur, Université de Strasbourg

Sommaire :

Remerciements	p. 4.
Introduction	p. 6.
1. Les éditions historico-critiques et leur influence sur la recherche	p. 6.
2. L'état actuel de la recherche : questionnements, résultats et difficultés	p. 15.
3. Les études trakléennes en Allemagne et en Autriche	p. 32.
4. Approches méthodologiques de notre travail et objectifs	p. 39.
1. Georg Trakl : un enfant de son siècle	p. 60.
1.1. Psychobiographie	p. 60.
1.1.1. L'enfance	p. 60.
1.1.2. L'adolescence	p. 82.
1.1.3. Quête(s) et apprentissage(s) : 1908-1912	p. 98.
1.1.4. Les années noires : 1912-1914	p. 122.
1.2. Trakl et la fin-de-siècle : doutes, incertitudes, vide moral et quête de sens	p. 143.
1.2.1. Georg Trakl, le <i>Brenner</i> et l'expressionnisme allemand	p. 143.
1.2.2. Fonction et symbolisme de la laideur	p. 159.
1.2.3. <i>Helian</i>	p. 171.
2. Le « chant poétique » : de la transfiguration à la catharsis	p. 194.
2.1. Trakl par Heidegger : le « site » de la poésie trakléenne	p. 194.
2.1.1. Point de départ, méthode et limites de l'analyse heideggérienne	p. 194.
2.1.2. D'où jaillit la poésie de Trakl ? La question du lieu („Ort“) dans l'interprétation heideggérienne.	p. 200.
2.1.3. La poésie de Trakl et l'Occident	p. 215.

2.2. Poésie et catharsis _____	p. 219.
2.3. L'Alchimie du mot _____	p. 244.
2.3.1. L'influence de la théosophie _____	p. 244.
2.3.2. Le rôle de la mystique des chiffres dans la poésie de Georg Trakl _____	p. 257.
2.3.3. Poésie et Alchimie _____	p. 275.
3. La figure de l'androgynisme : portée symbolique et profondeur philosophique _____	p. 293.
3.1. L'androgynisme comme symbole de l'âge d'or : un retour vers la nature originelle de l'homme ? _____	p. 293.
3.1.1. La dyade métaphysique _____	p. 293.
3.1.2. Le mythe de l'androgynisme primordial et la conception de l'Éros dans le <i>Banquet</i> de Platon _____	p. 312.
3.2. Trakl et l'Occultisme _____	p. 340.
3.2.1. Les références subversives comme <i>Kulturkritik</i> _____	p. 342.
3.2.2. L'Alchimie et la fusion des opposés : la figure de l'androgynisme dans les « noces chimiques » p. 353.	
3.3. Inceste et Androgynisme _____	p. 378.
3.3.1. La fonction du « miroir » poétique dans les poèmes de Georg Trakl _____	p. 378.
3.3.2. L'inceste dans la poésie de Trakl _____	p. 404.
3.3.3. „Ein Geschlecht“ : tentatives d'interprétations androgyniques _____	p. 425.
Conclusion _____	p. 447.
Bibliographie _____	p. 458.
Annexes _____	p.495
Annexe 1 : <i>Blutschuld</i> _____	p. 495.
Annexe 2 : <i>Grodek</i> _____	p. 496.
Annexe 3 : <i>Helian</i> _____	p. 497.

Remerciements

Pour commencer, je voudrai faire part de ma plus grande reconnaissance et de ma gratitude la plus sincère à ma directrice de thèse, Marie-Louise Staiber, pour ces six ans de collaboration productive et riche en rebondissements. Sans votre investissement, vos conseils et vos critiques constructives et indispensables cette thèse n'aurait probablement pas été aussi aboutie qu'elle ne l'est aujourd'hui, sans vos encouragements, votre confiance et votre foi en moi, elle n'aurait probablement jamais vu le jour.

Je voudrai également remercier mon co-directeur de thèse, Gérard Bensussan, d'avoir accepté de mettre sa pierre à l'édifice dans la longue et fastidieuse élaboration de ce travail. Un grand merci d'avoir accepté de me guider et de me conseiller pour que la composante plus « philosophique » de cette thèse prenne la bonne direction.

Je remercie également Hans Weichselbaum, non seulement pour l'aide précieuse que m'ont apporté ses études, mais également d'avoir pris le temps de me recevoir au *Trakl-Forum* en août 2017. Merci infiniment pour la belle visite, vos précieux conseils et la passionnante conversation que nous avons pu partager à cette occasion.

Ensuite, je voudrai remercier de tout cœur mes parents, Sven Teuber et Isabelle Terrones, pour l'exemplaire éducation que j'ai eu la chance de recevoir. Merci d'avoir fait naître en moi, dès le plus jeune âge, cette passion pour la littérature et les arts et de m'avoir donné les moyens de la cultiver et de la vivre de mon enfance jusqu'à la réalisation de cette thèse. Sans votre soutien et votre confiance à toute épreuve et l'indispensable travail de relectures de maman, je n'aurai jamais pu faire un tel parcours universitaire et très certainement cette thèse n'aurait jamais été ce qu'elle est aujourd'hui.

Je me dois également de remercier de tout cœur mon conjoint, Grégory Fritz, de m'avoir non seulement accompagné et soutenu ces

six dernières années, mais surtout d'avoir supporté et enduré mes humeurs, mon manque de temps et d'avoir toujours cru en moi quand, plus d'une fois, toute confiance en moi-même et mon travail se sont dissipées. Sans tes paroles d'encouragements et de soutien envers et contre tout, la foi aurait peut-être fini par m'abandonner avant la fin de parcours. Alors que beaucoup de couples ne parviennent à surmonter les difficultés liées à la thèse, ces dernières n'ont fait que renforcer le nôtre !

Pour finir, je remercie tous les vieux amis qui ont cru en moi et m'ont poussé à réaliser mon rêve : Dally Sivanthraphanith avec qui j'ai partagé trois merveilleuses années en licence et qui a été la première à croire en moi et mes capacités et donc à me pousser et à m'encourager, Aurel Caplain et Quentin Gendron qui me soutiennent et m'encouragent depuis le début de mes études en 2007 et tous les autres que je n'ai cités, mais qui se reconnaîtront très certainement.

Encore une fois, un grand merci à vous ! Sans vous, votre soutien, votre confiance en moi et vos encouragements, cette thèse n'aurait probablement jamais vu le jour. Merci d'avoir été présents et d'être tels que vous êtes, tout simplement. Vous êtes des personnes exceptionnelles et je peux être fière d'avoir un entourage aussi formidable !

Introduction

1. Les éditions historico-critiques et leur influence sur la recherche

Indéniablement, les aspects centraux de la recherche dépendent étroitement des éditions de référence, notamment de la première édition historico-critique de Walther Killy et Hans Szklener de 1969. D'ailleurs, cette édition est celle à laquelle nous nous référons tout au long de ce travail. En intégrant à l'édition en question les facsimilés – c'est-à-dire une copie des manuscrits – les ébauches, les variantes et différentes versions des poèmes, on élargit le monde poétique de Trakl de par un accès à des éléments supplémentaires, mais cela a aussi et surtout eu une influence radicale sur la recherche. Il est indéniable que l'accès à ces éléments a considérablement changé le regard que porte la recherche sur l'œuvre. Désormais les différents poèmes, considérés comme un ensemble, une œuvre complète, sont considérés comme un travail de longue haleine, un processus évolutif. Dans l'édition qui nous intéresse, le premier tome est consacré aux poèmes et aux lettres, tandis que le second, officiant comme appendice ou annexes, nous propose un certain appareil critique, permettant désormais la consultation des ébauches, modifications, suppressions, remplacements, déplacements, stades préliminaires et différentes versions d'un « même » poème. Les modifications que le poète a apportées lui-même à la matière langagière permettent à la recherche, essentiellement intéressée par l'interprétation et l'analyse linguistique et structurelle de l'œuvre, de soutenir de manière empirique ses hypothèses de lecture. En effet, toutes les interprétations récentes se réfèrent aux variations et aux ébauches puisque ce sont ces éléments d'une importance cardinale qui permettent aux spécialistes de déterminer l'orientation du travail poétique et de prendre connaissance des intentions de l'auteur, soit de s'approcher autant que possible du secret – ou bien de l'énigme – du monde poétique de Trakl.

L'emploi des termes de « secret » et « d'énigme » - emprunté à Albert Berger - est à entendre de façon disjonctive afin de définir au mieux certaines tendances en vigueur dans les études trakléennes : le terme de « secret » peut être mis en relation avec des attributs sémantiques comme « inaccessibilité », « hermétisme », « Magie de la langue », « expression », « irrationnel », « Intuition », « inconscient », « créateur » ou « créatif », tandis que le terme « d'énigme » peut être associé aux attributs « chiffres », « langage codé », « technique », « intention », « construction », « savoir-faire », « produire », « rationnel », « explicable » et « résoluble ». Il paraît donc évident que l'inclination vers l'une ou l'autre de ces attitudes de l'observateur ne peut avoir qu'une influence majeure sur l'interprétation et l'analyse de l'œuvre poétique de Georg Trakl.

C'est donc l'édition historico-critique de 1969 qui a ouvert la voie et n'a cessé de nourrir des interrogations de ce type. Néanmoins, certains détracteurs ont reproché à l'édition de 1969 de dissimuler l'aspect constructiviste du travail poétique de Trakl de par sa façon de présenter les différents matériaux, ce à quoi s'ajouteraient certaines erreurs dues à un manque d'objectivité et de neutralité scientifiques. Les esquisses, visant à représenter un certain modèle de complexes de poèmes, donneraient une avance non négligeable aux adeptes de l'hypothèse hermétique puisqu'ils ne montreraient pas de manière claire et suffisante la réelle genèse des poèmes. Il en découle que l'édition serait sclérosée et attachée à un concept de l'œuvre désuet, embourbée dans une conception rétrograde de ce qu'est la poésie, l'art et l'esthétique. Pour faire court : l'édition serait entourée de secrets – au sens négatif nommé ci-dessus – tandis que l'intérêt et l'intention premiers d'une recherche sérieuse serait de reconnaître la rationalité du travail de la langue, du procédé, de la technique poétique et artistique, de l'intention sous-jacente à la composition ; autrement dit : de résoudre l'énigme.

Bien évidemment, on ne peut avoir que conscience de l'exagération qu'implique cette aggravation disjonctive puisque dans la

pratique de l'interprétation ces deux sphères se mélangent dans un sens conjonctif. Or, ici, il s'agit avant tout de rendre compte et de distinguer des tendances dans la recherche, plus particulièrement dans l'édition scientifique. Finalement, ces débats et désaccords ont fait naître le projet d'une nouvelle édition historico-critique de l'œuvre de Trakl, dont les différents tomes apparaissent depuis 1995 et qui est achevée depuis 2007.

D'après les éditeurs de la nouvelle édition, dite l'édition d'Innsbruck, celle-ci s'imposait comme une nécessité, pour reprendre l'expression d'Eberhard Sauermann dans un article¹. En effet, selon les éditeurs de la nouvelle édition, l'ancienne aurait été mal réceptionnée par les spécialistes, surtout parce qu'elle n'est pas pratique et plutôt compliquée à utiliser de par sa conception. De plus, la seconde édition de 1987 n'aurait pas tenu compte des nouveaux résultats de la recherche, ce par quoi les mises à jour effectuées seraient insuffisantes.

„Neue Forschungsergebnisse bei der Datierung der Werke und Briefe Trakls, editionswissenschaftliche Erkenntnisse und die Vorteile der elektronischen Datenverarbeitung veranlassten Walter Methlagl, den damaligen Leiter des Brenner-Archivs, Hermann Zwerschina und mich am Ende der achtziger Jahre, eine neue historisch-kritische Trakl-Ausgabe zu planen.“²

Les éditeurs voient le rôle qui leur est attribué comme celui de considérer, avant tout, un manuscrit avec de nombreuses corrections et modifications comme une page blanche sur laquelle viennent se greffer de nombreuses modifications successives qu'il s'agit non seulement de distinguer, mais également de situer sur le plan chronologique³. On peut

¹ SAUERMAN, Eberhard, „Die Innsbrucker Trakl-Ausgabe : Neue Möglichkeiten einer Interpretation.“ p. 47-62 In: *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008.

² *Ibid.* p. 47.

³ „Unserer Auffassung nach ist Trakls Schreiben nicht ein Mitteilen von etwas zuvor Ausgedachtem, sondern ein Erarbeiten von etwas Neuem, wobei weder das Ziel noch der Weg dorthin präzise vorgegeben sind oder beibehalten müssen.“ In: Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*, Innsbrucker Ausgabe, Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls, Hrsg. v. Eberhard Sauermann u. Hermann Zwerschina, 6 Bde., Basel – Frankfurt, Stroemfeld – Roter Stern, Bd. I. 2007, Bd. II 1995, Bd. III 1998, Bd. IV¹-IV². 2000. Ici: note 2, Bd. I, p.22-23.

donc affirmer que les éditeurs se sont référés aux écrits de Günther Martens qui considère les variations comme un moyen indispensable pour la mise en valeur de la structure poétologique et significative d'un poème⁴.

„Die im Variationsprozess sich zeigende Bewegung und Entwicklung weist eine eigene poetische Qualität auf.“⁵

Mais quelle est donc la ligne éditoriale de cette nouvelle édition et en quoi sa conception diffère-t-elle de l'autre édition de référence ? En quoi et comment cette conception novatrice a-t-elle eu une influence essentielle sur l'évolution des études trakléennes ?

La fameuse édition d'Innsbruck se distingue de la précédente („Salzburger Ausgabe“) à plusieurs niveaux. En effet, les jeux de langue caractéristiques de la poésie de Georg Trakl semblent, dans cette nouvelle édition, être éclairés par la lumière de la précision et de la factualité. Ce qui distingue principalement la seconde édition de la première est le principe de présentation génétique des textes („genetische Textdarstellung“)⁶. Ce type de présentation permet, pour chaque texte, à partir des différentes ébauches, modifications etc., de reconstituer sur le plan chronologique chaque stade de la création. Par là, le monde des textes se trouve inscrit dans le temps et l'aspect chronologique, dont l'importance apparaît de manière beaucoup plus claire et précise qu'auparavant.

„Historisch ist die Innsbrucker Ausgabe, indem sie die künstlerische Entwicklung Trakls von seinen literarischen Anfängen 1906 bis zu seinem Tod 1914 sichtbar macht und sein schriftstellerisches Wirken in eine Beziehung zu seinen Lebensumständen setzen lässt. Trakls Werke werden in chronologischer Anordnung ediert, ganz gleich, welcher Gattung sie angehören oder ob sie veröffentlicht sind oder unveröffentlicht geblieben sind. Weil Trakl aber nicht ein Werk fertiggestellt hat, bevor er mit dem nächsten begann, kommt es zu

⁴ SCHEIBE, Siegfried, „Die Arbeitsweise des Autors als Grundkategorie der editorischen Arbeit“ In: *edito* 12, 1998, p. 18-27, ici p. 22.

⁵ MARTENS, Günter, „Immer noch <Wissenschaft auf Abwegen>“ In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* n° 34, 1990, p. 398-403, ici p. 400.

⁶ BERGER, Albert, „Die Traklwelt in der Literaturwissenschaft“ In: *Austriaca* n° 65-66, 2007-2008, Publications des Universités de Rouen et du Havre, Rouen, 2008, p. 33-45, p. 43.

Überschneidungen. Der früheste überlieferte Textzeuge zu seinem Werk, also Textträger mit einem Text Trakls darauf, bestimmt den Platz in unserer Ausgabe. Allerdings sind, um Trakls eigene Anordnung zu berücksichtigen, *Gedichte* und *Sebastian im Traum* als Supplementbände in die Ausgabe integriert.“⁷

La présentation génétique signifie un gain de connaissances majeur, que ce soit pour l'interprétation de textes isolés ou pour la recherche aspirant à la division de l'œuvre en phases. Désormais, l'examen, la comparaison et le jugement, portés sur les diverses modifications en vue d'un résultat final, peuvent se faire en se référant à une base philologique solidement établie. En effet, c'est la genèse des textes qui constitue le fil conducteur de cette édition, ce qui explique toute sa conception. L'édition comporte plusieurs tomes, mais en opposition à la première édition salzbourgeoise, celle-ci ne sépare aucunement les textes poétiques aboutis et la reconstitution de leur création. L'intégralité des variantes du texte qui constitue l'appareil scientifique est donc intégré au sein même de l'ouvrage. Ainsi, la genèse n'est pas reconstituée à partir du texte abouti, final, mais depuis la première ébauche jusqu'à la version actuelle. La ligne éditoriale de l'édition d'Innsbruck met donc en avant le processus créatif, reléguant le résultat final au second plan. Cela ne manque pas de rappeler la manière qu'avait Trakl de travailler : il ne cessait de reprendre ses textes, parfois pour ne changer que d'infimes détails. Surtout, il voyait et vivait l'écriture comme son ultime vocation, mais faisait parfois face à ses écrits de manière totalement détachée. Il est néanmoins indéniable que la reconstitution complète du processus de création poétique, soit de la genèse du texte, nous offre une vision bien plus large de l'œuvre. Elle multiplie considérablement les possibilités de compréhension et d'interprétation par rapport aux interprétations traditionnelles, uniquement construites à partir de la version finale du texte ou de l'œuvre.

⁷ SAUERMANN, Eberhard, „Die Innsbrucker Trakl-Ausgabe“, 2008, p. 48.

Par ailleurs, même si l'appareil critique diffère fortement de celui de l'édition salzbourgeoise, la seconde édition possède aussi un appareil critique, soit des notes et commentaires, très fourni.

„Kritisch ist die Innsbrucker Trakl-Ausgabe, indem sie authentische, also in allen Einzelheiten von ihrem Autor stammende Texte bereitstellt und durch Ordnung des Überlieferungsmaterials den Prozess der Textbildung authentisch wiedergibt. Die Darstellung der Genese hat der Arbeitsweise Trakls zu entsprechen.“⁸

L'ajout des facsimilés des manuscrits de Trakl ne procure pas seulement un plaisir esthétique au lecteur passionné, mais il facilite surtout la compréhension de l'œuvre, notamment de sa naissance et de l'évolution jusqu'à son aboutissement final. En effet, les transcriptions et facsimilés doivent permettre au lecteur d'en comprendre la portée et l'importance éditoriale. Concernant les notes et commentaires, ils doivent surtout fournir des explications supplémentaires au sujet des personnes et des lieux auxquels il est fait référence et définir les mots désuets. De même, ils donnent de précieuses indications sur des citations ou allusions plus ou moins explicites de l'auteur. En d'autres termes, ils nous fournissent les informations et références nécessaires à la compréhension de l'intertextualité, élément indispensable pour la compréhension des textes. Il est bien connu que les poèmes de Trakl comportent de nombreuses références dont les origines remontent soit à l'univers littéraire, soit aux images et motifs à forte portée symbolique, propres à l'univers trakléen. En effet, de nombreux poèmes se ressemblent, alors qu'il s'agit de textes propres. C'est l'une des caractéristiques essentielles du processus de création poétique de notre auteur : souvent il cite des poèmes plus anciens ou en fait même une sorte de montage au sein d'une nouvelle composition ; il emprunte également des éléments stylistiques et des images à Rimbaud, Hölderlin, Verlaine, Baudelaire et Maeterlinck, mais s'inspire également de la *Bible*. Parfois, ce ne sont pas que des éléments/procédés stylistiques ou des images que l'auteur reprend ; il lui arrive même de reprendre des passages complets, remarquables quantitativement et qualitativement, au point qu'on parle de *Steinbruch*. Grâce à l'appareil

⁸ *Ibid.* p. 50.

critique proposé par l'édition, le lecteur a accès au réservoir de références du poète. Il peut donc reconstituer le processus de création du poète à partir de l'appropriation et l'utilisation des références.

Il est indéniable que la bonne compréhension de certains textes présuppose un commentaire apportant certaines précisions. Tel est, par exemple, le cas du *Kaspar Hauser Lied* qui n'est, d'ailleurs, absolument pas commenté dans l'édition de Killy et Szklenar, alors qu'il l'est de façon exhaustive dans l'édition d'Innsbruck. Celle-ci propose l'hypothèse suivante : le titre du texte ferait référence au *Gaspard Hauser chante* (1874-1875) de Verlaine – portant le titre de *Lied Kaspar Hausers* dans la traduction allemande de Richard Dehmel – tandis que son contenu serait inspiré par le roman de Jakob Wassermann *Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens*, rédigé en 1908. En effet, la signification et la portée symbolique du poème sont accessibles et peuvent être analysées comme il se doit uniquement si on arrive à rendre compte et à prouver l'intérêt et le savoir qu'avait Trakl au sujet de l'histoire du Caspar Hauser historique, individu innocent et exclu, finalement assassiné par ses pairs. La question centrale est donc de savoir comment Trakl traite le sujet, c'est-à-dire quel usage il fait des références qui l'ont inspiré et ce qu'il apporte de nouveau.

Le fait que Trakl utilise tant des citations tirées de ses propres textes que de textes d'autres auteurs conduit à un certain parallélisme et à un contraste de certains passages, soit à un certain brouillage des pistes au sein d'un texte.

„Indem ein Gedicht Trakls „durch die Wiederaufnahme bereits bekannter Motive an deren Bedeutung in anderen Zusammenhängen erinnert“, jedoch selbst jeweils „einen neuen semantischen Zusammenhang herstellt“, ist man gezwungen in Hinblick des Gesamtwerks den Sinn zu suchen, und „es scheint jenen Sinn immer wieder infragezustellen, den der Leser von anderen Gedichten als Lektüererfahrung bereits mitbringt.“⁹

⁹ KEMPER, Hans-Georg, „Gestörter Traum. Georg Trakl: ‚Geburt.‘“ In: VIETTA, Silvio u. KEMPER, Hans-Georg (Hrsg.), *Expressionismus*, Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert 3, UTB 362, 5. Auflage, Fink, München, 1994, p. 229-285, ici p. 246.

Lorsque Trakl identifie, par exemple, la biche („Wild“) avec un « être humain rose » („rosigen Menschen“), l'âme („Seele“) et le moi lyrique, alors le motif se charge de ses significations. Comme l'affirme Kemper, on peut voir les modifications d'un texte comme une tentative bien particulière.

„Den Versuch „in einer äußerst komprimierten und (klang-)ästhetisch befriedigenden Komposition die traditionelle Erwartungshaltung des Lesers zu durchbrechen, seine Kategorien und Urteile infragezustellen, ihn zu einer Sinnessuche herauszufordern und diesen Sinn zugleich zu verweigern.“¹⁰

Or, pour ce faire, Trakl ne franchit jamais une certaine limite, celle de l'incompréhension totale. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles sa poésie a fasciné autant de spécialistes et de férus de littérature et continue toujours, malgré les innombrables études, à fasciner. Une autre raison est le lien indéniable qui unit les différents éléments (motifs, images) et les sons du poème : il existe un lien essentiel entre des contrastes de contenus et de perspectives. En effet, on remarque des analogies entre les différents vers et les strophes, et un lien qui unit intrinsèquement le début et la fin („Anfang-Schluss-Bindung“). S'ajoute à cela des phénomènes sonores et rythmiques qui forment ce qui mérite réellement l'appellation de mélodie du langage („Sprachmelodie“)¹¹.

Dès lors, il convient de préciser que ce n'est pas tant le résultat final qui est mis en avant dans cette nouvelle édition. En ajoutant les facsimilés des premières éditions de 1913 et 1915 dans les tomes annexes, il faut néanmoins admettre qu'on accepte encore la notion d'œuvre au sens classique. Toutefois, cette notion classique d'œuvre est aussi remise en question. La création comme processus est, ici, mise au premier plan. Alors que dans l'édition de 1969 les ébauches et variantes étaient reléguées dans l'annexe, elles constituent la partie centrale de la

¹⁰ *Ibid.* p. 255.

¹¹ Les changements rythmiques peuvent être produits par une syllabe accentuée suivie par deux qui ne le sont pas, par des allitérations ou assonances dans les syllabes accentuées d'un vers ou bien situées au début ou à la fin d'un vers voisin.

nouvelle édition. En se référant au concept du texte comme processus, les éditeurs suivent la ligne nouvelle de l'édition scientifique, laquelle considère « la dynamique du texte comme un média esthétique propre » („Textdynamik als eigenes ästhetisches Medium“)¹². Selon cette théorie, la dynamique du texte commence avec la première ébauche, mais ne se termine pas pour autant avec la dernière ; ce qu'on qualifiait jadis d'œuvre s'appelle désormais « processus ». En résumé, pour utiliser les mots des éditeurs :

„Eine flüchtige Niederschrift auf irgendeinem Zettel besitzt für einen gewissen Zeitraum – seien das Sekunden oder Wochen – nicht weniger Gültigkeit und weist nicht mehr Vorläufigkeit aus als eine maschinengeschriebene Reinschrift oder ein Druck.“¹³

Nous ne sommes nullement en position de critiquer ce point de vue puisqu'il trouve sa justification dans des théories fortes et sérieuses. A quel degré les commentateurs y adhèrent et s'y réfèrent relève de leur propre choix. En tous cas, le concept de cette seconde édition historico-critique consiste à mettre la conception classique de ce qu'est une œuvre au second plan. Avec l'introduction des facsimilés de tous les manuscrits, la retranscription exacte et précise des moindres modifications et le détail des notes et commentaires, on véhicule la conception selon laquelle la création littéraire est avant tout un processus, perceptible à travers la progression du travail poétique.

Cela ne sera pas sans influence sur les interprétations qui ont suivi la parution de cette édition puisque la perception que nous avons d'un poème et la manière même de le percevoir dépendent étroitement de ce que nous en savons. Les connaissances que nous propose cette seconde édition et les catégories et concepts que nous proposent les lettres („Literaturwissenschaft“) se glissent de manière inconsciente et insidieuse dans notre perception des textes et, par conséquent, l'influencent.

¹² BERGER, Albert, „Die Traklwelt in der Literaturwissenschaft“, 2008, p. 43.

¹³ *Ibid.* p. 44.

2. L'état actuel de la recherche : questionnements, résultats et difficultés

De nombreux commentateurs se sont intéressés à Georg Trakl, mais l'œuvre étant d'une grande complexité, tant au niveau de la forme que du fond, beaucoup de questions restent ouvertes et la recherche est loin d'avoir clôturé certains débats. Le *Trakl-Forum*, dirigé par Hans Weichselbaum et situé dans la maison de naissance de l'auteur à Salzbourg en Autriche, organise régulièrement des événements autour du célèbre poète autrichien et sort à intervalles réguliers des publications de qualité – les fameuses *Trakl-Studien* dont de nombreux numéros se trouvent dans notre bibliographie. De plus, des colloques ou journées d'études sont organisés régulièrement et les publications d'envergure sont nombreuses. On pourrait dire que l'âge d'or des études trakléennes se situe dans les années 70, 80 et 90, bien que les vingt dernières années certaines publications influentes aient vu le jour, notamment les fameuses *Trakl-Studien*, la dernière ayant été publiée en 2014 pour le centième anniversaire de la mort du poète.

Néanmoins, il convient de préciser que la plupart des publications d'envergure sur Georg Trakl sont fidèles aux démarches classiques de la germanistique (analyses socio-historiques, biographiques, psychanalytiques, formelles, thématiques, comparatives etc.). A ces publications notables font face des publications que certains spécialistes abordent avec un regard beaucoup plus critique, considérant que les thèses postulées sont parfois très éloignées de l'œuvre, c'est-à-dire avancées sans forcément être soutenues et soulignées par des exemples concrets tirés du texte. En effet, certains commentateurs essaient de « plaquer » des thèses qu'ils veulent ou espèrent voir dans la poésie de Trakl sur cette dernière, mais dans cette démarche ils oublient l'essentiel : la poésie de l'auteur elle-même au profit des théories avancées. Toutefois, il faut relativiser et peut-être voir dans ce type d'articles ou d'ouvrages la possibilité d'une ouverture plus ou moins interdisciplinaire, mais surtout la tentative d'une nouvelle approche ou

réflexion, du moins pour les écrits relatant certaines qualités, malgré le fait qu'ils soient parfois très loin du texte ou ne se réfèrent qu'à certains poèmes en particulier.

Dans la recherche, il convient de n'avancer que des thèses qui peuvent être validées par l'œuvre étudiée ou bien, si tel n'est pas une certitude, de toujours préciser qu'il ne s'agit que d'hypothèses, voire d'ouvertures, c'est-à-dire de pistes de réflexion éventuellement à approfondir. Autrement dit, le nombre important d'ouvrages et d'articles sur Georg Trakl se distingue tout particulièrement par la multitude d'approches et donc aussi par un nombre important de points faisant encore débat dans la recherche. En effet, lorsqu'on regarde de près le nombre important de publications scientifiques sur Trakl, il est remarquable de noter les différentes thèses, pour ne pas dire les différents désaccords entre les commentateurs et spécialistes. Soulignons d'emblée que le but de cette thèse n'est aucunement d'évaluer et de juger de la validité *versus* de la fausseté de ces thèses, mais bien plutôt d'en tirer les éléments les plus intéressants pour nous, et peut-être, de par l'utilisation de thèses paraissant opposées, d'en arriver à une sorte de mise en parallèle, voire à une conciliation.

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, l'un des commentateurs et spécialistes qui a écrit parmi les publications les plus importantes sur Georg Trakl est Hans Weichselbaum, dirigeant du *Trakl-Forum* à Salzbourg. C'est aussi ce dernier qui s'occupe de la publication des *Trakl-Studien*, dont il est d'ailleurs le directeur de nombreux numéros. Ce qui est remarquable chez Weichselbaum, c'est la connaissance infailible que ce dernier a de l'œuvre et naturellement aussi de la vie de l'auteur. D'ailleurs, le *Trakl-Forum* comporte aussi la maison d'enfance de l'auteur, dans laquelle sont conservés de nombreux objets lui ayant appartenu, dont une partie de sa bibliothèque, certains manuscrits et lettres etc. De plus, on y trouve également de la littérature secondaire, Hans Weichselbaum ayant entrepris le fastidieux travail d'avoir un exemplaire de chaque publication, de chaque écrit, notamment des thèses de doctorat, portant sur le célèbre poète

salzbourgeois. Dès lors, on peut dire que Weichselbaum qui, depuis plusieurs décennies, consacre toutes ses recherches à Trakl, est certainement le spécialiste le plus au fait, sans pour autant dévaloriser ou discréditer les autres spécialistes. En effet, il a la chance d'avoir un statut particulier de par son poste de directeur du *Trakl-Forum*, lequel lui permet d'être en contact direct avec l'environnement, y compris familial et intime, de l'auteur. En plus de posséder une connaissance quasi encyclopédique de l'œuvre de Trakl, il suit aussi de près toutes les publications à son sujet. Les ouvrages de Weichselbaum sur Trakl s'efforcent de traiter de différents aspects de l'œuvre de l'auteur, mais également de s'intéresser de près à sa vie.

En 1994, Weichselbaum publie une première biographie de l'auteur¹⁴, puis une seconde en 2014¹⁵. Cette seconde biographie suit, grosso modo, la trame de la précédente, mais en tenant compte des résultats des études trakléennes des vingt dernières années. Cela aura pour conséquence la confirmation de certaines hypothèses avancées jadis, mais aussi la remise en question ou la réfutation d'autres, notamment de par la découverte ou l'étude de sources/documents dont il n'a pas été tenu compte auparavant. Pour Weichselbaum, l'écriture et le contenu même d'une biographie posent problème et nous pouvons nous permettre de supposer que certains aspects ou points critiques mentionnés dans l'introduction de sa biographie de 2014 font référence à d'autres biographies de Georg Trakl. D'ailleurs le problème de toute biographie rédigée par un tiers pose problème car la compréhension d'une vie étrangère à travers une œuvre littéraire a tendance à déboucher sur la tentation d'établir des relations et d'extrapoler certains aspects de « bribes de vie », c'est-à-dire de faits avérés par des sources (lettres, documents officiels, photographies, journaux intimes, écrits littéraires de l'auteur, témoignages de proches etc.), jusqu'à finalement

¹⁴ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl: Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1994.

¹⁵ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2014.

y intégrer des éléments de fiction. Weichselbaum qui, dans chacun de ses ouvrages et articles, accorde une importance absolument primordiale aux « preuves », soit aux sources qui permettent d'avérer un fait avec certitude, insiste lourdement sur le fait que 100 ans après la mort de Georg Trakl une biographie ne peut en aucun cas être une description de vie – d'ailleurs, comment pourrait-on décrire une vie comme celle de Trakl ? – ni dresser un portrait du poète. Elle ne peut donc avoir pour but que de rendre compte de différentes données biographiques et d'épisodes de vie sous une forme organisée et limpide. Notamment, pour Weichselbaum, il s'impose d'accorder une importance primordiale aux contradictions qui caractérisent la vie du poète, à l'influence exercée sur lui par des rencontres humaines et littéraires, les courants artistiques et spirituels dont il a fait partie ainsi que le contexte socio-historique si particulier de son époque¹⁶.

Auparavant, dans les cercles académiques, on considérait la biographie comme un espèce de sous-genre, caractérisée par « la tare d'un manque de sérieux » („ein Makel des Unseriösen“), allant même jusqu'à dire que celui qui s'y aventure commet une sorte de « suicide académique » („akademischer Selbstmord“¹⁷). Or, ces dernières années, il semble y avoir eu une sorte de changement et d'évolution des mentalités puisque désormais on considère (de nouveau ?) l'auteur comme part intégrante de l'herméneutique. Concernant Georg Trakl en particulier, Siegfried J. Schmidt avait souligné, il y a déjà près de trente ans, les risques engendrés par une démarche herméneutique dans laquelle on tenterait de lire l'œuvre en ne tenant aucunement compte de l'auteur :

Es ist unentbehrlich „die scheinbare Trivialität ernstzunehmen, dass ohne das lebende Subjekt und seine Kognition kein Werk entsteht; dass

¹⁶ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 5.

¹⁷ ALT, Peter André, „Mode ohne Methode? Überlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biographik“ In: KLEIN, Christian (Hrsg.) *Grundlagen der Biographik*, Metzler, Stuttgart – Weimar, 2002, p. 23-40, ici p. 23.

entsprechend die Analyse des Werks ohne Analyse des literarischen Produktionszusammenhangs eine halbierte Analyse“ sei¹⁸.

Schmidt est parti de cette considération pour en faire le point de départ pour son concept de théorie littéraire („Literaturwissenschaft“) empirique, lequel, face au cas de Trakl, l’a conduit à un alignement de faits insatisfaisants. Il ne put parvenir à établir un lien solide entre les phases de la vie du poète et son évolution littéraire. Toutefois, il en est quand même résulté un regard aiguisé et critique porté sur la triade « statut d’auteur » („Autorschaft“), « œuvre » („Werk“) et ce qu’on nomme communément la « vie » („Leben“) de l’auteur.

Par ailleurs, lorsque la méthode de l’intertextualité est devenue essentielle dans le champ des lettres („Literaturwissenschaft“), cette dernière a du très rapidement faire face à la critique selon laquelle elle n’était plus en droit de s’auto-définir comme « science humaine ». En effet, en se basant quasi exclusivement sur cette approche méthodologique, elle éliminait quasi totalement l’homme, c’est-à-dire que l’auteur, sa vie et ses sentiments ne constituaient plus l’une des clés de lecture principales¹⁹. Hans Georg Kemper, afin de protester contre cette tendance qui élimine l’auteur de l’analyse d’œuvre, affirme dans ses écrits sur Georg Trakl, en particulier dans celui sur sa sœur datant d’il y a un peu plus de 25 ans et dont le sous-titre évocateur est intitulé „Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk“ :

„Gewiss – die Literaturwissenschaft ist auf Trakls Biographie nicht angewiesen, um seine Verse zu analysieren, wohl aber, um sie besser zu verstehen.“²⁰

C’est aussi en ces termes qu’on pourrait résumer l’attitude qu’a Weichselbaum, au même titre qu’Adrien Finck, face au rapport entre biographie et analyse d’œuvre. En effet, de solides connaissances biographiques permettent de rendre visibles certaines relations et

¹⁸ SCHMIDT, Siegfried J., RUSCH, Gerhard, *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*, Vieweg, Braunschweig – Wiesbaden, 1983, p. 13.

¹⁹ STACKELBERG, Jürgen von, „Keine Lust auf Intimes. Literaturwissenschaft und die Bedeutung von Biographie.“ In: *FAZ* vom 18.06.1986, p. 33.

²⁰ KEMPER, Hans-Georg, „Georg Trakls Schwester: Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk“ In: *Festschrift für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag*, A. Francke Verlag, Tübingen, 1992, p. 77-105.

d'expliquer certaines références, images ou anecdotes cachées. Mais surtout, elles permettent d'éviter d'avoir une vision anhistorique de l'œuvre, laquelle fait courir au commentateur le risque de présenter une analyse trop réductionniste de l'œuvre. Les éléments biographiques s'avèrent donc parfois être de précieux éléments dans le processus herméneutique, bien évidemment d'une utilité différente pour l'interprétation.

Chez Trakl, pour le dire de manière concise, quatre éléments « biographiques » sont d'une importance majeure : la famille, l'environnement local (il suffit de voir le nombre important de poèmes qui parlent explicitement de localités dans la ville de Salzbourg, ville natale du poète), la « sœur » et la « guerre ». D'ailleurs, tous les commentateurs spécialistes de Trakl retiennent ces éléments, en s'attardant plus sur l'un ou sur l'autre, selon l'aspect particulier de la poésie trakléenne qu'ils aspirent à étudier. Weichselbaum par exemple, s'est intéressé de près à la relation entre Trakl et sa sœur cadette « Grete », avec laquelle il aurait eu une prétendue relation incestueuse. C'est notamment pour montrer qu'aucune source fiable n'atteste que l'inceste entre le frère et la sœur ait été consommé que Weichselbaum a étudié le sujet de manière on ne peut plus détaillée. D'ailleurs, de nombreuses personnes sont fascinées par l'aspect transgressif de cet inceste, au point d'y réduire l'œuvre de Trakl ou, du moins, d'accorder à cet inceste une portée bien plus grande que celle qui lui incomberait en réalité. Maurice Godé, quant à lui, se penchera plus sur l'environnement puisqu'en tant que spécialiste non pas de Trakl en soi, mais de l'expressionnisme, c'est surtout l'ancrage de sa poésie dans ce mouvement littéraire qui l'intéresse. D'ailleurs, Trakl est souvent considéré comme le précurseur de l'expressionnisme, que ce soit sur le plan formel ou thématique. Par exemple, l'un des sujets privilégiés par les expressionnistes était la ville qui constitue l'un des motifs principaux de Trakl, spécialement à travers l'exemple de sa ville natale, Salzbourg. Malgré de nombreuses oppositions et disparités, certains points font quand même la quasi-unanimité dans les études trakléennes. On peut dire que sur ces sujets-là, la grande majorité des éminents

spécialistes arrive à tomber d'accord ou du moins à avoir des points de vue convergents. Bien évidemment, tous les interprètes n'accordent pas la même importance aux mêmes thématiques, poèmes ou éléments biographiques, socio-historiques, artistiques et intellectuels mais c'est aussi une chance en ce que cela fait la richesse et l'intérêt des études trakléennes.

Pour approfondir les résultats des études trakléennes, il convient avant tout de noter que depuis la publication de la première édition historique et critique en 1969, le nombre de publications sur Trakl a explosé. Depuis la publication de la célèbre bibliographie de 1983, exclusivement consacrée à la littérature secondaire sur le poète salzbourgeois, environ 1000 nouveaux titres ont fait leur apparition, dont une centaine de monographies et une vingtaine d'ouvrages collectifs. Il semblerait donc qu'une recherche ambitieuse et engagée, bien évidemment influencée par les concepts théoriques divers aspirant à permettre l'analyse de la littérature et de la poésie, a allumé ses projecteurs pour éclairer et pénétrer les moindres recoins du monde de Trakl. Dès lors, on peut dire que la situation est totalement différente de ce qu'elle était il y a une cinquantaine d'années, même si dans son noyau restent de nombreuses ressemblances et similitudes. Il en découle que l'obscurité concernant l'environnement de Trakl a été éclairé dans la mesure du possible, le *topos* hermétique a été atténué, les zones d'ombre sont de moins en moins nombreuses et, incontestablement, nous en savons toujours plus sur notre auteur, sur son époque, les circonstances, sur le « quand ? », « comment ? » et « qui ? ».

„Aber, die poetische Sprache Trakls, die Wörter dort unten auf dem Spielfeld, um deretwillen ja der ganze Beleuchtungsaufwand geschieht, spielen unbekümmert ihr eigenes Spiel –für uns und mit uns, den Zuschauern und Lesern; bekannt in den Grundzügen, dennoch überraschend und irritierend in den einzelnen Wendungen, die oft spielentscheidend anmuten, offen und unsicher im Ausgang.“²¹

²¹ BERGER, Albert, „Die Traklwelt in der Literaturwissenschaft“, 2008, p. 34.

Partant de là, un compte rendu scientifique parfait devrait se mettre à la place des projecteurs, comparer les différentes perspectives et évaluer leur luminosité. Certains points sont récurrents dans les études trakléennes, c'est-à-dire qu'ils sont souvent associés à de nombreuses analyses et interprétations, lorsqu'on ne les envisage pas d'un point de vue biographique, ni d'un point de vue socio-historique, mais comme l'étude d'un univers fait de langage et de texte, soit de poésie.

En premier lieu, il convient de retenir l'*atmosphère*, à ne pas entendre, ici, comme les émotions et humeurs provoquées chez le lecteur, mais comme un concept météorologique et scientifique rapporté directement au texte lui-même.

„Atmosphäre als Hülle, bestehend aus einem Gemisch aus Gasen im Schwerefeld der Erde, ihre Dichte nimmt nach oben hin ab und verflüchtigt sich im interplanetarischen Raum. Ins Bild gewendet ist die Sprache Trakls dieses Gasmisch, die Hülle, deren Zusammensetzung und Strukturen, von der Prosodik über die Grammatik bis zur Semantik, die Forschung vielfach untersucht und dargestellt hat.“²²

Autrement dit, l'adhérence à la réalité du langage de Trakl semble être assurée par les catégories spatio-temporelles et les polarités des paysages oscillants entre ciel et terre, moments de la journée et saisons, lesquels enveloppent la vie humaine entre la naissance et la mort.

„Auf der sinnlichen Ebene verdankt sich die körpernahe atmosphärische Dichte wesentlich der forcierten Kombination akustischer und visuell-farblicher Sprachelemente, darauf rekurreren einerseits die detaillierten Analysen des Musikalischen, von der inhärenten Klangqualität der Texte selbst über die Evokation musikalischer Vorstellungen durch entsprechende Wortzeichen (tönen, Akkord, Dreiklang, Harmonie, Flöte, Gitarre, Geige, Lied, Choral, Konzert, Reigen, Sonate...) bis hin zum Musik-analogen Formen der Komposition – Wiederholung, Leitmotivik, kontrapunktische Stimmenführung mit entgegengesetzten Variationsketten, wie sie von den Interpreten für zahlreiche Gedichte geltend gemacht wurden.“²³

Néanmoins, une attention toute particulière est généralement accordée aux images visuelles, plus particulièrement à celles liées aux

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* p. 34-35.

couleurs. Effectivement, ce procédé a été commenté et étudié, de manière plus ou moins approfondie, par tous les éminents spécialistes. L'intérêt porté à l'usage des couleurs chez Trakl s'explique par l'originalité, l'ambivalence, l'effet de distanciation produit par leur usage et la manière dont ces images semblent nous ouvrir l'accès au noyau du sens et de la signification de la poésie trakléenne. Toutefois, seule l'association des deux éléments, soit du visuel et de l'acoustique et du sonore, nous permettent de nous rendre pleinement compte de la charge atmosphérique des poèmes. En effet, toute la sphère sémantique repose sur l'échange („Wechselspiel“) associatif entre des éléments dichotomiques qui contribuent à l'intensité et à la concentration atmosphérique, présentes dans le texte isolé, tout en liant entre eux l'ensemble des poèmes dans une sorte de structure hypertextuelle non linéaire. C'est d'ailleurs dans ce constat que la thèse d'Heidegger qui postule l'existence de l'unique poème de Trakl puise ses origines. Ce constat a été un terrain plus que favorable à l'éclosion des spéculations esthétiques basées sur la philosophie du langage dans de nombreuses analyses et interprétations. Contrairement à cette tendance, la recherche philologique, qui se base également sur la densité atmosphérique des poèmes, a mis à notre disposition des outils linguistiques qui se fondent sur des hypothèses théoriques, en vue de faciliter la compréhension de l'œuvre de Georg Trakl. Ces démarches sont par exemple illustrées par les théories qui rejettent les approches et interprétations globalement herméneutiques et leur font face de par la proposition d'une explication du procédé d'écriture, basée sur les acquis du formalisme russe du début du XXe siècle²⁴.

En second lieu, nous pouvons retenir l'idée de *transparence*, ce par quoi nous entendons la transparence toute particulière des poèmes de Trakl, dans laquelle l'ancrage dans la réalité s'assouplit. Les résidus réalistes officient désormais comme des éléments d'idées, de valeurs et

²⁴ Par exemple, nous avons comme titre „Wie Trakls *Verwandlung des Bösen* gemacht ist“, lequel renvoie explicitement à l'interprétation de Boris Eichenbaum de 1910, intitulée „Wie Gogols *Mantel* gemacht ist“.

de représentations supérieures du monde et de l'homme. De telles représentations et espaces de représentations ne se déploient pas systématiquement dans les poèmes, mais elles apparaissent sous forme d'images et d'allusions, d'un réseau fait d'éléments idéologiques et philosophiques du discours. Elles sont considérées comme la voie royale nous menant tout droit dans le monde spirituel du poète et constituent, depuis toujours, un champ privilégié de la recherche. Elles présupposent non seulement une solide culture générale, mais également la connaissance de certains liens, contextes et rapports, grâce auxquels nous pouvons délimiter le lieu littéraire, culturel et historique ainsi que la qualité toute particulière des textes de Trakl. Généralement, on retient, ici, trois espaces de représentations présents dans l'œuvre de Trakl. D'abord la recherche a retenu l'existence d'un *espace de représentation archaïco-mythique*, dans lequel un état du monde poétique révolu - une sorte d'âge d'or perdu – tend aujourd'hui, soit dans le temps historique, à finir en catastrophe. Il s'agit d'un processus qui affecte également la destinée individuelle de l'être humain. Les valeurs positives comme le bien, la paix, l'innocence, la beauté et l'amour sont soumises à des perturbations et finiront par aboutir à la violence, la guerre et la mort. Or, nous avons, chez Trakl aussi, un mode opposé („Gegenwelt“) au chant et à la poésie, laquelle était déjà contenue dans le mythe. A travers le mythe d'Orphée et, par extension, celui de la force salvatrice de la poésie, l'espace de représentation archaïco-mythique est lié au second, soit à la *dimension romantico-symboliste*. Dans cette dernière, le développement et la mise en valeur de la dimension poétique, détachés du champ gravitationnel du terrestre, ouvrent la voie à un monde onirique. Ce dernier fait peut-être allusion à une rédemption possible et représente la valeur souhaitée („Wunschwert“). C'est dans cet horizon que les textes deviennent transparents pour l'idée du poétique et l'existence du poète œuvrant en eux et donc aussi dans la *Traklwelt*²⁵. Néanmoins, c'est le troisième espace de représentation („Vorstellungsraum“) *chrétien et religieux* que

²⁵ BERGER, Albert, „Die Traklwelt in der Literaturwissenschaft“, 2008, p. 36.

la plupart des lecteurs et commentateurs mettent en avant, notamment parce qu'il surplombe les deux espaces de représentations précédents. En effet, la signification du christianisme en tant que dimension associative, transparente et structurante du texte ne reste plus à démontrer - non seulement du fait de son omniprésence lexicale à travers de nombreux motifs mais avant tout en raison de l'importance cardinale accordée aux complexes de signification sémantiques comme par exemple chute („Sündenfall“), passion, mort („Tod“), faute („Schuld“), déclin („Untergang“), espoir („Hoffnung“), rédemption („Erlösung“), résurrection („Auferstehung“) etc. Cette sphère est donc intimement liée à la croyance en la révélation, raison pour laquelle la porte est grande ouverte aux spéculations philosophiques et théologiques. On se pose alors la question de savoir ce que la transparence du langage trakléen va nous permettre d'entrevoir : une catastrophe déjà en cours ou encore à venir ? Ou bien, la délivrance par la grâce de Dieu ou un espace vide duquel Dieu est absent ? Le monde poétique est-il chrétien ou bien ses images nous décrivent-elles le déclin et la perte d'une foi en la révélation („Offenbarungsglauben“) ? Dans les interprétations récentes, la deuxième alternative est clairement celle qui a le plus de défenseurs. L'affaiblissement du christianisme et une image du monde („Weltbild“) où délivrance et rédemption sont possibles paraissent œuvrer dans les poèmes de Trakl comme un signe de leur incontestable modernité. Il y a plus d'un demi-siècle, Hugo Friedrich voyait déjà en le « christianisme ruineux » („Ruiniöses Christentum“) une des caractéristiques majeures de la structure de la poésie moderne et européenne, incluant d'ailleurs l'œuvre de Trakl²⁶.

En troisième lieu, l'un des aspects fondamentaux mis en avant par les études trakléennes est incontestablement l'*Intertextualité*. En effet, dans les macro-discours de provenance archaïco-mythique, romantico-symboliste et chrétienne/religieuse, nous trouvons un nombre important

²⁶ FRIEDRICH, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, 3. Aufl., Rowohlt, Hamburg, 1970.

de composants qui peuvent être définis par le concept d'intertextualité. Ici, il s'agit de l'affinité qu'avait Trakl pour d'autres poètes, plus particulièrement Hölderlin et Rimbaud. Très tôt leur influence a été remarquée, mais c'est surtout la recherche récente qui s'en est préoccupée.

A ce sujet, Rémy Colombat a corrigé la fameuse formule du *Steinbruch* Rimbaud²⁷, en affirmant que Trakl ne s'est pas contenté de reprendre uniquement des éléments isolés mais aussi des dimensions structurelles du monde poétique de Rimbaud. Bernhard Böschenstein, quant à lui, a démontré comment de concrets traits de la pensée d'Hölderlin, ainsi que d'autres tirés de l'imagerie rimbaldienne, mêlés à des composantes archaïques et chrétiennes-religieuses, transparaissent simultanément dans la composition des textes de Trakl. Trakl nomme lui-même Novalis, mais il existe aussi une intertextualité pour ainsi dire latente avec d'autres poètes comme Baudelaire, Brentano, Eichendorff, Hofmannsthal. Un rôle tout à fait particulier joue néanmoins l'univers intellectuel du philosophe Friedrich Nietzsche :

„die Auffassung nämlich, dass dessen Allgegenwart als mentalitätsgeschichtlich-osmotisches Phänomen der damaligen Jahrhundertwende bei Trakl in früher selektiver Aneignung und nachfolgender Zurückweisung ihren spezifischen Niederschlag gefunden habe.“²⁸

Ensuite, il faut retenir les idées de *polarités et de mouvements* puisque l'univers de Trakl contient des polarités de valeurs et un profil de polarités si l'on veut. On peut donc expliquer les choses de la façon suivante : au pôle positif du bien, de la symbiose entre homme et nature et de la vie heureuse et réussie fait face le pôle négatif de la rupture de la symbiose, de la chute et de la mort. La recherche a, dès ses débuts, analysé les formes langagières de la polarité et des contraires en la

²⁷ Par cette expression, on entend l'idée selon laquelle Trakl a repris et transformé un nombre important d'images, de motifs et de tournures présents dans la traduction de Rimbaud par Ammer. In : BERGER, Albert, „Die Traklwelt in der Literaturwissenschaft“, 2008, p. 37.

²⁸ *Ibid.* p. 38.

nommant par le concept d'« images contraires » („Gegenbildlichkeit“). Malgré une analyse et une catégorisation qui s'est faite dès le début des études trakléennes, l'évolution de la recherche et ses avancées progressives nous montrent que la catégorisation ne peut se faire de manière mécanique. D'une part, l'appartenance sémantique des images dépend de l'enchaînement des mouvements dans la composition de chaque poème. Pour l'expliquer de manière plausible, il faut impérativement tenir compte du contexte. D'autre part, bon nombre d'images sont principalement ambi- et polyvalentes, ce qui fait que leur interprétation doit tenir compte d'une certaine insécurité et impondérabilité. Au début des études trakléennes, soit durant l'entre-deux guerres, l'une des questions principales était de savoir si l'enchaînement des mouvements à l'intérieur des poèmes était linéaire. On cherche donc à savoir si le mouvement à l'intérieur du poème s'effectue en vue de l'accomplissement d'une fin ou si ce dernier est circulaire, dans le sens d'une référence à l'éternel retour nietzschéen. Les deux possibilités peuvent peut-être aussi être entremêlées au sein d'un même texte. L'étude des structures linéaires et circulaires dans les compositions poétiques nous confirme de nouveau que l'univers poétique trakléen ne peut être décrit avec justesse que si l'on tient compte des différenciations internes des différentes phases de développement²⁹.

En cinquième lieu, les études trakléennes ont retenu l'idée de *perturbations* („Störungen“). Dans le modèle de pensée („Denkmuster“) archaïco-mythique, nous pouvons constater de nombreux changements et transitions, lesquels impliquent la vie humaine, intimement liés à l'idée de destin. De fait, jour et nuit, ciel et terre, printemps et hiver, naissance et mort et ainsi de suite ne sont pas, dès le départ, des contraires inconciliables, mais bien plutôt des éléments intimement liés à l'unité cosmique de la nature. Autrement dit,

²⁹ Entre temps, les études trakléennes se sont mises d'accord pour distinguer 4 phases dans l'œuvre poétique de Georg Trakl.

ils ne deviennent que des contraires du point de vue humain et de leur association à certaines valeurs. L'idée du beau, vrai et bon, soit celle d'un état statique, est livrée au mouvement entre les pôles sur l'axe temporel. De par l'intervention d'un être humain pensant et agissant qui a conceptualisé cette idée, les pôles deviennent des contraires, les changements des perturbations au sens négatif, la nature elle-même devient ambivalente et manichéenne : le ciel devient noir, la nuit devient une allégorie de la chute, la naissance est désormais associée à la mort etc. Du point de vue de l'interprète, ces perturbations deviennent l'une des caractéristiques principales de l'univers de Trakl.

„Als ihren latenten Motor sehen viele Trakl-Forscher die Überformung der menschlichen Triebnatur durch Gedankengut aus dem christlich-religiösen Vorstellungsraum, kulminierend in der Anfälligkeit der Sexualität für die Sünde, die das zentrale Gebot der Liebe unterlaufe und dem Motiv der Schuld bei Trakl seinen zentralen semantischen Stellenwert zuweise. Der Paradieszustand von Liebe, Schönheit und Güte, auch die archaisch-bukolischen und arkadischen Vorstellungen von Hirten, Fischern, Jägern, Bauern – werden gestört durch das menschliche Versagen, das Böse; Hirten, Fischer, Jäger werden zu Tätern; der Sündenfall gehört bei Trakl zur Geschichte der Menschengattung, die erträumte allumfassende Liebe selbst verfällt, zerfällt.“³⁰

De la tension entre la conception mythique de l'androgynie, unité parfaite entre les sexes, l'idée de la chute et du péché originel chrétien et la conception contemporaine et weiningerienne d'une opposition radicale et insurmontable entre les sexes résulte la signification structurelle de l'univers d'images d'une sexualité caractérisée avant tout par la faute et le péché. Cette vision de la sexualité traverse toute l'œuvre de Trakl et la perturbation d'une unité idyllique entre le masculin et le féminin culmine dans le motif de l'inceste, lequel se rapproche de l'idéal d'une fusion harmonieuse entre les deux sexes, mais qui, en même temps, est soumis au tabou universel qu'est l'inceste. Il en découle que la recherche s'est particulièrement intéressée à la figure de la sœur, à laquelle elle n'a cessé d'attribuer de nombreuses interprétations et symboliques puisqu'il est incontestable

³⁰ BERGER, Albert, „Die Traklwelt in der Literaturwissenschaft“, 2008, p. 39.

que c'est dans ce champ d'images que se trouve probablement le noyau de la compréhension des perturbations et de la noirceur de l'univers poétique trakléen. Cette considération qui constitue la base de nombreuses interprétations de Trakl, y compris de celles qui, de prime abord, ne s'intéressent pas à cette question, puise sa force d'explication dans l'efficacité latente du modèle d'interprétation psychanalytique qui aspire et prétend pouvoir, justement, rendre compte des zones d'ombre (*Dunkelstellen*) des textes poétiques comme résultat de processus psycho-dynamiques dans le travail de la langue poétique. A la surface des textes on peut déceler des symptômes de souffrance qui sont fascinants et indéniables – « Mais de quoi souffre donc le poète ? » se demande la psychanalyse. Une des nouvelles réponses, proposée par Günther Kleefeld, fait référence à la « maladie » de Trakl, laquelle n'est pas une « maladie mentale », mais une souffrance de l'âme, une maladie du « Moi » - soit une culpabilité et le poids trop lourd à porter d'une faute que seule la poésie, considérée comme un acte de catharsis et de rédemption, peut apaiser. D'ailleurs, la question du Moi est le dernier point essentiel de la recherche qu'il convient d'aborder.

Le moi lyrique est un point abordé de façon incontournable par n'importe quel commentateur qui s'intéresse à une œuvre littéraire. Toutefois, l'une des particularités des études trakléennes est que la question du moi lyrique n'est finalement pas toujours posée de manière systématique puisque de nombreux commentateurs assimilent ce dernier à l'auteur lui-même. Ce qui est toutefois intéressant, c'est que certains commentateurs, dont Kleefeld, assimilent le moi lyrique à l'auteur réel, principalement pour soutenir leurs propres interprétations, mais dans une perspective unilatérale, c'est-à-dire pour soutenir l'idée d'un moi lyrique sain, confiant et sûr de soi, tandis que les profondeurs insondables de l'âme attribuées à l'inconscient et auxquelles s'intéresse la psychanalyse sont laissées de côté, ne paraissant pas très rassurantes. Disons qu'une analyse littéraire concentrée de manière stricte sur la langue et le texte n'aime guère s'ingérer dans la vie privée et encore moins dans les tourments de l'âme de l'auteur.

„In der textbezogenen Literaturtheorie ist daher die These verbreitet, der Wissenschaft wäre, anstatt sich auf den realen Autor zu beziehen, mit der Annahme einer abstrakteren Sprecherinstanz, eines „impliziten Autors“ besser gedient. In diesem Sinn ist die Analyse des sogenannten lyrischen Ichs *auch* ein wesentlicher Ansatzpunkt für die textbezogene Ausleuchtung der Traklwelt.“³¹

Si l'on considère l'évolution des différentes phases de l'œuvre poétique de Trakl, on peut noter les faits suivants : les analyses de l'œuvre majeure (*Hauptwerk*) démontrent que les pronoms renvoyant à l'instance parlante, soit au moi lyrique, jouent un rôle subalterne et secondaire – excepté dans le poème en prose *Offenbarung und Untergang* - car le rapport du sujet est intégré dans la *Sprechhaltung*. Ce qui est important pour l'interprétation est donc que le sujet (et le rapport à ce dernier) est généralement transféré sur des figures apparaissant dans les poèmes - comme par exemple *Kaspar Hauser, Elis, Helian, Sebastian* ou encore *der Mensch, der Wanderer, der Fremdling, der Einsame* etc. – ou bien rapporté à des expressions totalement a-personnelles comme les substantivations (*Neutrumsformen*) « ein Bleiches », « ein Totes », « ein Krankes » qui se situent dans une perspective de miroir les unes par rapport aux autres et qui, d'un point de vue purement grammatical, en tant que troisième personne du singulier renvoient à un sujet transcendantal et « bildsetzend »³².

„Das Sprecher-Ich wäre so zu verstehen als poetisches in einem betonten Sinn, als produktiv-erzeugendes, das mittels der interaktiven Bildfigurationen sich in den vorhin genannten mythischen, christlichen, romantischen Vorstellungsräumen und intertextuellen Bezügen bewegt und, etwas kühn und radikal verkürzt ausgedrückt, mit Novalis und Hölderlin, Rimbaud und Weininger, Nietzsche und Christus sozusagen ein imaginiertes abendländisches Gespräch führt, in dem es sich selber als betroffenes, leidendes Dichter-Ich ins Bild setzt.“³³

De telles révélations tirées directement des textes, donnant accès à la dramaturgie de l'univers trakléen, peuvent peut-être ouvrir la voie à une base de compréhension et de communication interdisciplinaire, entre

³¹ *Ibid.* p. 40.

³² *Ibid.* p. 41.

³³ *Ibid.*

autres concernant la dramaturgie de la vie intime et les ramifications les plus secrètes de l'âme du poète, à laquelle s'intéressent plus particulièrement les chercheurs basant leur travail d'analyse et d'interprétation sur la psychologie et la psychanalyse.

Après ce relevé de certains aspects essentiellement étudiés par la recherche, il convient à présent de donner quelques indications sur la signification des dimensions de la réception et de l'influence puisque celle-ci est d'une importance majeure pour la recherche récente, ce qui veut dire qu'elle a également une portée considérable sur notre propre perception de l'œuvre. Pour ce faire, il est essentiel de s'intéresser de plus près aux éditions scientifiques des œuvres intégrales de Georg Trakl puisque celles-ci influent nécessairement sur les bases de la compréhension et de la communication des études trakléennes. Il semblerait – comme le veut l'aire du temps post-moderniste – que nous nous situons un peu dans un entre-deux. D'une part, nous nous intéressons à l'œuvre de Trakl à cause de son immédiateté, l'autorité de l'accentuation des images poétiques (*sprachliche Bildsetzung*), sa présence, comparable à une aura, qui se ressent à travers l'œuvre toute entière ; en parallèle, conformément aux règles du savoir et de la science, nous cherchons toujours à décomposer et à découper, nous suivons les traces les plus subtiles données dans et par le texte, les témoignages et les documents biographiques. Nous pouvons clôturer le dilemme et le paradoxe auxquels nous faisons face dans l'œuvre de Trakl en nous référant aux concepts « d'aura » et de « trace » chez Walter Benjamin.

„Die Aura (des Kunstwerks) ist die Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft.“³⁴

„Die Spur ist die Erscheinung einer Nähe, sofern das sein mag, was sie hinterließ.“³⁵

³⁴ BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, deutsche Fassung 1939. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, p. 471-508, p. 472.

³⁵ *Ibid.*

En d'autres termes, l'aura dans la poésie de Trakl est son atmosphère, le secret de sa présence lointaine, la lumière de son axe transcendantal et c'est précisément cela qui fait qu'elle nous fascine. Les traces dans le monde trakléen sont documentées par la nouvelle édition historico-critique puisque celle-ci nous suggère une certaine proximité, aussi loin soit-elle.

En tant que spécialistes de Trakl, nous sommes constamment en quête : nous voulons le comprendre, le fixer en quelque sorte sur un axe physique, élucider les énigmes. Ce que nous désirons le plus reste, avant tout, le secret dévoilé, symbole et synonyme de la curiosité scientifique.

3. Les études trakléennes en Allemagne et en Autriche

On ne s'étonnera guère, Trakl étant autrichien et donc un poète s'exprimant en langue allemande, que ce soit surtout en Allemagne et en Autriche, son pays d'origine, que les spécialistes de la littérature aient le plus étudié son œuvre. Toutefois, selon les pays, les approches diffèrent quelque peu sur le plan méthodologique et en ce qui concerne les questions principalement étudiées, sans pour autant énoncer des thèses opposées. Puisque les questions mises en avant ne sont pas forcément les mêmes, on pourrait dire que les recherches sont complémentaires, qu'elles convergent et se complètent.

En Autriche, on retiendra particulièrement les études trakléennes menées par le *Brenner-Archiv* d'Innsbruck et les *Trakl-Studien* sous la direction de Hans Weichselbaum, directeur du *Trakl-Forum* dans la ville natale du poète.

Trakl ayant côtoyé personnellement les membres du cercle du *Brenner* (*Brenner-Kreis*) qui ont d'ailleurs publié un nombre important de poèmes dans leur revue, il n'est guère étonnant que les archives du *Brenner* (*Brenner-Archiv*) s'intéressent de près au poète salzbourgeois. D'ailleurs, c'est aussi là que se trouve le legs (*Nachlass*) de Georg

Trakl. Ce sont aussi trois anciens membres éminents des archives du *Brenner* – Walter Methlagl, Eberhard Sauermann et Ignaz Zangerle – qui ont travaillé sur la fameuse édition d’Innsbruck que nous venons de présenter. La ligne éditoriale de cette édition permet doré et déjà d’avoir un aperçu sur les préoccupations de ce centre de recherche : la genèse des textes poétiques de Georg Trakl, soit le travail sur les manuscrits. Il ne s’agit pas seulement de reconstituer la genèse des textes, soit les différentes étapes et l’évolution de la création poétique, mais également d’étudier l’intertextualité, c’est-à-dire l’usage que fait le poète de ses influences et références. D’ailleurs, cet intérêt pour l’intertextualité n’est guère étonnant puisque Trakl a eu des échanges et a été en relation directe avec plusieurs membres du *Brenner* : Ludwig von Ficker était l’un de ses amis proches comme le montre l’abondante correspondance (d’ailleurs, elle aussi, en possession du *Brenner-Archiv*), Ludwig Wittgenstein a octroyé une bourse au jeune poète, lequel a également eu des échanges avec Carl Dallago³⁶. De fait, les recherches du *Brenner-Archiv* portent bien évidemment aussi sur les relations qu’a eues Trakl avec ses membres, la convergence des thématiques préoccupant simultanément les membres du cercle et le poète. L’importance de la philosophie et de la psychanalyse n’est ici aucunement à négliger : l’influence de Nietzsche, tant sur le cercle du *Brenner* que sur Trakl, ne reste plus à démontrer. Il en va de même pour l’influence de Weininger et l’impact de la psychanalyse. Alors qu’au début des années 1920 le *Brenner* était surtout le porte-parole (*Sprachrohr*) de l’expressionnisme, une évolution vers des préoccupations portées davantage sur la théologie et la philosophie du langage est manifeste³⁷. Dès lors, le *Brenner-Archiv* porte une attention toute particulière à ces aspects dans la poésie de Trakl. Comme nous l’avons déjà évoqué, la conception de l’édition d’Innsbruck manifeste très clairement ces tendances. Les études trakléennes du *Brenner-*

³⁶ ZANGERLE, Ignaz, „30 Jahre danach. „Der Brenner“ und sein Herausgeber Ludwig von Ficker“ In: KERN, Hermann, PIEL, Friedrich u. WICHMANN, (Hrsg.): *Zeit und Stunde. Festschrift Aloys Goergen*. Mäander, München, 1985.

³⁷ GEHER, Robert, *Der „Brenner“-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Kulturzeitschrift.*, Dissertation, Universität Wien, Wien, 1990.

Archiv ne s'intéressent donc pas seulement à la genèse des textes – travail favorisé par le fait qu'ils sont en possession des manuscrits – mais aussi aux influences de l'auteur, que ce soit à travers les textes (intertextualité) ou les correspondances qui attestent d'échanges intellectuels vifs avec certains membres du *Brenner*. Les études menées dans ce contexte s'intéressent donc de près aux influences philosophiques et théologiques de Trakl. Or, il convient de préciser que l'œuvre est exclusivement étudiée dans son contexte historique, social et intellectuel puisque ce sont entre autres les correspondances, entretiens ou mémoires des membres du *Brenner* qui servent de sources et de points de départ. Puisque la psychanalyse a eu un impact considérable sur les membres du cercle, ses héritiers directs font souvent inférer celle-ci dans leurs analyses, notamment en lien avec des éléments biographiques.

Par ailleurs, lorsqu'on parle des études trakléennes en Autriche, il est incontournable de s'intéresser aux *Trakl-Studien* et au chercheur qui en a la charge, Hans Weichselbaum, que j'ai eu le plaisir de rencontrer à Salzbourg en août 2017. Ses préoccupations premières diffèrent quelque peu de celles du *Brenner-Archiv*, ce qui enrichit le spectre de la recherche sur Trakl en Autriche. Hans Weichselbaum étant à la tête du *Trakl Forum*, situé à Salzbourg dans la maison d'enfance du poète, ce dernier a une connaissance infaillible non seulement de l'œuvre, mais aussi de la vie de l'auteur, du moins pour ce que nous pouvons en connaître en tant que spécialistes, soit en tant que témoins non oculaires puisant leurs connaissances dans des sources. Parmi les spécialistes contemporains, c'est vraisemblablement Weichselbaum qui s'est intéressé de plus près à la biographie de Georg Trakl. D'ailleurs, il en a publié deux³⁸. Aussi, le cheval de bataille de Weichselbaum est le fameux débat concernant l'inceste avec sa sœur cadette Grete – non consommé d'après lui – qui fait couler tant d'encre. Scrupuleux quant aux sources, Weichselbaum avance la thèse selon laquelle aucune

³⁸ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994. & *Georg Trakl*, 2014.

source fiable ne prouve que cet inceste a eu lieu physiquement. Il avance donc que c'est avant tout un fantasme, une sorte d'idéal de fusion érotique parfaite, exprimé et construit *dans* et *par* la poésie. C'est peut-être en partant de cette thématique fondamentale que Weichselbaum articule la majorité de ses études autour du rôle de la poésie, conçue comme catharsis et possibilité de rédemption. Autrement dit, Weichselbaum s'intéresse de près à la signification qu'a la poésie pour le poète et le rôle que celle-ci a joué dans sa vie. D'autre part, c'est aussi Weichselbaum qui est chargé de la direction des fameuses *Trakl-Studien*, dans lesquelles interviennent de nombreux spécialistes et commentateurs, pas tous autrichiens d'ailleurs. Toutefois, on constate que souvent ce sont Günther Kleefeld et Hans-Georg Kemper qui contribuent à ces études. Il est intéressant d'ailleurs de constater que Weichselbaum participe à la diffusion de leurs idées en les publiant dans ces fameuses études, alors qu'il est personnellement en désaccord avec certaines de leurs thèses. Kleefeld par exemple s'intéresse de très près aux influences ésotériques³⁹ dans l'œuvre de Trakl, notamment à celle de la mystique des chiffres, et est très fortement influencé par la psychanalyse⁴⁰. Pour l'actualité de la recherche, il est également essentiel de souligner que la dernière étude parue – *Trakl-Studie – Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakl*⁴¹ – comporte des textes inédits, récemment découverts aux archives Buhlig (*Buhlig-Archiv*) de Los Angeles. Autrement dit, les fameuses *Trakl-Studien* couvrent un panel très large de thématiques, ayant pour seule ligne éditoriale d'avoir pour sujet le célèbre auteur salzbourgeois. Il convient aussi de préciser qu'il peut s'agir d'études rédigées par un seul auteur (comme celle de Kleefeld, *Mysterien der Verwandlung: Das okkulte Erbe Georg Trakls*⁴²) ou bien

³⁹ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung: Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*, Otto Müller Verlag, Salzburg - Wien, 2009.

⁴⁰ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne: Georg Trakls Dichtung und Krankheit: Eine psychoanalytische Studie*, M. Niemeyer, Tübingen, 1985.

⁴¹ WEICHSELBAUM, Hans, DEGNER, Uta, WOLF, Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakl, Trakl Studie XXVI*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2014.

⁴² KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009.

d'ouvrages collectifs, conçus autour d'un thème central, comme c'est le cas de la publication la plus récente.

Dans l'ensemble, on peut dire que les études trakléennes en Autriche sont non seulement d'actualité mais également très productives. Les publications ont beau être séparées par plusieurs années, il est indéniable qu'il s'agit non seulement de travaux de qualité, mais que ces derniers constituent toujours un apport nouveau, comme l'édition de textes jusqu'alors inconnus dans la dernière édition des *Trakl-Studien*. De même, le *Brenner-Archiv* travaille actuellement sur une monographie en ligne, accompagnée de l'intégralité des correspondances de Ludwig von Ficker avec notes et commentaires⁴³. Il ne s'agit pas d'un projet portant directement sur Trakl, mais la correspondance entre lui et Ludwig von Ficker étant abondante, ce projet pourrait également avoir son importance pour les études trakléennes.

Il convient à présent de voir de plus près l'orientation que prennent les études trakléennes en Allemagne et, par extension, dans la discipline qu'est la germanistique dans le reste de l'Europe et en particulier en France.

Avant tout, il convient de préciser qu'il y a moins d'études sur Trakl en Allemagne qu'en Autriche, ou disons plutôt qu'elles sont de portée moindre et peut-être plus diffuses. Souvent, les auteurs ne sont pas de véritables spécialistes de Trakl, mais plutôt de la période historique et littéraire. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, en France en revanche, il y a toute une génération de spécialistes, dont la plupart sont aujourd'hui à la retraite, qui ont publié des études d'envergure. Citons par exemple Maurice Godé, éminent spécialiste de

⁴³ „Das Projekt verfolgt zwei definierte Forschungsziele. Zum einen soll die im Vorgängerprojekt in ihren Grundlagen konzipierte digitale Online-Edition des Briefwechsels Ludwig von Fickers (1880–1967) als wissenschaftlich fundierte, kritische Quellenedition finalisiert werden. Zum anderen ist ein monografisches Grundlagenwerk zum Leben und kulturpolitischen Wirken des Kultur- und Literaturvermittlers sowie Herausgebers der Zeitschrift „Der Brenner“ (1910–1954) geplant.“ (<https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv/projekte/>)

l'expressionnisme, qui s'est aussi intéressé à Trakl, considéré comme le précurseur du mouvement expressionniste ayant la réputation d'être le mouvement germanique par excellence. Maurice Godé a donc surtout publié des études qui lient Trakl à ce célèbre mouvement⁴⁴.

Ce qui est remarquable, c'est le large spectre que couvrent les études trakléennes dans le reste de l'Europe, de par leur pluridisciplinarité. Il n'est pas étonnant d'ailleurs que les spécialistes français, bilingues français-allemand puisqu'ils ont une formation de germanistes, se soient intéressés de très près à l'influence de la modernité poétique française sur l'œuvre de Trakl : Baudelaire, Rimbaud, Verlaine etc. D'ailleurs, de par leur meilleure maîtrise de la langue française, ils ont pu aller beaucoup plus loin dans ce travail que certains spécialistes autrichiens. Un bon exemple en est Rémy Colombat qui a d'ailleurs étudié ces influences de la modernité poétique sur le poète salzbourgeois⁴⁵. Son travail se distingue par une approche plus large, proche de la littérature comparée⁴⁶. La question centrale, pour ce spécialiste, est le lien qu'entretient Trakl avec la modernité poétique française. L'influence de ce mouvement sur le poète autrichien est indéniable et a fait l'objet de multiples recherches, ne serait-ce qu'en ce qui concerne l'intertextualité manifeste. Or, le lien entre Trakl et les poètes dits « modernes » français va bien au-delà. C'est l'objet des recherches de Rémy Colombat qui va même jusqu'à poser la question de savoir si Trakl est un poète « moderne », à entendre comme « moderne » au sens des poètes dits « modernes » français⁴⁷.

Il semblerait donc que ce soit cet aspect beaucoup plus large et pluridisciplinaire qui distingue les études trakléennes en Allemagne et en France de celles réalisées en Autriche. En effet, les sujets abordés

44 GODÉ, Maurice, « Trakl et l'Expressionnisme » In : *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p.115-130.

45 COLOMBAT, Rémy, *Les avatars d'Orphée : poésie allemande de la modernité*, Artois Presses Universités, Arras, 2017.

46 COLOMBAT, Rémy, *Rimbaud, Heym, Trakl : Essais de description comparée*, Peter Lang, Berne, 1987.

47 COLOMBAT, Rémy, « Georg Trakl est-il un poète moderne? » In : *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p.15-32.

sont beaucoup plus larges et couvrent beaucoup plus d'aspects. Néanmoins, il est très intéressant de noter que ces études sont fortement liées au contexte historique, social, artistique et intellectuel de l'époque. De nombreux articles par exemple portent des titres comme « Trakl et l'expressionnisme »⁴⁸, « Trakl et Dostoïevski »⁴⁹ et ainsi de suite, ce qui renvoie clairement au fait qu'on cherche à élargir la portée de la poésie du poète salzbourgeois, à s'intéresser non seulement à l'intertextualité et aux influences directes, mais à créer également des liens et des ouvertures vers d'autres auteurs, sur le plan philosophique par exemple. Cette tendance existe d'ailleurs aussi en Allemagne⁵⁰.

De plus, Adrien Finck, quant à lui, a beaucoup travaillé sur la réception de Trakl et des études trakléennes en France⁵¹. En effet, on note que beaucoup d'éminents germanistes français se sont intéressés de près à Georg Trakl. il y a eu notamment un important colloque à Paris en 1987, même si les actes de ce colloque ne seront publiés qu'en 1995⁵².

Il est indéniable que Trakl plaît, attire et fascine beaucoup, peut-être du fait de la complexité de sa poésie, parfois qualifiée même d'hermétique. Autrement dit, c'est aussi la complexité de la poésie de Trakl qui ouvre la voie à de nombreuses interprétations, ce qui explique aussi les débats permanents et les nombreuses thèses contradictoires véhiculées.

⁴⁸ GODÉ, Maurice, « Trakl et l'Expressionnisme », 2008, p. 115-130.

⁴⁹ IEHL, Dominique, « Trakl et Dostoïevski » In : *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p.151-165.

⁵⁰ KLESSINGER, Hanna, „Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis“, In: *Klassische Moderne*, Bd. 8. Ergon Verlag, Würzburg, 2007.

⁵¹ FINCK, Adrien (éd.), *Trakl en Français: Quatre études par Adrien Finck, Huguette et Jean Giraud, Frédéric Kniffke, A. Colin*, Paris, 1973.

⁵² COLOMBAT, Rémy, STIEG, Gerald (Hrsg.), *Frühling der Seele : Pariser Trakl-Symposion*, Haymon-Verlag, Innsbruck, 1995. Ce colloque a eu lieu en 1987 à la Sorbonne, organisé par l'U.R.A du C.N.R.S (Paris IV-Sorbonne), l'Institut d'allemand de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), le C.E.R.A. (Centre d'études autrichiennes de Rouen) et l'Institut culturel autrichien de Paris.

4. Approches méthodologiques de notre travail et objectifs

L'œuvre poétique de Georg Trakl a été étudiée par d'éminents exégètes. En témoignent de nombreuses études de qualité qui abordent les aspects les plus divers de l'œuvre du poète salzbourgeois. A ce sujet, Adrien Finck note que la complexité du langage poétique de Trakl a favorisé les interprétations les plus subjectives et affirme que « c'est ainsi que les études trakléennes se sont perdues dans l'incontrôlable, dans l'arbitraire »⁵³.

« L'enjeu de la poésie est un enjeu paradoxal, dans la mesure où elle travaille autour du lieu le plus intime du sujet humain, mais en faisant voler en éclats les frontières de l'individu pour atteindre le lieu de l'être – un lieu où s'efface le sujet. Ce qui structure la poésie est de la même essence que ce qui cause aussi le sujet. C'est ainsi que la poésie n'est ni une écriture ornementale, ni non plus ce « haut langage » où l'on a cru devoir la hisser pour mieux l'oublier sur ces hauteurs, mais elle est l'écriture même de ce qui fait qu'il y a du sujet, elle lui parle là où il y a du sens pour lui, avant toute compréhension. »⁵⁴

L'interprétation doit alors s'efforcer de retrouver des bases objectives, tout en se situant dans une perspective de respect et d'humilité face à l'œuvre. Bien évidemment, toute interprétation comporte une part inévitable de subjectivité, mais l'interprète doit impérativement en prendre conscience et en tenir compte. Une étude littéraire équivaut à un dialogue avec l'œuvre, c'est-à-dire que l'interprète doit rester lui-même, tout en essayant de comprendre l'autre, ce par quoi il se situe dans un mouvement complexe de prise de distance et d'identification. Face à une œuvre poétique, nous nous situons dans le domaine de l'émotionnel, dans un espace où la neutralité n'est pas possible. C'est pourquoi l'interprétation exige un effort tout particulier de lucidité puisqu'il ne s'agit pas d'émettre un quelconque jugement de valeur concernant la personne de Georg Trakl, mais de le considérer comme un poète qui nous a légué une œuvre fascinante, mais

⁵³ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, Thèse d'État présentée devant l'Université de Strasbourg III le 24 novembre 1974, Service de reproduction des thèses Université Lille III, Lille, 1974, p. 44.

⁵⁴ AQUIEN, Michèle, « La poésie du XXe siècle et le langage en liberté » In : *L'information grammaticale*, n° 94, 2002, p. 39-44, p. 44.

qui, de par sa complexité, risque non seulement de nous déconcerter, mais aussi de nous échapper.

« La vraie critique, sous peine de se mutiler sans retour, est donc celle du sens plein, non de la forme vide ; celle qui articule les relations qu'entretiennent les mots entre eux aux relations qu'ils soutiennent avec les hommes et les choses ; bref, elle est cet effort ambitieux et jamais terminé de restituer et décrire, dans son propre langage, celui du concept, la totalité du vécu, parlante et silencieuse, donnée et cachée dans l'œuvre. »⁵⁵

Inscrit dans le contexte de la fin-de-siècle, de la Vienne 1900 et des avant-gardes, l'œuvre de Georg Trakl est fortement marquée par le contexte socio-historique, culturel et artistique. Influencés et préoccupés par les problèmes de leur temps, poètes, écrivains, philosophes et artistes de cette Vienne de la fin-de-siècle ont abordé des thématiques communes, des sujets similaires et se sont côtoyés et influencés les uns les autres⁵⁶. Il est donc fondamental d'étudier avec minutie le contexte historique et intellectuel qui gravite autour de l'œuvre de Georg Trakl, qui par ailleurs mérite un regard nouveau, rendu possible par une approche pluridisciplinaire.

Ce travail de recherche se donne pour objectif une approche fondée sur la pluridisciplinarité. Partant des études germaniques et de la philosophie, disciplines majeures complétées par la psychanalyse et la psychologie, l'histoire des religions ainsi que les sciences culturelles au sens large, nous essayerons de proposer une lecture innovante de l'œuvre poétique de Georg Trakl. Il s'agit, en effet, d'étudier la portée et l'ancrage philosophique de cette œuvre poétique d'exception, mais surtout de montrer en quoi et comment celle-ci est porteuse d'une universalité qui la rend plus actuelle que jamais.

⁵⁵ DOUBROVSKY, Serge, *Les chemins actuels de la critique*. In : Georges POULET (éd.), *Les chemins actuels de la critique*, Colloque de 1966, UGE, « 10/18 », Paris, 1968, p. 156.

⁵⁶ AJOURI, Philip, *Literatur um 1900 : Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus*, Akademischer Verlag, Berlin, 2009. - ANZ, Thomas, *Literatur des Expressionismus*, J. B. Metzler, Stuttgart, 2002. ; BASSLER, Moritz, *Historismus und literarische Moderne*, De Gruyter, Tübingen, 1999. - BEHRS, Jan, *Der Dichter und sein Denker : Wechselwirkungen zwischen Literatur und Literaturwissenschaft in Realismus und Expressionismus*, Verlag S. Hirzel, Stuttgart, 2013.

Même si l'approche méthodologique majeure se situe dans le domaine des études germaniques, l'ouverture sur d'autres disciplines ne saurait être que salutaire. Nous aspirons donc à proposer une (re)lecture pluridisciplinaire de l'œuvre poétique de Georg Trakl. L'établissement d'un dialogue étroit avec d'autres disciplines nous permet non seulement de faire intervenir dans nos analyses des clés de lecture nouvelles et enrichissantes, mais aussi de proposer de nombreuses ouvertures. Dans l'optique de cette démarche, nous nous donnons pour objectif d'élargir notre champ de vision vers d'autres sciences humaines – principalement la philosophie, la psychanalyse et l'histoire des religions – afin de mettre en avant les facettes multiples de l'œuvre de Georg Trakl déjà largement étudiée selon une approche littéraire et civilisationnelle. Par ailleurs, la psychanalyse a été sollicitée par certains interprètes.

Notre démarche peut, et ce à bien des égards, sembler osée, notamment en choisissant d'accorder une place à l'histoire des religions. Or, elle peut aussi nous permettre de jeter un regard pluridisciplinaire sur le texte et proposer d'élargir la portée de cette oeuvre. Ainsi, Georg Trakl n'apparaîtra plus seulement comme une figure de la fin-de-siècle viennoise et de l'expressionnisme mais sous la lumière d'une modernité toute nouvelle, beaucoup plus proche de nous. La voix du poète résonne alors comme une voix universelle qui nous parle encore aujourd'hui, au début du XXI^e siècle.

Certaines questions méritent toute notre attention. Comment un tel travail peut-il trouver sa juste place parmi les nombreuses études et travaux existants, tout en proposant un éclairage croisé de l'œuvre de Georg Trakl ? Quelle est l'approche méthodologique à adopter pour que la démarche s'avère tant fructueuse qu'efficace ?

Il est difficile d'apporter un éclairage entièrement renouvelé et de mettre en avant des aspects inédits lorsqu'on travaille sur un auteur qui a été aussi largement étudié que Georg Trakl. En effet, l'œuvre poétique du jeune poète salzbourgeois a donné lieu à de nombreuses études de

qualité qui ont su éclaircir les zones d'ombres. Conscientes des difficultés et des risques, nous nous sommes néanmoins lancées et investies dans notre projet. L'un des plus grands problèmes est donc de préciser la situation de notre travail par rapport à l'état actuel de la recherche. Bien que ce travail se propose de présenter une lecture croisée et pluridisciplinaire de l'œuvre poétique de Georg Trakl, il doit également prendre en compte les acquis de la recherche et s'inscrire dans la continuité des études qui le précèdent.

Tout d'abord, il convient de préciser que les études sur Trakl sont extrêmement nombreuses et qu'au sein même des études trakléennes certains débats restent ouverts. De toute évidence, une œuvre d'une telle complexité et richesse pose des problèmes d'interprétation, auxquelles les interprètes répondent par des thèses variées, voire divergentes. Nous n'avons aucunement la prétention d'être en position d'affirmer la supériorité de telle thèse par rapport à telle autre, mais avons choisi nos sources selon des critères aussi objectifs et scientifiques que possible et, bien évidemment, en fonction des questions et aspects qui nous intéressent en priorité. Le but est donc d'apporter un éclairage renouvelé sur l'œuvre poétique de Georg Trakl, fondé sur une analyse rigoureuse des textes, la pluridisciplinarité et la proposition de nombreuses ouvertures afin d'élargir notre regard en proposant un maximum d'hypothèses et de pistes de réflexion.

En effet, la plupart des études abordent l'œuvre de manière assez classique et selon les méthodes propres aux études germaniques. Les interprètes étudient donc l'œuvre selon une approche littéraire, socio-historique, linguistique et formelle. Certains se réfèrent également à la psychanalyse, au contexte intellectuel, philosophique et artistique de l'époque. Le lien de Trakl avec le mouvement expressionniste, l'influence de la modernité poétique française ou celle d'autres poètes⁵⁷, comme Hölderlin par exemple, ainsi que l'influence des

⁵⁷ Par exemple WILD, Ariane, *Poetologie und Decadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002. ; COLOMBAT, Rémy, *Les avatars d'Orphée*, 2017.

intellectuels et philosophes contemporains⁵⁸ sont donc des thématiques privilégiées pour de nombreux exégètes.

Notre priorité est la rédaction d'un travail qui ne se réduit pas à une seule interprétation, mais qui cherche avant tout à regrouper, à croiser et à faire concorder différents points de vue. Pour compléter et élargir le champ des études trakléennes, nous allons donc intégrer dans notre analyse d'autres sciences humaines, celle qui nous permettra de montrer la portée des réflexions et questionnements qui sous-tendent la création poétique de Georg Trakl et, surtout, d'en dégager l'actualité.

Dans l'optique d'un travail pluridisciplinaire, nous essaierons, avant tout, de relier les différentes approches classiques, puis d'élargir notre étude à de nouvelles hypothèses. Pour compléter les acquis des études existantes, nous utiliserons comme clés de lecture des concepts et éléments empruntés à d'autres disciplines : la philosophie et l'histoire des religions au sens large, la psychanalyse et la psychologie, ce qui nous permettra de nous intéresser à l'influence des mouvements occultistes divers. Toutefois, il est essentiel de souligner que ce dernier point est loin de faire l'unanimité dans la recherche. Or, en considérant cet aspect avec une certaine distance critique et en essayant de vérifier cette hypothèse à partir des textes mêmes, on peut enrichir les analyses d'idées intéressantes qui ne font que confirmer la profondeur philosophique de l'œuvre.

Il convient de rappeler qu'une production littéraire, notamment poétique, surtout lorsqu'elle est avant-gardiste et novatrice, laisse toujours une certaine marge d'interprétation. Contrairement à un texte argumentatif qui mobilise les facultés intellectuelles et rationnelles du lecteur, la poésie fait principalement appel aux émotions et aux valeurs musicales du langage, donc à quelque chose de très personnel, d'intime. La poésie cherche non seulement à transmettre un message, mais

⁵⁸ Principalement on retient ici l'influence de Weininger et Nietzsche. HECKMANN, Ursula, *Das verfluchte Geschlecht: Motive der Philosophie Otto Weiningers im Werk Georg Trakls*, P. Lang, Bern, 1992. – METHLAGL, Walter, „Nietzsche und Trakl“ In: *Frühling der Seele. Pariser Trakl Symposium*, Haymon, Innsbruck, 1995, p. 81-121.

également à partager avec le lecteur la charge émotionnelle du poète. On pourrait dire que le poète, *dans et par* le poème, se met à nu et nous donne accès aux ramifications les plus secrètes de sa pensée et de son ressenti. Le lecteur est à son tour submergé d'émotions, raison pour laquelle on peut dire que la poésie constitue un partage authentique de l'intériorité du poète et un échange avec le lecteur.

Le constant mouvement de va-et-vient entre l'œuvre et le contexte historique, social, intellectuel, biographique qui sous-tend l'interprétation, équivaut à ce que Hugo Friedrich appelle « le rythme fondamental de toute compréhension »⁵⁹. En effet, nous pouvons dire que l'interprétation littéraire « immanente » relève d'un « fétichisme du langage »⁶⁰ et que le refus d'inclure le contexte ou l'histoire dans une interprétation n'est qu'une illusion, ne serait-ce que parce que l'exégète lui-même est conditionné par une certaine situation historique et son environnement. Bien évidemment, le contexte historique ne permet pas à lui seul d'expliquer une œuvre, mais il n'empêche que :

« [l'historien] tente de saisir aussi globalement que possible une situation historique dont il saisit qu'elle est présente, quoi que d'une manière originale, au cœur même de toute œuvre littéraire. »⁶¹

De surcroît, une œuvre comme celle de Trakl semble se présenter dans un « état d'isolement » : de par son langage « hermétique », l'œuvre semble coupée de toute réalité concrète et certaines références ne sont pas perceptibles ou identifiables. Il semblerait donc que l'exégète soit condamné à tourner en rond dans un espace clos. Or, c'est grâce à l'étude historique qu'il parviendra à surmonter cette difficulté puisqu'elle lui permettra de situer l'œuvre dans un contexte précis. En effet, en répondant à la première question – pourquoi cet hermétisme et donc cet isolement ? – l'étude historique permet de briser le cercle

⁵⁹ FRIEDRICH, Hugo, „Dichtung und Methoden ihrer Deutung.“ In: *Die Albert-Ludwigs-Universität 1457-1957. Die Festvorträge*, Freiburg i.B., 1957, p. 102.

⁶⁰ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 46.

⁶¹ ROGER, Jacques, « Lectures des textes et histoire des idées. » In : POULET, Georges (éd.), *Les chemins actuels de la critique*, Colloque de 1966, UGE, « 10/18 », Paris, 1968, p. 280-288, p. 287.

vicieux. Pour parvenir à comprendre l'œuvre poétique de Georg Trakl, il est nécessaire de reconstituer tout un réseau de corrélations. Dans la communication, toute la personnalité et sa situation entrent en jeu. C'est pourquoi la première tâche à laquelle doit s'atteler l'interprète est de retrouver la « clé situationnelle du discours ».

« La recherche biographique, l'histoire littéraire si facilement honnie, l'explication historique, sociologique, sont nécessaires : elles sont la chasse forcée et justifiée, aux situations qui seules permettent la lecture véritable. Tout simplement à partir de la notion de linguistique de situation, on sait mieux ce qu'on cherche dans ces recherches : non pas la source pour la source, l'histoire pour l'histoire, la psychanalyse pour la psychanalyse. »⁶²

Étudier seulement le fait linguistique est insuffisant et ne permettrait qu'un éclairage partiel de l'œuvre. L'interprétation exige l'étude synthétique, ou plutôt l'approche « du fait humain dans sa totalité »⁶³.

L'œuvre de Trakl est ancrée dans le contexte qui a vu naître l'auteur. Non seulement sa vie et ses expériences personnelles y sont omniprésentes – à titre d'exemple il suffit de rappeler l'importance cardinale accordée à l'image de la sœur, présente de nombreuses variations – mais on retrouve aussi, tout au long de son œuvre, des références à son environnement et son époque, que ce soit à travers les poèmes dédiés à sa ville natale, Salzbourg, ou dans les poèmes comportant une critique sociale („Zeitkritik“)⁶⁴.

« Le lyrisme de Trakl se situe aux frontières extrêmes de l'aventure poétique, où la communication semble se perdre. Il en constitue un des moments les plus troublants. Or, le premier élément qui entraîne l'obscurcissement de la signification, l'aspect le plus flagrant d'une primauté de l'« expression » sur la communication, réside dans le fait que le domaine du subjectif, de l'intime, vient envahir tout l'espace poétique. »⁶⁵

⁶² MOUNIN, Georges, *La communication poétique*, Gallimard, Paris, 1969, p. 284.

⁶³ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 47.

⁶⁴ *Die tote Kirche* (HKA, I, p. 256) qui est une critique de l'Église et du clergé : „[...] Der Priester schreitet / Vor den Altar; doch übt mit müdem Geiste er / Die frommen Bräuche – ein jämmerlicher Spieler, / Vor schlechten Betern mit erstarrten Herzen, / In seelenlosem Spiel mit Brot und Wein.“

⁶⁵ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 48.

Ainsi, l'investigation biographique est indispensable pour fournir les premiers éléments de compréhension de l'œuvre apparaissant comme « hermétique ».

De fait, avant de nous plonger dans l'exégèse de l'œuvre poétique de Georg Trakl, nous allons d'abord nous intéresser à la vie du poète et au contexte socio-historique et intellectuel contemporain, l'influence de ces éléments sur le processus de création poétique étant essentielle. La poésie de Trakl se caractérise par une profonde authenticité et rend compte des pensées, sentiments et expériences les plus intimes du poète. C'est d'ailleurs pourquoi la majorité des interprètes défendent la thèse selon laquelle l'écriture et la création poétiques de Georg Trakl auraient pour vocation un processus de *catharsis*⁶⁶.

Pouvoir saisir la profondeur d'une œuvre nécessite souvent une connaissance de la vie de l'auteur. C'est pourquoi nous allons d'abord essayer de rendre compte des éléments clés de la biographie de Georg Trakl. Bien évidemment, nous ne pouvons que reconstituer la biographie à partir des sources dont nous disposons : correspondances, témoignages de contemporains, biographies rédigées en son hommage, comme celle d'Otto Basil⁶⁷ par exemple, ou par des spécialistes, notamment deux ouvrages consacrés à la biographie de Georg Trakl par Hans Weichselbaum⁶⁸. L'étude de la biographie de Georg Trakl permet d'enrichir notre travail à plusieurs égards. Tout d'abord, la vie du poète a souvent été réduite à l'inceste avec sa sœur cadette Grete, certainement en raison de la dimension spectaculaire et transgressive d'un tel acte. La coproduction cinématographique allemande, autrichienne, française et luxembourgeoise du film *Tabou*⁶⁹ (*Tabu - Es ist die Seele... ein fremdes auf Erden*, 2011) par Christoph Stark en est

⁶⁶ Du grec *katharsis* (καθαρσις) qui signifie « séparation du bon avec le mauvais » ou « purification ». 1) Pour Aristote, effet de « purification » produit sur les spectateurs par une représentation dramatique. 2) Toute méthode thérapeutique qui vise à obtenir une situation de crise émotionnelle telle que cette manifestation critique provoque une solution du problème que la crise met en scène. In : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/catharsis/>

⁶⁷ BASIL, Otto, *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1965.

⁶⁸ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994 et 2014.

⁶⁹ <http://www.tabuesistdieseeleinfremdesauferden-film.de/>

symptomatique. Ce film se focalise principalement sur la relation incestueuse entre frère et sœur, narrant cet « amour » comme étant excessivement passionnel et destructeur. D'ailleurs, c'est davantage Grete, présentée comme une muse abusée, qui en est le personnage principal. Le poète et la création poétique sont relégués au second plan, bien que des poèmes soient régulièrement récités par la voix off⁷⁰. Bien évidemment, ceci n'est qu'un exemple parmi d'autres. Il nous a paru essentiel de revenir sur la biographie du poète et d'en proposer une reconstitution aussi complète que possible à partir des sources et des biographies existantes. Cette reconstitution biographique nous permettra de voir que la vie de Trakl n'est aucunement réductible à l'inceste et à la toxicomanie, aspects mis en avant et surexploités par le journalisme culturel. En effet, d'autres souvenirs, expériences et rencontres sont d'une importance majeure dans la création de l'univers poétique trakléen. D'ailleurs, il convient de préciser que le débat concernant la réalité physique de l'inceste n'est toujours pas clôturé puisqu'aucune source fiable ne l'atteste. Seuls les textes poétiques et des propos rapportés, jugés peu crédibles avec le recul, permettent de soutenir cette hypothèse. Finalement, savoir si l'inceste a été consommé ou s'il s'agit d'un fantasme n'est pas notre propos. Ce qui importe est le rôle qu'il joue au sein du processus créatif du poète. En effet, la biographie présentée au début de notre travail doit avant tout nous permettre de mieux comprendre l'œuvre. La poésie de Trakl rend compte d'expériences et de ressentis intimes. C'est pourquoi il est indispensable de connaître les événements ou personnes qui en sont à l'origine. Par ailleurs, motivées par notre projet d'une étude

⁷⁰„Auffällig abwesend ist in *Tabu...* trotz vieler Zitate Trakls literarische Welt. Dem gefälligen Bilderbogen, den Kameramann Bogumil Godfrejow („Lichter“, „Requiem“) im Verbund mit Production-Designerin Christine Caspari von den Bordellzimmern und Studentenbuden über die Bohème-Feste bis zur großbürgerlichen Villa spannt, fehlt die fiebrig-halluzinatorische Qualität von Trakls Texten. Und nur ein einziges Mal, wenn Gretes Blick über eine Schwangere und einen vom Wind heftig bewegten Strauch schweift, bekommen die archaischen Motive Platz, die nicht nur Georgs, sondern auch Margarethe Trakls Künstlerseele beherrscht haben dürften. Wer aber solche Spuren nicht verfolgt, kann auch kaum den mythischen Grund des Geschwister-Inzests der Trakls ausleuchten.“ In : <http://www.filmstarts.de/kritiken/200772/kritik.html>

pluridisciplinaire, nous avons enrichi notre étude biographique d'une lecture psychanalytique. Évidemment, les résultats d'une telle psychobiographie ne peuvent être érigés en certitudes, ne serait-ce que parce que la biographie n'est qu'une reconstitution à partir de diverses sources. L'emploi de concepts et de clés de lecture empruntés à la psychologie et à la psychanalyse enrichit notre enquête biographique car cela nous permet de comprendre l'importance cruciale de certains événements ou expériences du poète. La poésie de Trakl, même si elle comporte une part de fictionnalité, rend compte de sentiments et d'expériences authentiquement vécus. Mis en lien avec la biographie, certaines images apparaissent alors comme des références à des événements, des lieux ou des personnes, ce qui facilite la compréhension des poèmes. La psychologie et la psychanalyse nous permettent de comprendre l'importance de certains événements et, bien que cela ne soit qu'une hypothèse, de tenter de comprendre la personnalité et de décrypter les sentiments du poète afin de mieux comprendre la manière dont ils seront transfigurés *dans* et *par* la poésie.

Inscrit dans un contexte socio-historique mouvementé, le déclin de l'Empire austro-hongrois et « l'apocalypse joyeuse »⁷¹ viennoise, un langage poétique inconnu jusque-là et souvent incompris par les contemporains a vu le jour : la poésie expressionniste de langue allemande. En effet, celle-ci puise son origine dans une société en crise. Avec la révolution industrielle, les progrès scientifiques et techniques et les changements au sein de la société, dont l'émergence de la classe

⁷¹ L'expression („fröhliche Apokalypse“) est de Hermann Broch : BROCH, Hermann, „Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880“ In: WUNBERG, Gotthart (Hrsg.), *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1880 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 86-97. Elle a été notamment reprise et traduite à l'occasion du catalogue d'une exposition, intitulée *Vienne, naissance d'un siècle : 1880-1938*, au Centre Georges Pompidou à Paris en 1986 : CLAIR, Jean, *Vienne 1880-1938 : l'Apocalypse joyeuse*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1986. Depuis, cette expression est reprise régulièrement par les spécialistes, germanophones et francophones, pour désigner cette période. Par exemple : GOLTSCHNIGG, Dietmar, „'Fröhliche Apokalypse' und nostalgische Utopie“, "Österreich als besonders deutlicher Fall der modernen Welt." Hrsg. von Charlotte Grollegg-Edler, Reihe: *Austria: Forschung und Wissenschaft - Literatur- und Sprachwissenschaft*, Lit Verlag, Berlin, 2009.

ouvrière semble être le fait le plus marquant, les anciennes valeurs semblent dépassées. La fin-de-siècle se caractérise donc par une crise profonde affectant tous les domaines de la société : les valeurs traditionnelles chrétiennes qui ont assuré la cohésion de l'Empire austro-hongrois durant des siècles semblent désormais inadaptées à la société industrielle, capitaliste et moderne en pleine émergence. En quelques dizaines d'années, la société a connu des mutations et des progrès galopants, rendant les anciennes valeurs et croyances désuètes et caduques. Intellectuels et artistes cherchent à trouver des réponses aux questionnements engendrés par ces mutations à grande vitesse et se mettent en quête de nouveaux systèmes de pensée, capables de se substituer aux valeurs traditionnelles dépassées. L'œuvre poétique de Georg Trakl s'inscrit dans ce contexte et est inspirée par les questionnements caractéristiques des intellectuels contemporains. C'est pourquoi il convient d'étudier les liens et influences qui marquent Trakl et ses contemporains. Pour de nombreux exégètes, Georg Trakl est considéré comme l'un des précurseurs majeurs de la poésie expressionniste, ce qui se justifie par de nombreuses concordances formelles et thématiques. D'ailleurs, le poète salzbourgeois fréquentait de près certains membres du *Brenner*⁷², un cercle et une revue regroupant intellectuels et artistes affiliés au mouvement expressionniste. La revue, fondée en 1910 par Ludwig von Ficker, un ami intime du poète, a d'ailleurs publié de nombreux poèmes de Trakl⁷³.

⁷² DETSCH, Richard, *Georg Trakl and the Brenner Circle*, 1991. ; „Die Beziehung zwischen Carl Dallago und Georg Trakl.“ In: *Untersuchungen zum Brenner. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag*, Hsrg. v. Walter METHLAGL, Salzburg, 1981. ; GEHER, Robert, *Der „Brenner“ Kreis*, 1990. ; METHLAGL, Walter, „Der Brenner“ – Beispiel eines Durchbruchs zur Moderne: Texte, Bilder, Arbeitsbericht“, *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, Jg. 2., Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Innsbruck, 2015.

⁷³ *Der Brenner* est une revue fondée en 1910 par Ludwig von Ficker, publiée par sa propre maison d'édition (*Brenner-Verlag*) à Innsbruck. Le nom de la revue renvoie, d'une part, au col du Brenner, situé dans le Tyrol autrichien, et, d'autre part, à la revue de Karl Kraus, *Die Fackel*, qui lui a servi de modèle. La revue était publiée deux fois par mois entre 1910 et 1954. Rapidement, elle fut considérée dans tout l'espace germanophone comme le lieu d'expression de la littérature d'avant-garde. Toutefois, on note une évolution de ses contenus et sujets : jusqu'au début des années 1920, la revue publiait surtout des auteurs et textes affiliés à l'expressionnisme. Par la suite, sa politique de publication privilégia la poésie et les essais théologiques et de contribution sur la philosophie du langage.

La proximité et les interrogations partagés par le poète et les membres de la génération dite « expressionniste », notamment autour du *Brenner*, montrent clairement que Georg Trakl est un enfant de son temps. Comme toute cette génération d'avant-garde, il est influencé par la philosophie nietzschéenne et la pensée d'Otto Weininger⁷⁴. En effet, les jeunes accueillent avidement la critique nietzschéenne de la morale judéo-chrétienne, fondement de la société occidentale depuis des siècles, désormais inadéquate et à bout de souffle. Trakl voulant lui-même incarner l'image du « poète maudit », il érige les poètes de la modernité française en idoles, ce qui se manifeste par l'intertextualité omniprésente dans la poésie trakléenne⁷⁵. Nous allons nous intéresser à la portée de l'influence de la modernité française sur le poète autrichien à travers l'esthétique de la laideur, également caractéristique de l'expressionnisme. Rappelons que l'origine de l'esthétique du laid en poésie remonte aux *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire⁷⁶. Baudelaire, Arthur Rimbaud, poète maudit par excellence, et Paul Verlaine constituent les influences francophones majeures de notre poète, comme en attestent les nombreuses références intertextuelles. Bien que d'éminents exégètes aient consacré des études de qualité à l'esthétique du laid, y revenir nous permet, à partir d'un exemple concret, de montrer la filiation de Trakl avec l'expressionnisme et, en même temps, l'influence cruciale de la modernité poétique française. Or, au-delà de montrer l'étroit lien qui unit le poète autrichien à son époque et aux mouvements littéraires contemporains, l'étude de l'esthétique du laid nous permet surtout d'introduire notre thématique centrale : les oppositions duales et la tentative de les dépasser. En effet, l'œuvre

⁷⁴ HECKMANN, Ursula, *Das verfluchte Geschlecht: Motive der Philosophie Otto Weiningers im Werk Georg Trakls*, 1992.

⁷⁵ L'influence de la modernité poétique française sur Georg Trakl et l'intertextualité qui en découle ont été très largement étudiées par : COLOMBAT, Rémy, *Rimbaud. Heym. Trakl*, 1987. ; FINCK, Adrien, „Über Trakl und Verlaine“ In: *Frühling der Seele. Pariser Trakl Symposium*, Haymon, Innsbruck, 1995. – FINCK, Adrien, *Georg Trakls Gedichte in Beziehung zur Kunst und Literatur seiner Zeit: Bemerkungen zur Intertextualität*, Salzburger Kunstvereinigung – Internationales Trakl-Forum, Salzburg, 1998.

⁷⁶ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* In : *Œuvres complètes*, t. 1., Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1975.

poétique de Trakl est traversée par un fil rouge que constitue la tension entre les opposés : beau *versus* laid, bien *versus* mal, péché *versus* rédemption, innocence *versus* sadisme, humain *versus* divin, déclin *versus* élévation etc. Notre travail aspire non seulement à étudier la tension entre ces pôles opposés, mais aussi et surtout à questionner la possibilité de les dépasser. Notons que ces oppositions englobent principalement des concepts éthiques, ce qui confère également une dimension éthique à la poésie trakléenne. Par ailleurs, lorsqu'on observe les particularités de l'époque fin-de-siècle, on constate rapidement qu'il existe de nombreuses similitudes avec notre époque contemporaine : progrès techniques et scientifiques fulgurants, écarts sociaux de plus en plus importants, perte des valeurs et quête de sens, êtres humains qui semblent vivre déconnectés de la nature, perdus dans des villes qui ne sont plus que des molochs de béton.

Georg Trakl semble avoir cherché à témoigner de cette crise morale, de cette perte de valeurs et de sens, en rendant précisément cette tension perpétuelle omniprésente dans ses poèmes. La tension entre le bien et le mal revêt une importance majeure chez le poète autrichien. Afin d'illustrer concrètement notre propos, nous allons terminer la première partie de notre travail sur une microlecture⁷⁷ de *Helian* (HKA, I, p. 69-73.). Nous avons choisi d'intégrer des microlectures tout au long de notre travail afin d'inscrire nos recherches dans une démarche méthodologique aussi proche que possible des textes. Grâce à ce procédé qui consiste en une exégèse minutieuse d'un texte choisi, nous allons pouvoir illustrer nos propos à travers une application concrète à un texte. Cette approche nous permettra de démontrer la pertinence d'une thèse ou, dans le cas contraire, de la remettre en question. Sur une base concrète, ces microlectures constituent un excellent moyen de confronter les différentes thèses proposées par les interprètes et d'illustrer de manière efficace nos propres hypothèses par une application à un texte entier. En effet, travailler sur l'ensemble d'un

⁷⁷ RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Éditions du Seuil, Paris, 1979. – *Pages paysages. Microlectures II*, Éditions du Seuil, Paris, 2014.

texte est beaucoup plus instructif et révélateur que lorsqu'on exemplifie une hypothèse à l'aide d'une citation ou d'un extrait décontextualisé qui ne tient pas toujours compte de la totalité du poème dont il est tiré. Notre exégèse de *Helian* permettra d'illustrer concrètement ce qu'est l'intertextualité, de montrer précisément l'utilisation des références et influences dans le processus de création poétique trakléen. Mais surtout, notre analyse cherchera à illustrer l'importance cardinale accordée à la tension entre polarités opposées. Enracinée dans la fin-de-siècle, l'œuvre se situe donc dans un contexte perçu et vécu par les contemporains comme le déclin de l'Occident. Or, malgré ce qui semble être une fatalité, se manifeste la tentative de faire jaillir du déclin la vision, chimérique peut-être, d'un salut⁷⁸. D'ailleurs, dans les écrits de Georg Trakl, cette possibilité de libération à travers la parole poétique a souvent été négligée par la recherche. C'est aussi une des raisons pour lesquelles elle attire, dans le cadre de notre travail, notre attention et y présente un intérêt majeur.

Pour continuer notre étude dans une orientation philosophique, nous avons fait le choix d'intégrer à notre travail l'analyse heideggérienne de l'œuvre poétique de Georg Trakl. Il convient de préciser qu'aux yeux de nombreux spécialistes, cette étude pose problème car elle repose sur une démarche tout à fait particulière. En effet, la lecture que fait Heidegger⁷⁹ de l'œuvre poétique de Georg Trakl n'est en aucun cas une lecture analytique. Elle aspire à se mettre en quête de la « localité » („Erörterung“) du lieu du poème et de la « région » („Ort“) où il se déploie. Si l'on évalue la démarche selon les critères propres aux études littéraires, ce type de méthode présente des risques car nous sommes face à une quête en quelque sorte « limitée » qui ne tient pas compte de toutes les informations. Or, Heidegger reconnaît l'arbitraire de sa méthode, notamment dû au fait qu'il ne se

⁷⁸ FINCK, Adrien, « Hermétisme et Protestation », In : *Revue d'Allemagne*, t. VIII, n° 4, 1976, p. 55.

⁷⁹ HEIDEGGER, Martin, „Die Sprache im Gedicht – Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht“ In: *Unterwegs zur Sprache*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1985.

réfère qu'à certains vers. Toutefois, il souligne qu'il ne s'agit que d'une impression d'arbitraire dont l'origine remonte au « saut du regard » („Blicksprung“), indispensable pour passer du dit au non-dit. Pour Heidegger, il est devenu possible « de déterminer la parole propre de la poésie de Trakl »⁸⁰ qui équivaut à une parole de la transition. En d'autres termes, la particularité de la parole trakléenne serait son passage du déclin entendu comme décadence au déclin entendu comme accès au spirituel⁸¹. Nous avons donc choisi d'intégrer l'étude d'Heidegger dans notre travail car, bien qu'il s'agisse d'une méthode qui ne fait pas l'unanimité, l'exégèse qu'elle propose de l'œuvre poétique de Georg Trakl est intéressante. Non seulement Heidegger aborde de nombreuses thématiques clés comme le rapport personnel qu'entretient Trakl avec le christianisme, la vision d'un Occident en plein déclin, l'influence d'Arthur Rimbaud, la poésie comme moyen de transfigurer la mélancolie et la souffrance, mais surtout il propose des clés d'analyse pour aborder l'œuvre dans sa totalité, comme un ensemble. Dans l'analyse proposée par Heidegger, on retrouve l'idée selon laquelle le poète n'a cessé de chercher à dépasser et à transfigurer l'existence à l'aide de l'art. Ce sont les motifs liés au désespoir et à la transfiguration qui confèrent au chant orphique une certaine orientation. Le voile de la douleur, de la chute, du déclin et de la décomposition sont alors constitutifs du chant poétique („Gesang“). Le « poème » („Gedicht“) devient donc pour le poète le seul refuge, le seul recours, la seule rédemption. L'exégèse heideggerienne fournit donc des clés de lecture qui s'inscrivent dans notre démarche. Cette thèse permet en effet de valoriser les pôles positifs comme le bien, le beau, la rédemption, mais affirme que ceux-ci ne sont accessibles que dans l'espace de transfiguration qu'est le poème. Afin de rendre compte de manière concrète de cet aspect, nous allons étudier de près le poème *Grodek*,

⁸⁰ HEIDEGGER, Martin, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 2003. - *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, trad. revue et corrigée avec le concours de Jean Beaufret, François Fédiér et François Vézin, Gallimard, Paris, 1962, p. 75.

⁸¹ *Ibid.* p. 76.

considéré comme le testament poétique de Trakl car écrit quelques jours avant sa mort. *Grodek* qui rend compte du traumatisme du front, semble être le chant apocalyptique par excellence. Après cette expérience de barbarie, l'espoir et le salut sont-ils toujours possibles ?

Pour compléter notre recherche pluridisciplinaire sur la libération à travers la parole poétique et le mouvement dialectique entre les polarités opposées, nous avons fait le choix de nous intéresser à un aspect nettement moins étudié de l'œuvre poétique de Georg Trakl : l'influence des mouvements occultistes. Il convient de rappeler qu'il y a une véritable effervescence des mouvements occultistes et ésotériques en cette fin-de-siècle, ce qui s'explique par la crise morale et la quête de valeurs qui caractérisent cette époque. L'un des courants les plus influents et répandus est la théosophie, à laquelle Grete Trakl semble s'être intéressée de près, comme le montrent certains documents. Günther Kleefeld en déduit que Grete et Georg Trakl ont très certainement eu des échanges à ce sujet et consacre l'une de ses études à l'éventuelle influence de la théosophie sur l'œuvre poétique de Georg Trakl⁸². Certains exégètes, comme Hans Weichselbaum, reprochent à cette étude de Kleefeld un manque de rigueur scientifique et une sur-interprétation des poèmes. Bien évidemment, les thèses défendues par Kleefeld comportent une certaine part de spéculation et des prises de risque, mais si on les considère avec la distance critique nécessaire, elles constituent un apport intéressant et original aux études trakléennes. Notre travail s'inscrivant dans une démarche pluridisciplinaire, il nous semblait enrichissant de tenir compte des études de Kleefeld et de questionner l'influence des mouvements occultistes sur l'œuvre de Georg Trakl. Pour ce faire, nous allons reprendre et vérifier la thèse de Kleefeld concernant le recueil *Sebastian im Traum* (1913), dont la composition entière ne reposerait que sur des heptades (potences de 7). Considérant les symboliques particulières attribuées au chiffre 7⁸³,

⁸² KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009.

⁸³ Le septénaire est considéré comme hautement significatif au niveau de la symbolique des nombres depuis des temps très anciens, dans de nombreux domaines, et dans la plupart des civilisations, traditions et religions. Par exemple, il y a sept jours de la semaine, sept planètes majeures, sept notes de musique, sept

d'ailleurs considéré comme « sacré » et « magique », l'utilisation de ce chiffre comme base de composition d'un recueil tout entier est lourde de significations. Dans ce contexte, il convient également d'étudier de près l'usage que fait le poète des références bibliques et des images sacrées qui hantent ses poèmes. A plusieurs reprises, la recherche a mis en avant le rapport singulier et personnel que Trakl entretenait avec la religion chrétienne. L'œuvre poétique de Georg Trakl ne propose-t-elle pas des références à d'autres traditions ou systèmes de pensée ? L'utilisation des heptades peut laisser supposer un intérêt pour la numérologie et la mystique des chiffres, composantes essentielles non seulement de la théosophie, mais aussi de la kabbale et de la gnose. Si Trakl fait effectivement référence à une pluralité de spiritualités et de systèmes de pensée, cette démarche s'inscrirait non seulement dans la recherche d'un sens et de réponses face à la crise caractéristique de l'époque, mais peut-être aussi dans une quête de rédemption. Loin de s'enfermer dans un système clos, le poète cherche une porte de salut à une époque d'incertitude, de barbarie et de violence. La recherche d'une certaine spiritualité semble, en effet, constituer un acte de résistance face au matérialisme, au capitalisme sauvage et à une société figée par les dogmes. Nous allons essayer de voir dans quelle mesure nous pouvons établir un parallélisme entre le processus de création poétique trakléen et le processus de transmutation alchimique et, surtout, dans quelle mesure on pourrait peut-être y voir une tentative pour faire advenir la possibilité d'une rédemption.

Enfin, nous allons nous intéresser de près à la place et à la signification de l'inceste et, par extension, à la figure de l'androgynie. Afin de bien rendre compte de l'importance et de la profondeur symbolique de l'androgynie, nous allons commencer par questionner

couleurs du spectre de lumière, sept merveilles du monde, etc. Sept est considéré comme un nombre « sacré », utilisé notamment dans les mythes de plusieurs religions.

l'un des textes fondateurs *Le Banquet* de Platon⁸⁴. La scission et la perte de l'androgynie font de l'homme un être mortel, malheureux et sexué qui cherche vainement à retrouver son unité perdue. Pour compléter notre propos, nous allons essayer d'établir un lien entre *Le Banquet* et la tradition indienne.

D'ailleurs, la quête de l'état androgynique non-dual passe par la sexualité puisque c'est *dans et par* l'acte sexuel que les deux êtres de sexes opposés fusionnent, ne deviennent plus qu'un. Chez Trakl, les références à la sexualité sont quasi toujours des références à l'inceste. Ainsi, la tension entre les pôles opposés atteint son paroxysme, le poète étant assailli par le poids de la culpabilité et du péché. Il convient toutefois de préciser que l'inceste constitue également une thématique récurrente chez les contemporains. En effet, subversive et transgressive, elle permet une critique acerbe de la société et de ses valeurs, et s'inscrit globalement dans une démarche de *Kulturkritik*⁸⁵. Or, chez Trakl, cette critique sociale va aussi de pair avec une réflexion sur la religion et ses dogmes. L'inceste étant considéré comme un terrible péché, il ouvre aussi la voie non seulement à une réflexion sur le bien et le mal, mais surtout sur la possibilité d'un salut. Il est intéressant de souligner que, dans certains poèmes et dans son fragment de pièce *Blaubart*, Trakl associe la sexualité à la violence puisqu'elle va souvent de pair avec le crime sadique („Lustmord“). Si tel est le cas, les images d'apaisement et de résurrection sont dépassées par les images de violence et de barbarie. La possibilité d'une rédemption paraît donc éloignée et le mal semble l'emporter, ce qui inverserait le mouvement dialectique entre les pôles opposés au profit d'un primat du déclin et de la barbarie. Ainsi, il convient de se poser la question de savoir si, finalement, avec l'inceste, ce n'est pas le poids du péché et de la culpabilité qui l'emporte sur l'apaisement et la recherche d'un salut.

⁸⁴ PLATON, *Le Banquet*, trad. du grec par Léon Robin avec la collaboration de Joseph Moreau, préface par François Châtelet, Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 1950, 1973.

⁸⁵ WEICHSELBAUM, Hans, „Androgynie und Inzest – Zwei Motive im *Brenner* vor dem Ersten Weltkrieg“ In: WEICHSELBAUM, Hans, *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakl Studie XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg – Wien, 2005, p. 60-73.

Par ailleurs, la figure de l'androgynisme est aussi présente dans l'alchimie. Auparavant, nous avons essayé d'établir un parallèle entre le processus d'écriture poétique et le processus de transmutation alchimique que nous allons compléter par l'étude des « noces chimiques ». Il convient donc d'essayer de voir si l'androgynisme, résultat pour ainsi dire des « noces chimiques », constitue l'image d'apaisement final qui permet de mettre un terme à toutes les tensions et à ouvrir la voie du salut.

Dans la poésie trakléenne, la quête de l'autre se manifeste à travers une représentation narcissique de soi dans le paysage poétique et, d'autre part, à travers la suggestion d'un désir d'union érotique avec le miroir. L'image de l'inceste comme quête d'unité est donc soutenue par une dialectique qu'il convient d'étudier. Lors de la lecture de l'œuvre de Trakl, l'opposition radicale entre des paysages idylliques et des lectures possibles de déclin est frappante. Cette opposition, fortement symbolique, s'inscrit aussi dans le contexte mouvementé d'une révolution des idées concernant la sexualité et les questionnements sur l'identité sexuelle⁸⁶. Le conflit d'une certaine aliénation sexuelle se manifeste dans le champ de bataille de la guerre des sexes qu'est la société et se trouve intégré par l'individu, auto-aliéné d'un point de vue sexuel, qui se trouve par conséquent contraint de s'interroger sur la polarité des sexes. L'inceste, comme tout désir érotique, renvoie à des pôles opposés qu'il s'agit d'unifier et de dépasser. Pour tenter de démêler la toile complexe qui s'est tissée autour de la thématique de l'inceste, nous allons essayer de voir l'image qu'en donnent les différents poèmes, en nous appuyant sur l'étude des textes. L'inceste est-il toujours péché, voire crime sadique, faute et culpabilité ? Ou bien n'est-il pas tendre amour entre le frère et la sœur, tentative de dépasser la séparation douloureuse et la polarité des sexes ? Pour nous plonger davantage dans ces questionnements, nous allons proposer une microlecture du texte *Blutschuld* (HKA, I, p. 249.), où la

⁸⁶ WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter*, W. Baumüller, Wien – Leipzig, 1903. – FREUD, Sigmund, *Das Unbehagen der Kultur*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1997.

tension des polarités gravitant autour de l'inceste atteint son paroxysme. Se pose alors la question de savoir si l'inceste est uniquement faute ou bien si, symboliquement, il n'aspire pas à incarner la fusion érotique parfaite ? Pour certains commentateurs⁸⁷, Trakl tente de rapprocher la relation incestueuse entre le frère et la sœur de ce qu'on pourrait appeler l'*unio mystica*. D'une certaine manière, le schéma androgynique semble souvent être associé à l'inceste et/ou à la jumeauté. En d'autres termes, il y aurait intériorisation de la poursuite d'un idéal de fusion androgynique qui contrasterait avec la violence de l'acte sexuel incestueux. L'inceste et la jumeauté, dans le domaine de l'anthropologie, sont à considérer comme des phénomènes qui polarisent en eux une forte affectivité, tout en contenant une dimension de transgression⁸⁸. Parfois, certaines métamorphoses de l'androgynie sont possibles : les figures deviennent alors réversibles puisqu'elles expriment le désir secret d'un retour à l'unité perdue. Nous allons essayer de montrer la place et la symbolique que revêt la figure de l'androgynique dans l'œuvre poétique de Georg Trakl, mais aussi de déterminer en quoi le choix de cette figure confère à sa poésie une portée tant universelle qu'actuelle.

⁸⁷ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985. – *Mysterien der Verwandlung*, 2009. – FINCK, Adrien, „Ein Geschlecht: Nochmals zu Georg Trakls „Abendländischen Lied“ in intertextueller Betrachtung“ In: WEICHSELBAUM, Hans, *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakl Studie XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2005.

⁸⁸ MONNEYRON, Frédéric, *L'androgynie décadent : Mythe, figure, fantasmes*, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 1996. – EVOLA, Julius, *La Métaphysique du sexe*, trad. de l'italien par Philippe Baillet, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2005. – LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Berg International Éditeurs, Paris, 1980. – ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Gallimard, coll. « folio », Paris, 1962.

I. Georg Trakl : un enfant de son siècle

1.1. Psychobiographie

1.1.1. L'enfance

L'histoire des ancêtres de Georg Trakl est intimement liée à la situation et au développement politico-économique de la monarchie austro-hongroise durant la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Les ancêtres du côté maternel étaient originaires de Bohême et ceux du côté paternel comptaient parmi les minorités allemandes de Hongrie. Il s'agit de colons allemands (souabes) installés en Hongrie occidentale, dans la ville campagnarde de Sopron (Odenburg en Allemand).

C'est l'essor de la nouvelle ville de Vienne (« Wiener Neustadt ») qui a permis au père du poète de rencontrer sa première femme. Tobias Trakl était un marchand originaire d'Oudenbourg qui épousa le 23 février 1868 Valentine Götz, âgée de 23 ans et fille d'un tailleur de Bohême. Le 7 mai 1868, elle mit au monde un fils, Wilhelm Maximilian, baptisé par un pasteur protestant alors que sa mère était catholique. Valentine décéda en 1870, à l'âge de 29 ans, lors de la naissance d'un second enfant, mort-né⁸⁹.

Mais Tobias Trakl se remaria rapidement ; sa seconde femme, Maria Halik, de confession catholique, est née le 17 mai 1852 dans la nouvelle ville de Vienne. C'est à l'âge de 23 ans, lors de son premier mariage avec le meunier Maximilian Schallner le 29 mai 1875, qu'elle rencontra son futur mari, invité par Maximilian en tant que son témoin. Ce premier mariage ne dura pas et fut rapidement dissout. Le 22 mai 1878, Maria accoucha d'un fils, Gustav, que Tobias Trakl reconnut comme étant le sien, alors qu'en réalité l'enfant fut le fruit du premier mariage de Maria. Peu de temps avant cela, Maria se convertit au catholicisme en prévision de son futur (second) mariage. Or, ce mariage ne pouvait avoir lieu dans la partie autrichienne de l'empire austro-

⁸⁹ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 11-14.

hongrois en raison des dispositions légales concernant le mariage. En revanche, ces dernières étaient étonnamment libérales pour l'époque en Transleithanie, où l'institution du mariage civil permettait à des femmes divorcées de se remarier⁹⁰. Le mariage fût donc célébré le 22 août 1878 et, peu de temps après, le couple retourna dans la nouvelle ville de Vienne, où Gustav fut baptisé, mais ce dernier décéda malencontreusement à l'âge d'un an et demi en raison d'un œdème cérébral. Suite à la mort de l'enfant, le couple déménagea à Salzbourg. Il est fort intéressant de noter que la mort de Gustav sera passée sous silence, gardée comme un terrible secret par le jeune couple. Le premier fils commun de Maria et Tobias, né à Salzbourg, s'appellera lui aussi Gustav. Toutefois, notons que le premier fils de Tobias, Wilhelm, avait déjà 11 ans lors du déménagement à Salzbourg et que ce dernier avait connaissance du secret gardé par ses parents. Il est fort probable qu'il ne l'ait guère caché à ses frères et sœurs car certains poèmes de Georg Trakl sous-entendent que le poète connaissait le secret de son frère décédé :

„Ein Wolf zerriss das Erstgeborene und die Schwestern flohen in dunkle Gärten zu knöchernen Greisen.“ (HKA, I, p. 149, V. 87-89.)

„Ein Bruder stirbt dir in verwunschnem Land.“ (HKA, I, p. 44, V. 20.)⁹¹

Salzbourg était, durant la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, l'un des lieux de transbordements pour le fer destiné au marché du Reich. Cette relation commerciale était favorisée par le raccord de Salzbourg au réseau ferroviaire allemand en 1860. Ainsi, cela représentait une opportunité pour le marchand de fer Tobias Trakl que ce dernier ne manqua pas de saisir en reprenant, par contrat et pour une durée de 10 ans, le renommé commerce de fer « Eisenhandlung Carl Steiner » le 26 novembre 1879. L'ascension économique et sociale de la famille Trakl fut fulgurante grâce à la reprise de l'affaire, ce qui devient manifeste lorsqu'on observe les différentes adresses⁹². En effet, au fur et à mesure,

⁹⁰ *Ibid.* p. 15.

⁹¹ *Der Spatziergang* - dans les différentes versions apparaît une fois « Schwabenland » et une fois « Ungarland » au lieu de « im verwunschnem Land »

⁹² WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 16.

la famille déménage dans des logements de plus en plus grands et situés à des adresses de plus en plus prestigieuses.

Georg Trakl naît le 3 février 1887 à 6h30 dans l'appartement familial, situé dans l'immeuble au Waagplatz 2. A l'âge de cinq jours, le jeune Georg fut baptisé par le pasteur protestant Aumüller, lequel jouera, à l'avenir, un rôle important dans la vie du jeune Georg. Nous allons y revenir, mais en raison de l'état psychologique de la mère des enfants, l'éducation de ces derniers se verra être confiée à des gouvernantes françaises ; l'Alsacienne Marie Boring, à laquelle les enfants étaient d'ailleurs très attachés sur le plan affectif, fut celle qui resta le plus longtemps au service de la famille. Pour se défouler, les enfants jouaient et se dépensaient régulièrement dans la cour sombre de la maison, puis, suite à leur déménagement, dans le spacieux jardin, situé entre les vieux remparts et la Pfeifergasse, de leur nouvelle demeure. Le motif du jardin se retrouve fréquemment dans la poésie de Georg Trakl, comme par exemple dans les poèmes *Kindheitserinnerung* (HKA, I, p. 271.), *Erinnerung* (HKA, I, p. 382.) ou encore *Schwesters Garten* (HKA, I, p. 317.). Nous verrons que, pour le poète, ces souvenirs d'enfance ont eu une valeur particulière, tout comme ils ont eu une influence cruciale sur son développement personnel et psychologique.

En 1893, la famille Trakl déménagea une fois encore, Tobias Trakl ayant acquis un grand bâtiment de l'autre côté du Waagplatz. Un an plus tard, il ouvrit un commerce de fer au rez-de-chaussée de ce dernier, mettant donc un terme à son contrat avec l'entreprise Carl Steiner. Considérant la prospérité économique de la famille, l'enfance de Georg Trakl et de ses frères et sœurs a toujours été à l'abri de besoins matériels.

Mais comment se passait la vie dans la maison Trakl ? En dehors du cadre extérieur, peu de choses sont documentées. Toutefois, en prenant les précautions nécessaires, nous pouvons essayer d'offrir un aperçu des comportements de l'enfant Georg Trakl. Les comportements

de Georg semblent révélateurs. Si l'on en croit les sources qui offrent une explication possible et plausible du développement psychologique du poète, ses troubles se sont déclarés dès son plus jeune âge et intensifiés jusqu'à atteindre leur paroxysme à l'âge adulte. Soulignons, dès le départ, que de nombreux biographes, y compris Hans Weichselbaum, lequel a rédigé plusieurs biographies de Trakl dont la plus récente date de 2014⁹³, Adrien Finck dont la thèse d'État comporte une partie biographique très complète ou encore Günther Kleefeld qui dans *Das Gedicht als Sühne* nous propose une interprétation psychanalytique, ont tenté de reconstituer l'enfance du poète. Il en va de même pour Otto Basil qui a voulu rendre compte de la vie de Georg Trakl à partir de documents et de témoignages recueillis auprès de témoins oculaires⁹⁴. Certaines incertitudes concernant la vie du poète peuvent s'expliquer par l'envie de la famille de sauver sa réputation. D'après Otto Basil, ce serait la raison pour laquelle leurs témoignages se limitent à des exclamations d'ordre très général. Un bon exemple permettant de soutenir l'hypothèse avancée par Basil est le témoignage de Fritz et Maria :

„Georg war ein Kind wie wir anderen auch.“⁹⁵

En 1952, on apprend par Fritz Trakl que Georg était un enfant joyeux, en bonne santé et particulièrement robuste. Il aimait jouer avec ses frères, sœurs et amis sur les agrès dans le jardin et collectionnait des timbres. Au lycée, il échangeait, avec un camarade chinois prénommé Chen, des messages dans la langue « artificielle » Volapük, ce qui montre son attirance et son intérêt pour l'étrange(r) et l'inconnu⁹⁶. Günther Kleefeld, lui aussi, doute de la véracité des témoignages de la famille et soulève les exemples suivants, empruntés respectivement à Basil (déjà cité) et Theodor Spoerri⁹⁷ :

⁹³ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014.

⁹⁴ BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965.

⁹⁵ *Ibid.* p. 36.

⁹⁶ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 16.

⁹⁷ SPOERRI, Theodor, *Georg Trakl. Strukturen in Persönlichkeit und Werk: eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung*, A. Francke, Bern, 1954.

Grete behauptet sie seien „heiter und unbekümmert“ aufgewachsen⁹⁸.

Toutefois, ces témoignages semblent peu crédibles, dans la mesure où la capacité de perception de Fritz et de Grete peut être considérée comme étant limitée, voire biaisée, de par leur jeune âge. S'ajoute à cela que les enfants de la famille Trakl ont sûrement essayé de protéger la famille des rumeurs et accusations après le présumé suicide de l'auteur, tout en tentant de dédouaner ce dernier des soupçons pathologiques et de la curiosité psychiatrique. Par exemple, à la question de savoir quelles étaient les relations de Fritz avec son célèbre frère, ce dernier répond diplomatiquement :

„Er und ich, wir waren die besten Spielkameraden. Er spielte mit seinen Freunden an den Turngeräten in unserem Garten, ich hatte meine Bleisoldaten.“⁹⁹

Ce qui a, par ailleurs, pu perturber certains commentateurs, c'est le fait que Georg Trakl associe régulièrement dans ses poèmes l'enfance à un sentiment de sécurité et au pôle maternel. Mais les rares témoignages du poète sur sa propre enfance, nous permettent de soulever l'hypothèse selon laquelle ces associations ne sont pas biographiques, mais relèvent de la simple fiction littéraire. En effet, Adrien Finck relève à juste titre que c'est surtout la froideur de la mère qui est perceptible dans les poèmes¹⁰⁰.

« Plainte révélatrice du drame initial qui, d'emblée, a pu rendre l'enfant sensible à l'étrangeté du monde, qui a pu orienter sa vie affective sur la voie de l'angoisse et de la vie intérieure, que la psychanalyse tente d'éclairer. Surgit alors l'image de la « mère » terrifiante, qui provoque une réaction de panique. »¹⁰¹

En 1912, Trakl raconte une anecdote à son ami Karl Röck qui prend note de cette conversation dans son journal intime :

⁹⁸ *Ibid.* p. 106.

⁹⁹ BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 36.

¹⁰⁰ *Sebastian im Traum* (KHA, I, p. 88.), *Vorhölle* (HKA, I, p. 132.), *Traum und Umnachtung* (HKA, I, p. 147.)

¹⁰¹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 89.

„Trakl erzählt, wie er sich vor rasende Pferde geworfen; wie ihn Wasser magisch anzog ; wie man ihn mit zwei Jahren noch für blöd gehalten, wie seine Mutter im Opiumrausch...“¹⁰²

Plusieurs interprètes se sont intéressés à cette anecdote du cheval racontée par Trakl en personne. Les raisons pour cet intérêt sont diverses, mais rejoignent toujours de près ou de loin l'idée que l'anecdote est révélatrice de certains aspects de la personnalité du poète, notamment d'un point de vue psychanalytique ou psychiatrique. Il semblerait qu'ici se manifeste le désagrément que l'auteur éprouvait face au mouvement. Ce dernier est naturellement renforcé face à des mouvements brusques, rapides et/ou incontrôlés. De même, on note chez Trakl une symptomatique tendance à paniquer. En se jetant devant le cheval ou le train, l'enfant espérait pouvoir stopper le mouvement. D'ailleurs, pour Adrien Finck, les images de l'enfance hantent toute l'œuvre¹⁰³ et le cheval noir traverse les poèmes comme une obsession¹⁰⁴. Pour Kohut, psychiatre qui s'intéresse aux troubles narcissiques et à la manière de les soigner, Trakl aurait eu des problèmes quant au traitement des stimuli extérieurs. Certaines sensations l'auraient donc profondément perturbé. Comme pour Günther Kleefeld d'ailleurs, le dysfonctionnement de la dyade mère - enfant serait à l'origine de ces perturbations:

„Sehr frühe Störungen in der Beziehung zum idealisierten Objekt (der Mutter) führen anscheinend zu einer allgemeinen Strukturschwäche... die weitgehend die Fähigkeit des psychischen Apparats beeinträchtigt, ein grundlegendes narzisstisches Gleichgewicht zu erhalten. Ein so geschädigter Mensch leidet an einer diffusen narzisstischen Verwundbarkeit.“¹⁰⁵

Cette sensibilité exacerbée qui caractérise Georg Trakl dès son plus jeune âge est considérée par la psychanalyse et la psychiatrie

¹⁰² SZKLENAR, Hans, „Beiträge zur Chronologie und Anordnung von Georg Trakls Gedichten auf Grund des Nachlasses von Karl Röck“ In: *Euphorion*, 60, 1966, p. 227.

¹⁰³ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 101.

¹⁰⁴ *Zu Abend mein Herz* (KHA, I, p. 32.), *Landschaft* (*Ibid.* p. 83.), *Traum und Umnachtung* (*Ibid.* p. 147), *Offenbarung und Untergang* (*Ibid.* p. 168.)...

¹⁰⁵ KOHUT, Heinz, *Narzissmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung Narzisstischer Persönlichkeitsstörungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1976, p. 173.

comme la preuve d'un trouble, dont l'origine se situe dans le développement psychique. Cela aurait pour conséquence le sentiment que les sensations du corps sont inconciliables avec les stimuli qu'il reçoit du monde extérieur. Révélatrice en ce sens est aussi une anecdote rapportée par Günther Kleefeld dans sa psychobiographie du poète : lorsque l'enfant n'appréciait pas la nourriture qui lui était servie, ce dernier jetait l'assiette et son contenu par la fenêtre, dans la rue¹⁰⁶.

Avant de revenir sur l'aspect « psychologique » et « psychanalytique » de la personnalité de Georg Trakl, il convient de reconstituer le contexte familial et l'entourage de notre auteur. Bien évidemment, il existe déjà de nombreuses études biographiques sur Trakl et nous aurions pu nous contenter de nous y référer sans nous adonner nous-mêmes à cette démarche complexe qu'est la rédaction d'une biographie. Or, comme c'est souvent le cas lorsqu'on parle de Georg Trakl, les études sont très nombreuses et ont tendance à proposer des thèses très variées, pour ne pas dire contraires. Notre travail s'inscrivant dans une démarche pluridisciplinaire, c'est aussi dans cette même démarche que nous désirons inscrire notre travail biographique. Il s'agit donc de croiser les différentes approches afin de proposer une biographie aussi complète que possible. Le but de cette dernière est de mieux comprendre l'œuvre qui nous intéresse car la connaissance de la vie de l'auteur permet d'approcher l'œuvre dans toute sa complexité. Il ne s'agit bien évidemment pas de réduire l'interprétation des poèmes à une interprétation biographique. Or, l'influence de la vie personnelle de Georg Trakl permet de mieux saisir le sens de l'œuvre, notamment le volet très personnel et cathartique de sa poésie. On peut, en effet, considérer qu'une analyse d'œuvre qui ne tient aucunement compte du contexte de production de l'œuvre, n'est qu'une demi-analyse¹⁰⁷. Bien sûr, pour analyser les vers de Georg Trakl, nous n'avons pas

¹⁰⁶ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 42.

¹⁰⁷ „Ohne das lebende Subjekt und seine Kognition entsteht kein Werk ; dass entsprechend die Analyse des Werks ohne Analyse des literarischen Produktionszusammenhangs eine halbierte Analyse“ sei. In: RUSCH, Gerhard, SCHMIDT, Siegfried J., *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*, 1983, p. 13.

nécessairement besoin de connaître sa biographie, mais cette dernière ne peut que s'avérer d'une extrême utilité pour mieux les comprendre. D'ailleurs, c'est aussi dans cette optique qu'Hans Weichselbaum inscrit ses recherches, ce qui l'a d'ailleurs poussé à écrire plusieurs biographies de Trakl, lesquelles se veulent aussi exhaustives et surtout documentées que possible.

„Sie (die biographischen Zusammenhänge) können Beziehungsfelder sichtbar machen und die Gefahr einer ahistorischen Sicht, die immer Gefahr läuft, reduktionistisch zu sein, verringern. Sie können nützliche Elemente im hermeneutischen Prozess sein, freilich von unterschiedlichem Gewicht und interpretatorischer Nützlichkeit.“¹⁰⁸

Pour en revenir à la biographie de Georg Trakl, le garant de la stabilité de la famille semble avoir été le père, marchand travailleur et ambitieux de nature pondérée et calme. D'ailleurs, lorsque la figure du père apparaît dans les poèmes de Trakl, cette dernière est mise en relation avec le foyer (des „alten Geräts“) et des expressions telles que le calme („die Stille“) ou encore la dureté („die Härte“). Par ailleurs, le père offrait à la famille l'orientation nécessaire dans les affaires pratiques et adoptait, en quasi toutes circonstances, une attitude tolérante. En 1910, son décès affectera profondément la famille, révélant au grand jour les fractures et tensions internes. D'ailleurs, il existe une anecdote intéressante au sujet du rapport entre Georg Trakl et son père.

« Selon le rapport médical de l'hôpital militaire de Cracovie, Trakl n'aurait pas tenu Tobias pour son père, il aurait supposé descendre d'un cardinal (HKA, II, p. 730.) ! Cette note apparaît dans le contexte « d'idées délirantes » consignées dans ce rapport. »¹⁰⁹

Aussi étrange que cela puisse paraître, cette réflexion, de la part du poète, paraît nettement moins étrange lorsque l'on prend en considération que la paternité est un aspect constitutif de la légende mythologique. En effet, le héros n'est jamais d'ascendance paternelle simple et sûre, donc commune. Pour Adrien Finck, de telles idées

¹⁰⁸ WEICHSELBAUM, Hans, „Leben im Schreiben“ (p. 97-114.) In: *Austriaca* n°65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p. 98.

¹⁰⁹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 86.

manifestent clairement l'emprise des mythes sur la personne de Georg Trakl. En termes jungiens, on parlerait même « d'infection archétypale »¹¹⁰.

Or, autant les relations des enfants avec leur père semblaient stables, même si ce dernier devait être très pris par ses affaires et son commerce, autant celles avec la mère étaient extrêmement problématiques. Maria Trakl-Halik ne manifestait à l'égard de ses enfants aucune tendresse, ni même un intérêt quelconque. Elle était préoccupée, pour ne pas dire absorbée, par ses collections d'Antiquités. Il semblerait que la jeune femme se sentait dépassée par sa condition, qu'elle était profondément malheureuse dans son rôle d'épouse et de mère au foyer. Elle cherchait donc à se réfugier dans un monde esthétisé, entourée de ses « beaux objets », et à anesthésier sa douleur par la consommation de narcotiques, plus précisément d'opium¹¹¹.

Il apparaît très clairement à plusieurs reprises que le poète éprouvait une haine profonde envers sa mère en raison de sa froideur, bien qu'en vieillissant, il remarque qu'il lui ressemble à bien des égards : tous deux avaient des tendances pour ainsi dire dépressives, cherchaient la solitude et l'isolement, et, plus profondément encore, mère et fils n'arrivaient pas à répondre aux exigences imposées par autrui, par le quotidien et la société. Dans ses poèmes, Georg Trakl lie systématiquement la mère à une ambiance de froideur et de malaise, ce qui la fait apparaître comme une figure tragique, voire maudite.

La gouvernante Marie Boring prit ses services dans la famille Trakl lorsque Georg était âgé de 3 ans et c'est elle qui accordait l'attention et l'affection aux enfants que la mère leur refusait. Par

¹¹⁰ « On croit souvent que le terme « archétype » désigne des images ou des motifs mythologiques définis. Mais ceux-ci ne sont rien d'autres que des représentations conscientes : il serait absurde de supposer que des représentations aussi variables puissent être transmises en héritage. L'archétype réside dans la tendance à nous représenter de tels motifs, représentations qui peut varier considérablement dans les détails, sans perdre son schème fondamental. » In : JUNG, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 67.

¹¹¹ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 27.

ailleurs, elle était chargée d'enseigner le français aux enfants. Pour cette raison, il court la rumeur que les enfants ne parlaient quasiment que le Français entre eux. C'est donc grâce à Marie Boring que les enfants ont eu accès à leurs premières lectures en Français puisqu'elle avait abonné la famille au *Journal de la jeunesse* ainsi qu'au journal *Le petit Français illustré*¹¹². Ce contact précoce avec la langue française paraît essentiel puisque ce dernier a très certainement joué un rôle dans l'influence qu'auront, plus tard, sur Trakl les poètes symbolistes. A partir de 1890, Marie a vécu, avec seulement une interruption, quatorze ans chez la famille Trakl. Elle est finalement décédée en 1940, à l'âge de 78 ans, sans jamais apprendre la célébrité de son protégé. Aussi, notons qu'elle était profondément catholique, alors que la famille Trakl était de confession protestante. Ainsi, la foi de la gouvernante peut éventuellement expliquer l'intérêt précoce du jeune Georg pour les questions religieuses puisque Marie n'hésitait pas à faire intervenir les principes catholiques dans l'éducation des enfants¹¹³.

Afin de mieux comprendre comment l'enfance et en particulier la relation à la mère ont pu déterminer le développement psychologique de Georg Trakl, nous allons à présent nous intéresser de plus près à cet aspect de la biographie. Günther Kleefeld s'est, lui aussi, intéressé de très près à cette question, en essayant de l'éclairer par une approche psychanalytique et psychiatrique, démarche globalement privilégiée par ce spécialiste. Il est indéniable qu'une telle approche peut apporter des éléments intéressants, notamment lorsqu'on est face à une personnalité aussi complexe que celle de Georg Trakl. Néanmoins, cette approche peut aussi poser des problèmes, notamment parce qu'elle ne peut fournir que des hypothèses, jamais de certitudes. En effet, Trakl étant décédé depuis plus de cent ans, la seule chose qui reste de lui est son œuvre, des documents d'époque tels que les correspondances ou bien des témoignages de contemporains. Il en découle que nous n'avons

¹¹² FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 99.

¹¹³ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 28-31.

aucun accès direct et immédiat à la vie de l'auteur, mais que la connaissance que nous pouvons en avoir ne peut passer que par les sources qui officient alors comme intermédiaires. S'ajoute à cela que les témoignages ne peuvent jamais être parfaitement neutres et sont toujours déterminés par le rapport qu'avait le témoin au poète et l'image qu'il aspire à transmettre de ce dernier. En essayant donc d'analyser les éléments biographiques à l'aide des précieux outils que nous ont fournis la psychanalyse et la psychiatrie, il faut être précautionneux. Il ne faut pas céder à la tentation de chercher par tous les moyens à « plaquer » ces interprétations sur les éléments biographiques dont nous disposons, d'autant plus que ces derniers ne peuvent être, à certains égards, que lacunaires. L'approche psychanalytique et psychiatrique peut, en effet, nous proposer des interprétations intéressantes et riches, mais ces dernières doivent être considérées comme des hypothèses enrichissantes, nous permettant d'approfondir nos analyses de par un point de vue et une approche différents, et non pas comme certitudes.

Tout d'abord, soulignons que le rapport de l'enfant à la mère est essentiel pour le développement de celui-ci. Cela s'explique, tout d'abord, par le fait que la symbiose naturelle avec la mère, c'est-à-dire le rapport nutritif (l'allaitement), sera progressivement remplacée par ce qu'on pourrait appeler la symbiose sociale. Le sentiment de sécurité éprouvé par l'enfant dans l'espace intra-utérin devient, après la mise au monde, l'échange („Wechselspiel“) entre la mère et l'enfant. Dans ces échanges, l'enfant se trouve confronté à deux situations contraires : la satisfaction d'une part et la frustration d'autre part. C'est dans ce contexte que l'enfant parvient à se représenter l'objet pour la première fois, c'est-à-dire une unité extérieure et indépendante de lui, dans la mesure où sa mère satisfait ses besoins ou ne le fait pas, ce qui engendre la frustration. Par-là se forment, le moi et le non-moi qui n'étaient pas encore séparés au stade de narcissisme primaire. En d'autres termes, auparavant l'enfant ne se distinguait pas de son environnement et n'arrivait pas à concevoir des choses en dehors de lui-même.

Bref, dans ce contexte de satisfaction et/ou de non-satisfaction de ses besoins, l'enfant perçoit sa mère comme une figure pour ainsi dire bipolaire : une « bonne » mère, laquelle répond à ses besoins et attentes avec son sein nourrisseur, et une mauvaise, « méchante » mère qui n'y répond pas et qui refuse de satisfaire les désirs de l'enfant. La première figure devient l'objet des pulsions libidineuses, alors que la seconde devient la cible de toutes ses émotions agressives et haineuses¹¹⁴. C'est dans ce contexte que se forment les contours de l'image de la mère, laquelle deviendra, et par conséquent influence et conditionne, la vision du monde. Pour l'exprimer autrement : la structure pulsionnelle („Triebstruktur“) est le résultat du processus de socialisation dont les racines se trouvent dans la dialectique entre la mère et l'enfant, tout comme la tolérance à la frustration de l'enfant est à l'origine de ce qui deviendra, plus tard, le principe de réalité. La confiance fondamentale („Urvertrauen“) qu'éprouve l'enfant envers sa mère, c'est-à-dire la certitude ressentie par l'enfant, selon laquelle sa mère est toujours encline à satisfaire ses besoins, est essentielle pour son développement car si cette dernière ne se déclare pas :

„Beim Erwachsenen drückt sich das Ausbleiben des Urvertrauens in seinem Urmisstrauen aus. Ein solcher Mensch zieht sich in einer bestimmten Weise in sich selber zurück, wenn er mit sich selber und anderen uneins ist. Deutlicher wird diese Verhaltensweise, wenn die Betroffenen in psychotische Zustände regredieren.“¹¹⁵

Il n'est donc aucunement étonnant que l'absence de la confiance fondamentale puisse engendrer des psychoses, c'est-à-dire un trouble mental caractérisé par une désorganisation de la personnalité, la perte du sens du réel et la transformation en délire de l'expérience vécue. Bien évidemment, il nous est impossible de savoir avec certitude ce qui se passait chez les Trakl au sein de l'intimité familiale. Ces propos sont donc à relativiser et à ne prendre en considération qu'avec une certaine distance critique. En effet, ils peuvent nous apporter une possible explication intéressante et enrichissante, mais dont la véracité ne peut

¹¹⁴ *Ibid.* p. 29.

¹¹⁵ ERIKSON, Erik H., *Identität und Lebenszyklus*, 2. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974, p. 62.

être prouvée par les faits. Néanmoins, Maria Geipel, sœur aînée du poète, insiste sur le fait que les enfants craignaient leur mère car elle les battait souvent. Chez les enfants, cette attitude serait à l'origine d'un profond sentiment d'injustice. Dans le poème *Entlang* (HKA, I, p. 106.), le poète associe l'apparition de la mère à la « douleur » et à la « peur »¹¹⁶, poème à propos duquel Adrien Finck note la chose suivante :

« La senteur du réséda, associée d'abord à l'évocation indéterminée de l'élément féminin, dans une vague ivresse sensuelle, se précise (au cours d'un poème qui évoque une visite chez une prostituée) sous le signe du « mal », de l'amour maudit ; elle accompagne, finalement, l'apparition de la mère dans un contexte de douleur et d'effroi. »¹¹⁷

Pour Adrien Finck, les figures de la mère, de la prostituée et de la sœur peuvent être superposées, ce qui manifeste une lourde charge symbolique et une importance cruciale accordée à ces figures. Finck insiste lui-même sur le fait qu'il se situe, dans ce contexte, dans l'optique d'une lecture psychanalytique lorsqu'il affirme que le poète cherche la mère, aimée et haïe, dans ses rapports à la prostituée et à la sœur. La figure de la mère lui aurait toujours apparue éloignée et inaccessible dans une enfance frustrée d'amour et caractérisée par une certaine « injustice »¹¹⁸. Bien évidemment, une interprétation psychanalytique n'est jamais suffisante, notamment parce qu'il nous est impossible de connaître certains détails et que nos connaissances de la biographie de Trakl ne peuvent être que lacunaires. Mais une telle approche mérite toutefois d'être prise en considération puisqu'il est indéniable que la psychanalyse nous permet de comprendre et d'expliquer certains éléments biographiques. Même si elle ne peut fournir que des hypothèses, ces dernières nous permettent toutefois d'élargir notre approche et de l'enrichir par des interprétations et éléments d'analyse variés et intéressants. Bien évidemment, il faut aussi

¹¹⁶ „Erscheinung der Mutter in Schmerz und Graun; / Schwarze Reseden im Dunkel.“ In : HKA, I, p. 106.

¹¹⁷ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 90.

¹¹⁸ *Ibid.*

tenir compte du fait que certaines méthodes et approches sont intimement liées au contexte dans lequel elles voient le jour et donc empruntées d'une certaine idéologie sociale et/ou politique (*Weltanschauung*). Bien que sa biographie semble avoir influencé directement la création poétique de l'auteur, il ne faut guère oublier que, peut-être, Trakl cherche aussi à donner une certaine image de lui-même, à construire un mythe autour de lui-même qui renforcerait sa réputation de « poète maudit ».

„Das Thema Kindheit ist vom Dichter mehrfach poetisch gestaltet worden; es ist aber problematisch, daraus direkte Rückschlüsse auf Trakls Kindheitserleben zu ziehen. Darüber hinaus gibt es vereinzelt Mitteilungen, die schon zum Bereich der über Trakl verbreiteten Legenden gehören.“¹¹⁹

Rappelons que la mère de Trakl était constamment plongée dans sa collection d'antiquités, apparemment dans l'incapacité la plus totale de s'identifier avec son rôle de mère et d'épouse et qu'elle affichait en permanence une attitude froide et revêche, si ce n'est de rejet, à l'égard de ses enfants. A ce propos, Spoerri, comme d'autres de ses confrères commentateurs, assigne à Maria Trakl-Halik des traits psychopathiques et attire l'attention sur son addiction à la drogue¹²⁰. D'ailleurs, il met en étroite relation les comportements addictifs de Georg et de certains de ses frères et sœurs avec ceux de la mère et le fait que cette dernière ait toujours catégoriquement refusé d'allaiter ses enfants. La cause originelle de l'addiction serait donc une frustration orale infantile. Toutefois, nous pouvons (et devons) à ce point faire une objection à Spoerri, en nous appuyant sur un constat fait par Otto Basil qui souligne que Grete fut le seul enfant de la fratrie à avoir été allaitée. Or, la jeune sœur de Trakl souffrait de graves problèmes d'addiction (alcool, médicaments, opium etc.)¹²¹.

¹¹⁹ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 21.

¹²⁰ SPOERRI, Theodor, *Georg Trakl*, 1954, p. 106.

¹²¹ BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 28.

Par ailleurs, il convient d'ajouter et d'admettre que le rôle de la mère ne se réduit pas à celui de nourrir et donc d'allaiter son enfant. A la satisfaction des besoins primaires et matériels s'ajoute la nécessité d'échanges visuels, moteurs et verbaux, de contact physique et d'attention émotionnelle intense. Néanmoins, tous ces éléments qui permettent à l'enfant durant les premières années de sa vie à développer la confiance fondamentale manquaient au sein de la famille Trakl et avec la synthèse manquée entre mère et enfant, le premier pas de socialisation de l'enfant est également un échec¹²². Comme nous l'avons déjà noté, dans ses poèmes, Trakl associe toujours la figure de la mère à la froideur¹²³. De manière inconsciente, elle est porteuse de malheur, ce dernier émanant directement de son être, ce pourquoi elle apparaît comme une figure tragique et maudite¹²⁴.

„Die gefühlskalte, zurückgezogene Art der Mutter ist aus psychoanalytischer Sicht der Hauptgrund dafür, dass Georg Trakl die Ausbildung von Ich-Stärke und psychischer Stabilität versagt blieb. Seine Verletzbarkeit, Reizbarkeit und auch die Neigung zur Aggressivität könnten hier ihre Wurzeln haben: Mimosenhafte Empfindlichkeit auf der einen Seite, fehlendes Einfühlungsvermögen und rücksichtslose Härte auf der anderen – diese Charakterzüge Trakls bilden sich keimhaft schon im frühen Austausch mit der Mutter.“¹²⁵

D'autre part, l'expérience des pratiques d'éducation et de prise en charge maternelles poussent l'enfant à développer ses premières perceptions des objets extérieurs. Comme nous l'avons déjà évoqué rapidement, l'enfant perçoit sa mère comme un objet partiel – par exemple, la « bonne » mère qui satisfait ses besoins *versus* la « mauvaise » mère qui ne les satisfait pas – ce pourquoi la première phase du développement infantile est caractérisée par un phénomène de division ou de dédoublement que les psychologues qualifient de

¹²² KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 33.

¹²³ Ihr Antlitz ist „ernst“ (HKA, I, p. 114) ; „versteinert“ (*Ibid.*) ; „weiß“ (*Ibid.* p. 115) ; sie erscheint als „Klagegestalt“ (*Ibid.* p. 121) ; „als bleiche Gestalt“ (*Ibid.* p. 382) ; „an der frierenden Hand der Mutter“ (*Ibid.* p. 88) ; „nächtige Gestalt der Mutter“ (*Ibid.* p. 148) ; „unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward“ (*Ibid.* p. 150).

¹²⁴ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 26.

¹²⁵ *Ibid.* p. 27.

« schizoïde ». De plus, les pulsions destructives sont projetées sur la « mauvaise » mère, alors que les pulsions libidineuses sont projetées sur la « bonne » mère. Toutefois, la situation se complique de par les mécanismes de projection et les pulsions sont associées aux objets. De par les mécanismes de projection, la « mauvaise » mère est perçue comme agressive et persécutrice, c'est-à-dire comme une menace, laquelle provoque des pulsions destructrices et une peur intense face à une éventuelle vengeance. C'est cette peur qui se trouve à l'origine des délires de persécution paranoïaques, dans lesquels les phantasmes de destruction sadiques (d'origine anale ou orale) sont tournés vers l'objet, dont on craint, en retour, une attaque analogue¹²⁶. Pour résumer, nous pouvons dire que les délires de persécution paranoïaques puisent leur origine dans la projection de ses propres projections sur l'objet. La relation à l'objet partial à connotation positive a pour fonction de contrebalancer les peurs, mais celle-ci dépend inexorablement de la qualité des interactions entre la mère et l'enfant, dans la mesure où l'amour maternel agit contre les délires de persécution et les peurs qui en découlent¹²⁷.

„Durch liebevolle Zuwendung beweist die Mutter dem Kind, dass sie nicht die „böse“ (verfolgende, verschlingende, zerstückelnde) Mutter ist, mindert dadurch die destruktiven Regungen des Kindes und seiner Verfolgungsangst ; zugleich hilft sie ihm so, die Sehnsucht nach verlorenen primärnarzisstischen Urzustand allmählich zu überwinden durch eine vertrauensvolle Zuwendung zum guten Objekt.“¹²⁸

Des perturbations au sein des échanges entre la mère et l'enfant, comme dans le cas de la famille Trakl, entravent le développement infantile et abandonnent l'enfant face à ses plus grandes peurs : l'influence de la « mauvaise » mère, considérée comme destructive, en apparaît d'autant plus grande et le monde extérieur est perçu comme une dangereuse menace et les objets qui s'y trouvent comme des

¹²⁶ KLEIN, Melanie, *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, Rowohlt Taschenbuch, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1972, p. 146.

¹²⁷ *Ibid.* p. 146-147.

¹²⁸ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 34.

ennemis. L'enfant ne parviendra pas à vaincre son état paranoïaque et schizoïde. Ainsi, la prochaine phase de développement qui consiste en la tentative de vaincre ses peurs et de surmonter les ambivalences, sera elle aussi perturbée, plaçant l'enfant dans un état, pour ainsi dire, « dépressif ». Lorsque l'enfant reste fixé dans cet état paranoïaque-schizoïde, caractérisé par la perception d'un monde binaire divisé en polarités opposées, alors ce dernier est disposé au développement de la « schizophrénie¹²⁹ »¹³⁰.

„Im Rahmen der defekten Dyade, so ist festzuhalten, profilieren sich in der kindlichen Psyche starke Destruktionswünsche, die begleitet werden von ebenso ausgeprägten Verfolgungsängsten.“¹³¹

L'excessive vulnérabilité de Trakl, dès son plus jeune âge, se manifeste et contraste avec une insensibilité tout aussi excessive et un sans-gêne exacerbé à l'égard d'autrui. Comme le montrent les témoignages de personnes ayant connu le poète dès son plus jeune âge, ce dernier aurait eu pour habitude de réagir à toutes formes d'offenses par des excès de colère. L'élément agressif dans la personnalité de Trakl semble y être présent dès sa tendre enfance et ce de toutes parts :

„Die narzisstische Verwundbarkeit Trakls, sein Rückzugsverhalten, seine Aggressivität, Wasser-Fixierung und sein Hass auf die Mutter: dieses Bündel eigentümlicher Persönlichkeitsmerkmale weist zurück auf die verzerrte seelische Entwicklung Trakls im frühen Kindheitsalter.“¹³²

Dans sa biographie la plus récente, Weichselbaum rend compte de certaines anecdotes très intéressantes à propos de l'enfant Georg Trakl, au sujet desquelles il va dire qu'elles peuvent aussi être interprétées comme puisant leur origine dans un rapport très individuel et distordu à la réalité environnante¹³³. Une fois, le jeune Georg Trakl,

¹²⁹ D'après le vulgair médical : La schizophrénie est une psychose, c'est-à-dire une maladie mentale dont le malade n'est pas conscient (contrairement à la névrose) et caractérisée par la perte du contact avec la réalité et par des troubles plus ou moins graves de la personnalité.

¹³⁰ KLEIN, Melanie, *Das Seelenleben des Kleinkindes*, 1972, p. 102.

¹³¹ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 35.

¹³² *Ibid.* p. 46.

¹³³ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 31.

dans un état d'absence totale, serait allé dans un étang et n'aurait pu être sauvé de la noyade que de justesse. Le poète lui-même interprète et se souvient de cet événement comme ayant été une tentative de suicide précoce.

„Als Kind versuchte OB. Sich selbst zu töten. Zum ersten Mal als 5 jähriges Kind in's Wasser gesprungen.“ (HKA, II, p. 729.)

Or, l'idée d'une tentative de suicide délibérée de la part d'un enfant âgé de seulement cinq ans paraît peu crédible et n'oublions pas que ce souvenir a été couché sur papier lorsque Trakl se trouvait à l'hôpital militaire de Cracovie, où il souffrait, d'après les médecins, « d'idées délirantes ». On peut également considérer l'anecdote suivante comme ayant pour origine un rapport distordu à la réalité puisque l'enfant Georg Trakl se serait jeté devant un cheval en plein galop afin de pousser ce dernier à s'arrêter. D'après des témoins, il aurait essayé la même chose avec un train ou, plutôt, comme l'affirme Weichselbaum, le tramway qui passait dans Salzbourg¹³⁴.

„Als Feind erkennt er am Grunde überall die Bewegung. So lernt er alle Bewegungen hassen. Indem sie vorwärts kommt, nimmt sie ihm immer etwas weg.“¹³⁵

Concernant la première de ses anecdotes, Adrien Finck, comme beaucoup d'autres commentateurs, note chez Trakl une attirance quasi magique pour l'eau. Pour lui, cette dernière n'est aucunement un hasard puisque l'eau est lourdement chargée de symbolique : alors que pour Gaston Bachelard c'est l'élément du rêve, pour la psychologie des profondeurs l'eau est associée à l'élément féminin et maternel¹³⁶. En effet, ce sont aussi ces associations que l'on va retrouver dans les poèmes de Trakl.

„Liebe neigt sich zu Weiblichen,
Bläulichen Wassern. Ruh und Reinheit!“ (HKA, I, p. 337, V. 9-10.)

Maintenant que nous avons parlé de la dyade mère-enfant, il convient également de nous attarder sur ce qu'on appelle en psychanalyse « le complexe d'Œdipe ». En effet, le fait de surmonter

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ BUSCHBECK, Erhard, *Georg Trakl*, Verlag Neue Jugend, Berlin, 1917, p. 9.

¹³⁶ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 101.

l'Œdipe paraît comme étant un élément clé du processus de socialisation de l'enfant, dans la mesure où c'est dans ce contexte que l'enfant fait siens les concepts de « sexe », de « genre » et de « génération ». L'assimilation de ces concepts est fondamentale, dans la mesure où la catégorisation des individus selon leur sexe met fin à l'identification unilatérale avec la mère, alors que la distinction des générations proscrit au jeune enfant de prendre la place du père, c'est-à-dire du chef de famille, face à la mère. L'enfant parvient à neutraliser, soit à dépasser le conflit d'Œdipe, dans la mesure où il redoute la castration de par son père, abandonnant les désirs incestueux envers sa mère. A ces désirs, il substitue l'intériorisation de l'autorité parentale, laquelle favorise la formation du surmoi („Über-Ich“)¹³⁷.

L'environnement social et familial de Georg Trakl était, dès sa plus tendre enfance, perturbé par des tensions au sein de sa famille et un manque de solidarité émotionnelle entre ses parents. En effet, la mère s'isolait, le père consacrait tout son temps à ses affaires et l'éducation des enfants était confiée à des gouvernantes. Il en découle que les échanges affectifs au sein de la triade familiale (père – mère – enfant(s)) étaient quasi absents, absence qui rend impossible la résolution du complexe d'Œdipe¹³⁸. Rappelons que le conflit d'Œdipe équivaut au désir qu'éprouve le fils pour sa mère, désir auquel le père fait face par l'interdit fondamental de l'inceste et en menaçant le fils de castration, ne serait-ce que symboliquement. Le drame œdipien se produit lorsque le fils déclare la guerre au père, mais le cas de Georg Trakl est quelque peu différent. D'ailleurs, il convient peut-être de noter qu'à la naissance du poète, Tobias Trakl avait déjà 50 ans, ce qui explique très certainement pourquoi Trakl associe souvent, dans sa poésie, l'image du père à celle du « vieillard ».

« Dans l'œuvre tardive, la « puissance du père » est démasquée ; c'est vainement qu'il tente de « conjurer » le mal ; il est « aveugle »¹³⁹. La figure du « père » se retrouve dans celle du fermier dans le « Fragment

¹³⁷ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 48-49.

¹³⁸ *Ibid.* p. 51-52.

¹³⁹ „Eines Blinden klang die harte Stimme des Vaters und beschwor das Grauen.“
In : *Traum und Umnachtung*, HKA, I, p. 149.

de drame » : c'est le personnage qui assiste impuissant à la malédiction qui s'abat sur son foyer¹⁴⁰. »¹⁴¹

On peut donc avoir l'impression que pour Trakl, le père tentait vainement de conjurer le mal familial émanant de la froideur et du manque d'amour de la mère. D'après les témoignages, c'est surtout lui qui œuvrait comme le pilier de la famille, ce pourquoi c'est aussi avec sa mort que les conditions se dégradent.

Toutefois, l'enfant Georg Trakl semble se raccrocher inexorablement au désir de fusion avec la mère, caractéristique du stade narcissique primaire, ce pourquoi il ne revendique que peu ses désirs érotiques envers elle et évite les conflits avec le père. Ainsi l'enfant ne vient pas à bout du conflit œdipien.

„Die unbewusste Mutterbindung über die phallische Phase hinaus bestehen bleibt – und zwar nicht in Form einer Libidofixierung, sondern als primärnarzisstisch fundierte.“¹⁴²

Puisque l'enfant désire retourner dans le sein de la mère archaïque, soit à l'état intra-utérin, le surmoi ne peut se développer normalement et reste à un stade rudimentaire.

„Der Abbau dieser ödipalen Ängste kann nur gelingen, sofern der Junge im Rahmen einer intakten familiären Triade ein befriedigendes Zusammenspiel mit den Eltern erlebt ; sie werden in dem Maße vermindert, in dem das Kind ein wachsendes Gefühl von Sicherheit aus der Beziehung zu den Eltern schöpft.“¹⁴³

D'ailleurs, Hans Weichselbaum fait, lui aussi, référence à ce désir de fusion avec la mère. Pour lui, il y a un lien non négligeable entre ce dernier et l'attrance de Trakl pour l'eau. En effet, le poète aurait confié à un camarade que l'eau l'aurait toujours attiré comme par magie¹⁴⁴, tout comme il aurait confié que jusqu'à ses vingt ans, il n'aurait rien

¹⁴⁰ „Gott, mein Haus hast du heimgesucht.“ In : *Don Juans Tod, Ibid.* p. 455.

¹⁴¹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 86.

¹⁴² ZIEHE, Thomas, *Pubertät und Narzissmus*, 2. Aufl. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a. M. 1978, p. 130.

¹⁴³ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 55.

¹⁴⁴ „Wie ihn Wasser magisch anzog.“ In : Im Gespräch mit Hans Limbach In : FICKER, Ludwig v., *Erinnerungen an Georg Trakl*, 3. Erweiterte Auflage, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1966, p. 122.

remarqué de son environnement, excepté l'eau¹⁴⁵. Lorsqu'il était enfant, on voyait la Salzach depuis l'appartement ; plus tard, il découvrit ce fleuve lors de ses innombrables promenades.

„Man kann darin auch einen Zusammenhang mit Vorstellungen von Aussetzung auf dem Wasser und dem Geburtsvorgang sehen, wie er aus den Mythen der Völker bekannt ist. Demnach wären Trakls Äußerungen als Ausdruck einer Sehnsucht nach Verschmelzung mit einer archaischen Urmutter zu interpretieren, wie die Psychoanalyse meint. Die in dem Satz *„Ich bin ja erst halb geboren!“* enthaltene Selbsteinschätzung stützt diese Annahme ebenso wie der Hinweis von Karl Kraus auf die Siebenmonatskinder, zu denen er Trakl zählte: *„Sie sind mit dem Schrei der Scham auf eine Welt gekommen, die ihnen nur das eine, erste, letzte Gefühl belässt: Zurück in deinen Leib, o Mutter, wo es gut war!“* Bekannt ist Trakls Reaktion darauf aus einem Brief aus dem Jahr 1912: *„Ich danke Ihnen einen Augenblick schmerzlicher Helle!“* Dass diese Sehnsucht nach Verschmelzung in der Lebensrealität keine Verwirklichung finden konnte, war demnach Ursache eines meist spannungsvollen Zustandes und eine Quelle melancholischer Stimmungen.“¹⁴⁶

La désintégration de la triade ne corrige aucunement le scénario *œdipien*, caractérisé par cette agressivité dont nous avons déjà parlé, omniprésent dans les phantasmes de l'enfant. Cela engendre une pathologie dans la formation du surmoi car, dans ce contexte, ce dernier assimile les agressions du Ca, les retourne contre le Moi et devient, par là, similaire à un agent du Ca. La relation avec les parents, agressive et libidineuse, et le rapport narcissique aux objets doivent être intériorisés durant la phase œdipienne.

„Die Verinnerlichung der narzisstischen Anteile der Beziehung des Kindes zu den ödipalen Eltern ... führt zur narzisstischen Dimension des Über-Ichs, d.h. zu seiner Idealisierung. Die Verinnerlichung der mit Objektlibido besetzten Anteile des Elternimago formt diese in die Gehalte und Funktion des Über-Ichs um; die Verinnerlichung der narzisstischen Aspekte erklärt die erhöhte Stellung, die diese Inhalte und Funktion dem Ich gegenüber haben.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ SZKLENAR, Hans, „Beiträge zur Chronologie und Anordnung von Georg Trakls Gedichten aufgrund des Nachlasses von Karl Röck“, 1966, p. 227.

¹⁴⁶ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 32.

¹⁴⁷ KOHUT, Heinz, *Narzissmus*, 1976, p. 61.

Le Surmoi n'est donc pas en mesure de prendre sa fonction de source d'apport narcissique sur une échelle suffisante, raison pour laquelle l'enfant reste dépendant d'un apport narcissique d'origine extérieure. De fait, l'enfant sera, toute sa vie durant, en quête d'une figure idéale extérieure, capable de le guider et de lui donner l'attention que le Surmoi, idéalisé insuffisamment, ne peut lui donner¹⁴⁸.

Si ce que nous venons de dire s'applique effectivement au poète, alors cela pourrait expliquer pourquoi l'enfant Georg Trakl était très attaché à son enseignant de catéchisme, le prêtre Aumüller. C'est aussi la raison pour laquelle, adolescent, il était comme soumis à Karl Hauer qu'il voyait comme étant une idole et un guide spirituel. A partir de cela, on peut donc dégager un certain schème relationnel¹⁴⁹.

L'histoire du développement psychologique de Georg Trakl est inexorablement conditionnée par une histoire familiale perturbée qui a, très certainement, entravé la socialisation de l'enfant.

Die „verzernte Interaktion erwies sich als Determinante beschädigter Subjektivität.“¹⁵⁰

Bref, cette approche psychanalytique et psychiatrique ne peut nous offrir de certitudes. Il est évident qu'il ne peut s'agir là que d'hypothèses puisque nous n'avons aucun accès direct à la vie du poète. Notre connaissance de cette dernière ne peut, en effet, être que lacunaire puisqu'elle a pour seul fondement les sources auxquelles nous avons accès. Néanmoins, certaines analyses psychanalytiques ne manquent pas d'être intéressantes et enrichissantes et, d'après les connaissances que nous en avons, s'appliquer assez bien à l'histoire de la famille Trakl. Même si nous ne pouvons être sûrs et certains de la véracité de ces explications, elles nous permettent une tentative d'explication intéressante par la suite puisque les éléments biographiques sont omniprésents dans les poèmes.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 69.

¹⁴⁹ BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 37 et p. 109.

¹⁵⁰ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 65.

Pour finir, nous pouvons nous référer au témoignage de Erhard Buschbeck, qui se souvient de sa première rencontre avec Georg Trakl lorsqu'ils étaient enfants.

„Ich sehe ihn noch vor mir, wie er am Salzach-Quai vor der protestantischen Schule, die ich besuchte, stand, um dort mit seiner Schwester den Religionsunterricht zu haben. (...) ein kleiner, gutgepflegter Bub, mit langen, blonden Haaren, von einer französischen Bonne begleitet. Für uns Normalschüler hatten diejenigen, die bloß an manchen Nachmittagen zum Religionsunterricht kamen, wohl immer etwas besonders „Feines“, aber bei Trakl trat überdies noch ein Sichfernhalten von den anderen, ein scheues Absonderungsbedürfnis zutage.“¹⁵¹

Dès lors, le besoin d'isolation et de solitude semblait déjà être frappant chez l'enfant Georg Trakl. Il n'est donc aucunement étonnant que ce trait de caractère deviendra, chez l'adulte, un aspect essentiel pour affronter l'existence („*Existenzbewältigung*“)¹⁵².

1.1.2. L'adolescence

Comme si souvent constaté, les troubles psychotiques surviennent au moment de l'adolescence qui s'accompagne souvent d'une profonde crise psycho-sexuelle et psycho-sociale. L'adolescent, dont la socialisation familiale a été compromise, risque d'être profondément perturbé par ce qu'on pourrait appeler « la tempête pubertaire ». Dans ces conditions peu propices à un développement sain, le jeune est exposé au dangereux risque de « faire naufrage ». Les changements et maturations du corps doivent être acceptés psychologiquement, de même que les problèmes d'adaptation et les changements (ou plutôt l'évolution) du caractère font perdre son équilibre à la structure organisationnelle du moi et la mettent à rude épreuve. De plus, l'adolescent est peu à peu confronté aux exigences sociales. Après avoir endossé le rôle d'adulte et les responsabilités qui vont avec, c'est-à-dire après qu'il a fondé sa propre famille, il doit en

¹⁵¹ FICKER, Ludwig v., *Erinnerungen an Georg Trakl*, 1966, p. 122.

¹⁵² WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 31.

assurer l'autonomie psychique et matérielle. Il s'agit d'un constat bien évidemment général, mais qui néanmoins s'atteste dans de nombreux cas. Bien souvent, la crise d'adolescence apparaît comme étant une « relance » du complexe d'Œdipe, dans la mesure où durant cette période les désirs incestueux se ravivent et doivent donc de nouveau être dépassés et surmontés pour que la barrière des générations demeure préservée et que l'adolescence s'achève avec succès.

„Gleichzeitig mit der Überwindung und Verwerfung dieser deutlich inzestuösen Phantasien wird eine der bedeutsamen, aber auch schmerzhaftesten, psychischen Leistungen der Pubertätszeit vollzogen, die Ablösung von der Autorität der Eltern, durch welche erst der für den Kulturfortschritt so wichtige Gegensatz der neuen Generation zu alten geschaffen wird.“¹⁵³

Le but du développement psychologique durant l'adolescence et la puberté équivaut à l'établissement du primat génital ainsi qu'à l'intégration de la sexualité dite « génitale » dans l'expérience et la vie psychiques. Son but est le transfert de la libido vers un objet hétérosexuel non-incestueux. Le désir incestueux se trouve au cœur de l'adolescence puisque la subsistance d'une fixation incestueuse est l'un des symptômes clés survenant dans le cas d'un processus de socialisation raté¹⁵⁴. Durant l'adolescence, l'importance et l'influence des parents ne cesse de décroître. Au noyau du surmoi adhérent de nouvelles identifications, construites en reprenant les différents modèles. Ces identifications ont pour vocation d'assurer l'individualisation et l'intégration sociale. Durant l'adolescence, le père apparaît comme une figure composite – père de famille, figure d'autorité etc. – et le conflit avec ce dernier symbolise une confrontation avec le porteur des traditions culturelles et le représentant de l'autorité sociale.

¹⁵³ FREUD Sigmund, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ In: *Gesammelte Werke*, Bd. V., Hrsg. v. Anna Freud, Marie Bonaparte, Edward Bibring, Willy Hoffer, Ernst Kris und Otto Osakower, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1987, p. 128.

¹⁵⁴ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 73.

Par ailleurs, l'histoire sociale extra-familiale de Georg Trakl est, elle aussi, caractérisée par une suite d'échecs successifs. Le poète est un cas classique d'échec scolaire : en raison de déficiences en mathématiques, en Grec et en Latin, il dut redoubler la quatrième année (équivalente au CM1) du lycée humaniste, tout comme à la fin de la septième année il ne parvint pas à répondre aux attentes et exigences. Finalement, il dut quitter le lycée durant l'automne 1905.

„Die Ferien haben für mich so schlecht als nur möglich ist, begonnen. Seit acht Tagen bin ich krank – in verzweifelter Stimmung. Ich habe Anfangs viel, ja sehr viel gearbeitet. Um über die nachträgliche Abspannung der Nerven hinwegzukommen habe ich leider wieder zum Chloroform meine Zuflucht genommen. Die Wirkung war furchtbar. Seit acht Tagen leide ich daran – meine Nerven sind zum Zerreißen. Aber ich widerstehe der Versuchung, mich durch solche Mittel wieder zu beruhigen, denn ich sehe die Katastrophe zu nahe.“ (HKA, I, p. 496.)

On peut donc, et ce à juste titre, supposer que Trakl a vécu son expulsion de l'école comme une humiliation, comme une offense à son narcissisme. D'ailleurs, Weichselbaum partage cette hypothèse.

„Die Erfahrung „sitzenbleiben“ zu müssen, scheint für den empfindlichen Vierzehnjährigen nicht leicht verkraftbar gewesen zu sein, denn in der Folge reagierte er *auf alles was die Schule betraf, mit völliger Gleichgültigkeit und zynischer Reserve*¹⁵⁵ – womit die Selbstverständlichkeit des eigenen Tuns verloren und seine Kindheit untergegangen war.“¹⁵⁶

Néanmoins, comme les psychologues le notent fréquemment dans d'autres cas, l'échec scolaire de Trakl n'est nullement dû à un manque d'intelligence ou à ce qu'on pourrait qualifier de « léthargie constitutive ». Son camarade de classe Grimm se souvient :

„Trakl ist genau das gewesen, was wir einen Wurschtikus nannten. (...) Nicht dass er nachlässig gekleidet gewesen wäre, (...), aber er hatte etwas Besonderes an sich – er war anders als wir. Auch ging er meist vorgeneigt, wie gebeugt, und sein Blick war nachdenklich und grüblerisch, manchmal auch forschend oder verloren. Auf der Schulbank saß er gewöhnlich unbewegt wie eine Statue, die geblähten Nüstern auf die Hand gestützt. Das war eine ganz charakteristische Haltung von ihm. (...) Niemand in der Schule hat ihn je richtig ernst gesehen – immer lag ein stiller, obstinater Spott in seinen Mienen.“

¹⁵⁵ BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 42.

¹⁵⁶ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 35.

„In der Einstellung zur Welt, in der geistigen Entwicklung war Trakl den Gleichaltrigen überlegen, und das wurde auch allseits respektiert. Er ist viel reifer gewesen als wir alle und uns weit voraus.“¹⁵⁷

Toujours d'après ses camarades de classe et amis, Trakl réagissait, face à tout ce qui concernait l'école, avec un certain cynisme et une indifférence totale. Il affichait son rejet moqueur vis-à-vis de la réussite scolaire publiquement, par exemple en rendant une copie blanche lors d'un examen, façon audacieuse de montrer son désintérêt.

Néanmoins, nous pouvons supposer que ce manque de motivation est une sorte de réaction face aux problèmes familiaux, dont on peut penser qu'ils affectaient lourdement le jeune Georg Trakl. D'après certains psychologues, comme par exemple Wilfried Gottschalch et Günther Soukup, trois éléments doivent être réunis pour qu'un enfant ou adolescent puisse développer de la motivation dans le cadre scolaire et être animé par le désir d'apprendre et de réussir : 1) une synthèse mère-enfant réussie 2) une triade familiale intacte 3) une éducation permissive, totalement absentes dans la famille Trakl¹⁵⁸.

Soulignons, à cette occasion, que les tendances incestueuses se manifestent également dans sa rébellion vis-à-vis du rôle (social) qu'on lui avait réservé et face aux impératifs moraux, incarnés par le professeur qui symboliquement prend la place du père. Georg Trakl semblait être grandement en avance sur son âge et s'opposer aux professeurs traditionnels, représentant une attitude rigide et surannée. D'ailleurs, son manque de respect semble être représentatif des artistes de cette génération, lesquels rejetaient avec ferveur tout représentant ou toute représentation de l'autorité paternelle ou sociale et tout porteur des traditions. Ils aspiraient ouvertement à détrôner et à dévaluer le père et l'héritage de la tradition¹⁵⁹. De fait, nous pouvons considérer la provocation du jeune Trakl de rendre une copie blanche à l'occasion

¹⁵⁷ BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 44-45.

¹⁵⁸ GOTTSCHALCH, Wilfried, NEUMANN-SCHÖNWETTER, Marina SOUKUP, Günther (Hrsg.), *Sozialisationsforschung. Materialien. Probleme. Kritik*, erw. Ausg., S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1975, p. 104.

¹⁵⁹ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 83.

d'un examen comme une attaque visant l'autorité pédagogique, laquelle ne parvient plus à soutenir sa légitimité. En allant plus loin, nous pouvons y voir une attaque de la figure du père, dont le fils refuse de reconnaître l'autorité et le pouvoir. Désormais, on ne reprend pas et ne se réapproprie plus la vision du monde telle qu'elle a été transmise par le père, mais on discute cette dernière. Buschbeck se souvient que le jeune Trakl idolâtrait Nietzsche et Dostoïevski. De fait, le père n'est plus le modèle de l'adolescent, remplacé et détrôné par les poètes et écrivains érigés désormais en idoles et exemples à suivre. Ses lectures ont donc influencé intellectuellement le jeune poète, tout comme elles ont eu des conséquences sur son développement psychologique et, plus particulièrement, sur sa manière de gérer ses pulsions. D'après Weichselbaum, une anecdote rapportée par son cercle d'amis est assez révélatrice du rapport qu'entretenait le jeune poète en devenir avec son idole Friedrich Nietzsche. L'aphorisme de Trakl de l'année 1908, d'après lequel « seul celui qui méprise le bonheur peut avoir accès la connaissance » („Nur dem, der das Glück verachtet, wird Erkenntnis“ HKA, I, p. 463.), fait clairement référence à l'idée nietzschéenne selon laquelle les grandes choses, y compris l'art, ne peuvent être produites qu'aux marges de la société. D'ailleurs, lorsque Trakl résidait à Innsbruck, trois livres de Nietzsche se trouvaient sur sa liste : *Zarathoustra*, *La naissance de la tragédie (Die Geburt der Tragödie)* et *Par-delà Bien et Mal (Jenseits von Gut und Böse)* (HKA, II, p. 727.). Néanmoins, Trakl entretenait une relation plutôt ambivalente avec la philosophie nietzschéenne, laquelle oscillait entre un acquiescement radical et un rejet tout aussi virulent¹⁶⁰.

„Die Einsicht, dass das Leben Leiden sei, führte beide Pole zusammen.“¹⁶¹

¹⁶⁰ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 38. ; KEMPER, Hans Georg, Nachwort zu *Georg Trakl. Werke, Entwürfe, Briefe*, Reclam, Stuttgart, 184, p. 291. ; A partir de l'analyse de ses fragments de drames *Maria Magdalena* et *Barrabas* Günther Kleefeld déduit que Trakl n'était nietzschéen à aucun moment de sa vie, y compris avant 1912. In : KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 93.

¹⁶¹ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 38.

En 1904, Trakl et quelques amis proches fondent un cercle littéraire, d'abord appelé « Apollo » et plus tard « Minerva », dont les membres manifestent ouvertement leur dédain pour la société petite-bourgeoise et pour ainsi dire « ringarde » salzbourgeoise, notamment par des visites démonstratives de bordels. Dans cette optique « d'épater le bourgeois », Trakl se met lui-même en scène comme « poète maudit » et s'apprête constamment à se rebeller contre les formes et principes de vie transmis par la tradition et les parents¹⁶².

„Trakl und mehrere literarisch interessierte junge Leute bildeten um 1904 bis 06 einen literarischen Zirkel. Sie versammelten sich monatlich einmal im Berger-Bräu in der Linzergasse. Jeder las sein Geschaffenes vor. Unter den sieben Teilnehmern war Trakl der furchtbarste und sonderlichste. Zu der Zeit schrieb Trakl hauptsächlich Prosa; sehr gewählte allerdings. Aus den Erzählungen, eigentlich waren es Kurzgeschichten, sprach schon ein Eigener.“ (HKA, II, p. 518.)

L'apparition de la bohème provinciale à Salzbourg marque une césure : la jeune génération oppose son enthousiasme à la raison « économique » de ses pères et rend visible et palpable le fossé qui oppose les générations.

« D'emblée la vocation poétique de Trakl est marquée par l'esprit anti-bourgeois ; elle est liée à la crise, à la révolte d'une jeunesse. »¹⁶³

Ce cercle littéraire publia un journal manuscrit avec le titre *Tentatives littéraires (Literarische Versuche)*. Franz Bruckbauer en était le premier rédacteur et on rapporte que Trakl était, soi-disant, souvent « enrhumé » lorsqu'un de ses poèmes ne fut choisi suite à un vote collectif des membres¹⁶⁴. Une fois, Trakl lut un extrait d'*Ainsi parlait Zarathoustra* et le fit passer pour l'un de ses propres textes. Lorsque les membres du cercle en refusèrent la publication, Trakl quitta le cercle à peine trois mois après sa fondation, les autres membres n'ayant plus aucune confiance en lui et se sentant profondément humiliés de n'avoir reconnu un texte de Nietzsche. Trakl tira donc un trait définitif sur le groupe et prit congé avec les mots suivants :

„Und überhaupt will ich nun für mich sein, und ich dichte künftig nur noch für mich, nicht mehr für andere. Und kümmere mich nicht mehr

¹⁶² *Ibid.* p. 85.

¹⁶³ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 119.

¹⁶⁴ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 44.

darum, ob es euch und überhaupt ob es anderen gefällt; bloß mir selbst muss es gefallen.“¹⁶⁵

Concernant le groupe, Adrien Finck note un fait intéressant. Avant d'en tirer des conclusions pour ainsi dire psychiatriques, il convient de noter et de souligner la signification sociale historique de la crise chez les jeunes. En effet, la plupart d'entre eux ont (re)trouvé des voies plus prosaïques, pour ne pas dire bourgeoises, par la suite. Dans certains cas, il ne reste même plus rien de leur production littéraire, manifestation et signe de leur jeune révolte¹⁶⁶.

Ajoutons par ailleurs que l'idolâtrie de Trakl pour Nietzsche met en lumière un autre problème, caractéristique de cette fin-de-siècle. En effet, dans les écrits du philosophe, l'influence de la figure du père ne disparaît pas totalement car, en effet, la désintégration de la tradition paternaliste et autoritaire telle qu'elle y est décrite laisse la place à un vide moral, à une absence de repères stables et de valeurs, qui doit être rempli par quelque chose de nouveau. Le rejet du père ouvre la voie à la recherche d'une nouvelle figure d'identification, soit à la quête d'un modèle à suivre. Trakl trouvera, finalement, ce modèle dans les poètes salzbourgeois Hauer et Streicher, auxquels il voua une véritable adoration. Finalement, dans la *psyché* de Georg Trakl, va se développer un véritable antagonisme, lequel oppose deux images de la figure paternelle : le père dévalué et déchu de son autorité *versus* le père idéalisé, cible de toute admiration.

„Der erhöhte und bewunderte Vater kann nun geliebt und verehrt werden, während der böse Vater, der sehr häufig der reale Vater oder ein Vertreter (Lehrer) ist, die in dieser Entwicklungsperiode überaus starken Hassregungen auf sich zieht.“¹⁶⁷

En d'autres termes, la haine éprouvée par Georg Trakl pour son père s'accompagne en même temps d'un désir et d'une nostalgie. Les

¹⁶⁵ Der Salzburger Dichterbund. Typoskript aus dem Tagebuch von Karl Röck. Als weitere Mitglieder führt er an: Oskar Vonwiller (als „damaligen Freund Trakls“) und Schmidt. – TB Röck, Mappe VIII. In: WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 45.

¹⁶⁶ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 119.

¹⁶⁷ KLEIN, Melanie, *Die Psychoanalyse des Kindes*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien, 1932, p. 199.

représentants de la tradition et des exigences sociales se heurtent à un rejet véhément, tandis que les représentants de la nouveauté, de la modernité et de ce qu'on pourrait appeler « la révolution intellectuelle » font office de modèles à suivre. En s'inspirant des grands poètes, Georg Trakl se forge sa propre identité, en opposition radicale avec les exigences et attentes du père. Le dédoublement de la figure paternelle aura nécessairement des conséquences pratiques, conduisant à un dédoublement extérieur : décision de quitter l'école prématurément, détachement du cercle familial, refus d'une carrière petite-bourgeoise. Lorsque le jeune Georg commença à écrire des vers, il avait, au sein de sa propre famille, la réputation d'être « fou » : l'image qu'il se fit de lui-même s'opposait radicalement aux normes et exigences familiales, ce qui ne fit que creuser le fossé entre le poète et son entourage. Progressivement, les échanges et la communication devinrent quasi nuls, il n'y eut qu'en Grete qu'il trouva encore une alliée sur le plan émotionnel.

„Mit der Absage des jungen Trakl an das väterliche Lebensmodell, an die bürgerliche Berufslaufbahn ist nun auch der Konflikt programmiert, der das Chaos der letzten Lebensjahre ganz wesentlich mitbestimmt hat: der Konflikt zwischen Dichterberuf und Brotberuf. Die Imperative von Trakls Ich Ideal treten in Widerspruch zu den Imperativen einer von ökonomischen Zwängen bestimmten Realität.“¹⁶⁸

En effet, dès son adolescence Trakl se trouve dans une situation délicate. Désirant avant et par-dessus tout être poète, mais conscient que ce n'est aucunement cette activité qui lui permettrait d'assurer son existence de façon autonome, le jeune homme est alors confronté à un dilemme quasi insurmontable. Suite à son échec scolaire, le jeune Trakl n'avait pas d'autre choix que de se mettre en quête d'un travail alimentaire.

„Der Konflikt zwischen beiden Lebensformen war damit vorprogrammiert, er erwies sich als unlösbar.“¹⁶⁹

Ainsi, on peut dire sans aucun doute que la jeune génération, dot Trakl fait parti, voit le père – comme tout représentant de l'autorité –

¹⁶⁸ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p.87.

¹⁶⁹ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 47.

d'une façon toute nouvelle, dans la mesure où elle ne l'affronte plus avec respect, mais en le questionnant, allant jusqu'à remettre en cause la légitimité de son autorité, admise et respectée depuis des siècles. Le père est désormais déchu de son autorité objective, mais il n'est pas pour autant prêt d'abdiquer, ce pourquoi son attitude apparaît aux yeux du fils comme n'étant qu'une pure crise d'autorité. Les structures micro-sociales sont affectées par les changements qui frappent les structures macro-sociales, ce qui doit nous pousser à envisager ces conflits familiaux pas seulement comme de simples anecdotes biographiques et privées. L'autorité du père a donc perdu, aux yeux du fils, toute légitimité ; ce que le père tente d'octroyer au fils comme héritage moral et culturel, apparaît à ce dernier comme étant suranné et inutilisable – on réclame et appelle alors à la destitution du tyran !

La crise d'adolescence respecte et suit donc le schéma du complexe d'Œdipe. Néanmoins dans la littérature expressionniste parricide une chose ressort explicitement : le fils ne rivalise pas avec le père, mais le rejette¹⁷⁰. Le fils ne prend pas le rôle d'Œdipe en prenant la place de son père. Il refuse le trophée, la mère, au même titre que l'héritage paternel et rejette la couronne. La situation, telle qu'elle se présente à nous ici, apparaît comme étant représentative des relations père-fils dans l'Expressionnisme. Aussi, soulignons-le, elle se distingue radicalement du schéma œdipien traditionnel. Gérard Mendel¹⁷¹, psychiatre, sociopsychanalyste et anthropologue français, qualifie cette situation de « crise des générations », tout en la distinguant des conflits générationnels ordinaires :

¹⁷⁰ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 77.

¹⁷¹ Gérard Mendel (25 février 1930 – 14 octobre 2004) est un psychiatre, anthropologue et sociopsychanalyste français. Il est le créateur de la sociopsychanalyse que l'on peut définir comme une méthode d'analyse dans les sciences humaines et sociales, laquelle emprunte à la fois des outils à la psychanalyse et à la démarche sociologique. Elle aspire à combler une carence de la psychanalyse : pour Mendel, cette dernière ne tient pas compte de la réalité sociale, pourtant primordial dans le développement d'un sujet. Depuis 1968, il n'a cessé de développer son œuvre tout en s'investissant dans la construction d'une pratique collective d'intervention institutionnelle. Par-là, Mendel a activement contribué à l'élaboration d'une « psychologie sociale du sujet », laquelle puise ses fondements dans l'élaboration de concepts à l'articulation du social et du psychique.

„Der *Generationskonflikt* nimmt Bezug auf den pubertären Ödipuskonflikt. Ihm liegt, bewusst oder unbewusst, der Wunsch des Jugendlichen zugrunde, den Platz des Vaters einzunehmen – im Unbewussten neben der Mutter -, seine Vorrechte zu genießen. Kurz, der Jugendliche wünscht, wie sein Vater, sein Vater zu werden. (...) Im Generationskonflikt schlägt der Jugendliche das Erbe nicht aus : er wünscht im Gegenteil, sofort zu erben. Heutzutage jedoch stellen wir fest, dass sich der Jugendliche weigert, sich mit dem von seinem Vater, den Erwachsenen und der Gesellschaft vorgeschlagenen Modell zu identifizieren. Er will vor allem nicht so werden wie sie: er schlägt das Erbe, oder das, was von ihm übrig ist, aus. Er will es zerstören, es soll nichts davon bleiben. Es handelt sich hier um einen vom Generationskonflikt ganz verschiedenen Prozess, den wir eine *Generationskrise* nennen wollen.“¹⁷²

Mendel voit, lui aussi, la cause de ce phénomène caractéristique de la société moderne dans un affaiblissement historique de la figure paternelle, soit dans une dévaluation de l'héritage paternel par le progrès galopant. Il fait remarquer :

„Dass dieses Erbe zum großen Teil durch die industrielle und technische Revolution zu Tode gekommen ist ... und dass die auf dem Alter, der Autorität und der Vergangenheit gegründete Erfahrung an sich nicht mehr das Ansehen genießt, das sich einst mit ihr verband.“¹⁷³

On ne peut le répéter suffisamment : la crise générationnelle, devenue symbole des expressionnistes, est le symptôme de mutations sociales fondamentales, marquant le passage d'une « société post-figurative » à une « société pré-figurative ».

Naturellement, d'autres phénomènes contribuèrent tout autant à la chute de l'autorité paternelle : le développement et les progrès apportés par les sciences naturelles et plus généralement les sciences humaines. Nous nous devons, à ce point, de rappeler la crise épistémologique des sciences naturelles à cette époque, telle qu'elle a été largement développée dans leur ouvrage par Vietta et Kemper : l'influence de Darwin et Freud sur les sciences dites « dures », mais surtout l'écho des écrits de Friedrich Nietzsche. Ses écrits ont, en effet, joué un rôle capital dans la dégradation de l'autorité paternelle, tout

¹⁷² MENDEL, Gérard, *Generationskrise. Eine soziopschoanalytische Studie*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972, p. 154.

¹⁷³ *Ibid.* p. 137.

comme ils ont accéléré le déclin de la vision du monde (*Weltanschauung*) transmise jusqu'alors.

„Wenn Nietzsche den Tod Gottes verkündet und sich an eine Umwertung aller bisher gültigen Werte macht, wenn er die asketischen Ideale des Christentums als Symptome degenerierenden Lebens, als Ausdruck eines domestizierten, an sich selbst leidenden Menschentums deutet und der christlichen „Sklavemoral“ eine dionysische Lebensbejahung und einen uneingeschränkten Willen zur Macht entgegensetzt, so bewirkt dieser vehemente Angriff auf die bislang geltenden Wertvorstellungen und Deutungsmuster der Gesellschaft eine nicht zu unterschätzende Erosion der väterlichen Autorität, eine Entwertung des Erbes, das der Vater dem Sohn weitergeben will.“¹⁷⁴

Aussi, la critique idéologique de Nietzsche ne montre pas seulement les conséquences d'un point de vue philosophique et intellectuel, mais aussi d'un point de vue pratique et social : elle provoque un ébranlement palpable des processus sociaux. Dans la mesure où Nietzsche ouvre la discussion au sujet des traditions dont la légitimité, jusqu'à présent, n'a jamais été remise en question, il leur ôte leur aura de fiabilité absolue. En même temps, la figure du père qui faisait fonction de porteur et garant de ces traditions, se voit être dépouillée de son autorité. La situation qui fait suite à l'enterrement de la métaphysique par Nietzsche, situation que Lukacs nomme « errance transcendante » („transzendente Obdachlosigkeit“), représente, d'un point de vue psychologique, la chute du père de son piédestal. Elle laisse donc derrière elle un vide normatif et moral. La critique idéologique nietzschéenne attaque les bases de la légitimité du processus de socialisation. Le philosophe provoque ainsi non seulement un ébranlement intellectuel et spirituel, mais également social. En ce sens, il semblerait que lorsque Gottfried Benn dit de Nietzsche qu'il est le « séisme de l'époque » („das Erdbeben der Epoche“¹⁷⁵), ce dernier parvient, en quelques mots, à résumer parfaitement les conséquences des écrits du philosophe.

¹⁷⁴ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 79.

¹⁷⁵ BENN, Gottfried, *Gesammelte Werke*, Bd. I, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Limes Verlag, Wiesbaden, 1968, p. 198-199.

„Wenn in der Literatur einer Epoche in gehäufte Form Familienkonflikte, Wahnsinn- und Selbstmordmotive auftauchen, so ist dies zumeist ein Indiz für extreme Spannungen in der Gesellschaft selbst.“¹⁷⁶

Les tensions soulevées ici par Vietta et Kemper doivent donc nous pousser à envisager cette crise non pas comme une simple crise d'ordre économique ou politique, mais bien plutôt comme une crise affectant le système et la société entiers. Nous nous trouvons confrontés à un phénomène que Jürgen Habermas qualifie de « crise de légitimation » („Legitimationskrise“¹⁷⁷) : la rupture et le fossé qui se creusent entre les différentes générations, tel que cela se manifeste à l'époque de l'expressionnisme, n'est pas seulement un problème qui a trait au développement psychologique du sujet particulier. En effet, il s'agit d'un problème bien plus profond qui affecte la société toute entière, une crise identitaire du système social lui-même.

„In der Geschichtsschreibung gilt ein Traditionsbruch, mit dem identitätsverbürgende Deutungssysteme ihre sozial-integrative Kraft einbüßen, als Indikator für den Zusammenbruch sozialer Systeme. In dieser Perspektive hat eine Gesellschaft ihre Identität verloren, sobald sich die Nachgeborenen in der einst konstitutiven Überlieferung nicht mehr wieder erkennen.“¹⁷⁸

Le problème identitaire de la société devient un problème individuel durant l'adolescence lorsque le jeune adolescent se voit confronté à l'obligation de prendre un rôle dans cette société, de définir son identité. Dans la mesure où les adolescents, durant leur crise de puberté, sont confrontés au problème de devoir établir et asseoir leur propre identité, cette identité se crée souvent par la remise en question des traditions et valeurs héritées de leurs parents. C'est pour cette raison que nous devons supposer que c'est dans ce groupe d'âge que la crise de légitimation est la plus manifeste. Les processus de socialisation sont perturbés durant l'adolescence et le résultat n'est pas

¹⁷⁶ VIETTA Silvio, KEMPER Hans-Georg, *Expressionismus*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1975, p. 176.

¹⁷⁷ HABERMAS, Jürgen, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, 4. Aufl. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979.

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 13.

celui espéré : les fils ne s'identifient plus à leurs parents, ils rejettent les rôles dans lesquels ces derniers voudraient les voir entrer, refusent de répondre à leurs attentes et espérances, de même qu'ils refusent catégoriquement de répondre aux attentes de la société. La crise de légitimation se manifeste alors dans ce qu'on pourrait appeler une « crise de motivation ». Pour la première fois durant ce siècle, la révolte de la génération expressionniste, dans sa condamnation de la société de ses pères et dans sa recherche d'un « homme nouveau », révèle un problème capital qui, à l'avenir, deviendra de plus en plus manifeste : les pères ne parviennent plus à faire des fils leurs héritiers. Dans l'expressionnisme se manifeste donc une crise identitaire de la société toute entière. Durant la jeunesse, l'histoire individuelle et universelle se recourent et se rejoignent puisque les individus renforcent leur identité, alors que le style de vie des sociétés se régénère grâce à eux¹⁷⁹.

Puisque Trakl rejette en bloc les valeurs et exigences de sa famille, qu'il refuse, comme le veut la tradition, de prendre son père comme modèle, il n'est aucunement étonnant qu'il cherche à combler ce vide de repères par ses idoles littéraires. Gustav Streicher a exercé une grande fascination sur le poète en devenir, notamment parce qu'il incarnait pour Trakl la possibilité d'une existence de poète en marge de la société. Aussi, les deux hommes partagèrent l'intérêt pour la philosophie de Nietzsche, les idées d'Otto Weininger et les écrits de Henrik Ibsen. C'est aussi Gustav Streicher qui encouragea le jeune Trakl à poursuivre ses tentatives d'écriture dramatique et qui fit tout son possible pour faire connaître au public les travaux de son jeune ami. Malgré l'influence qu'eut Streicher sur Trakl et le fait que, pendant une courte période du moins, il officiait quasiment comme protecteur et figure paternelle, Trakl prit finalement une autre orientation littéraire et c'est surtout grâce à son ami Erhard Buschbeck que ses travaux furent publiés¹⁸⁰.

¹⁷⁹ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 80-81.

¹⁸⁰ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 60.

D'autre part, comme l'ont déjà exhaustivement démontré Adrien Finck et Rémy Colombat, Georg Trakl a aussi été fortement influencé par la Modernité poétique française. D'après Hans Weichselbaum, Trakl aurait découvert Paul Verlaine durant ses années d'apprentissage grâce à la monographie de Stefan Zweig publiée en 1905. C'est aussi grâce aux textes critiques de Hermann Bahr que Verlaine devint l'un des auteurs les plus influents de la fin-de-siècle viennoise, ses poèmes ayant été traduits et publiés à plusieurs reprises entre 1900 et 1906¹⁸¹. En effet, de nombreux faits relatés dans la monographie avaient tout pour plaire et fasciner le jeune Trakl et contribuèrent à ce que, très tôt, Verlaine devint l'une de ses figures d'identification principales¹⁸². Il lut donc que des conflits intérieurs n'ont cessé de déchirer Verlaine, qu'il érigeait l'enfance, considérée comme pure et innocente, en mythe, qu'il cherchait à fuir la réalité dans l'ivresse et à quel point il détestait sa mère¹⁸³. Quelque part, il n'est donc aucunement étonnant que le jeune Trakl fût non seulement attiré et inspiré par la poésie de Verlaine, mais qu'il parvenait surtout à s'identifier au célèbre poète français à bien des égards¹⁸⁴. D'ailleurs, Carl Dallago comparera de lui-même Trakl et Verlaine :

„Und eher ist Trakl eine Art Verlaine (deutsch slawischer Prägung), aber immer weniger Hölderlin.“¹⁸⁵

De plus, le jeune Trakl s'est aussi intéressé de près à Arthur Rimbaud, dont l'influence directe ne reste plus à démontrer. Néanmoins, nous y reviendrons lorsque nous nous intéresserons à la création poétique de Georg Trakl. Ce que nous pouvons retenir, c'est que ses idoles littéraires jouent un rôle bien plus grand que celui de simples sources d'inspiration. En effet, Trakl étant dans une posture de rejet de la société, de l'enseignement académique, de la famille et de

¹⁸¹ Dès 1902 Stefan Zweig publia une anthologie avec les meilleures traductions.

¹⁸² FINCK, Adrien, „Über Trakl und Verlaine“, 1995, p. 51.

¹⁸³ Verlaine fut condamné à payer une amende en raison de menaces de mort proférées à l'égard de sa mère.

¹⁸⁴ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 61-62.

¹⁸⁵ FICKER, Ludwig v., *Briefwechsel 1909-1914*, hrsg. v. Walter Methlagl, Brenner-Studien, Bd. VI., Otto Müller Verlag, Salzburg, 1986, p. 177.

ses valeurs, il ne prend pas, comme l'attend la tradition, son père comme modèle, mais ses auteurs préférés, les fameux « poètes maudits ». Non seulement ces derniers vont avoir une influence directe sur son œuvre, mais également sur sa vie. Le jeune Trakl fera tout pour se construire une réputation de poète maudit, choquer autrui et se différencier des autres. La tradition exige que les enfants répondent aux attentes et exigences de leurs parents, Trakl, quant à lui, essaiera de faire tout le contraire. Lors de notre entrevue en août 2017, Hans Weichselbaum m'a rendu compte d'une anecdote ou rumeur révélatrice : lorsque le jeune Trakl se promenait dans les rues de Salzbourg, beaucoup de personnes changeaient de trottoir, pensant que le poète leur apporterait le mauvais œil („der böse Blick“).

Dans cette période mouvementée qu'est l'adolescence, caractérisée avant tout par la construction identitaire, se profilait déjà chez Trakl une personnalité de marginal. En effet, les témoignages des contemporains montrent à l'unanimité à quel point Trakl était difficile d'accès. Il semble bien que nul parmi ses proches n'ait jamais osé lui poser des questions personnelles et intimes. C'est l'isolement de Trakl qui ressort de façon flagrante de la plupart des témoignages.

„So ruht er ganz in sich; befestigt sich gegen die menschliche Welt ringsrum, zieht einen Graben dazwischen und verlangt Abstand halten.“¹⁸⁶

„In der Tat gab es für seine Erscheinung im Ganzen wie im Einzelnen durchaus keinen Vergleich; sie erinnerte an nichts und an niemand, man konnte sie nicht in Beziehung zu irgendetwas oder jemand Bekannten setzen. Sie war ihrem Wesen nach ausnehmend und ausgenommen, wie durch sein Werk und sein Schicksal; und so war er wesentlich einsam.

Man konnte ihn nicht kennen lerne, wie man gemeinhin anderer Menschen Bekanntschaft macht, nämlich indem man an irgendetwas anknüpft; denn seine Erscheinung bot keine Anknüpfungspunkte.“¹⁸⁷

Toutefois, le jugement de Ludwig von Ficker est plus nuancé, mais il convient de rappeler l'importance de l'interlocuteur:

¹⁸⁶ BUSCHBECK, Erhard, *Georg Trakl*, 1917, p.15.

¹⁸⁷ FICKER, Ludwig v., *Erinnerungen an Georg Trakl*, 1966, p. 111.

„Im übrigen war er ein schweigender, in sich verstummter, aber keineswegs verschlossener Mensch; er konnte sich im Gegenteil mit einfachen, ungezwungenen Menschen, sofern sie nur das Herz „auf dem rechten Fleck“ hatten – von den höchstens bis zu den niedersten sozialen Schichten – insonderheit auch mit Kindern, auf die gütigste, menschlichste Art verständigen.“¹⁸⁸

Dès lors, l'isolement apparaît comme étant relatif¹⁸⁹. Disons que le poète est plus ouvert face aux hommes « simples » et « sans contraintes », avec lesquels des rapports de confiance peuvent s'établir « sous le signe de la bonté¹⁹⁰ », d'une « spontanéité du sentiment, opposée aux contraintes de la vie sociale »¹⁹¹. D'ailleurs, plusieurs témoignages rendent compte d'un amour des enfants, d'une manière particulière de leur parler et de se faire comprendre par eux¹⁹².

Généralement, le discours de Trakl est décrit comme un monologue, sa voix comme étant sourde et étouffée, comme si elle venait des profondeurs, même si, sous l'influence de l'alcool, elle se raffermait. Le discours, lui, en devient d'autant plus hermétique, ou alors méprisant, agressif. Dès lors, l'attitude de Trakl reste toujours et essentiellement celle d'un refus¹⁹³.

„Seine monologische Art zu sprechen entsprach durchaus der seltsamen mönchischen Einsamkeit, der innerlich streng und durchgreifend vollzogenen Abgrenzung, die er, wo immer er sich befindet, und selbst in Gesellschaft zahlreicher Menschen, stets mit sich trägt. Darum klang auch seine Stimme nicht zum Nachbarn gewendet, sondern wie von weit her; in ihrem Ton lag grollen.“¹⁹⁴

Dès son adolescence, il semblerait que la personnalité de Trakl ne soit descriptible que *dans* et *par* une suite d'antithèses. En effet, les

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 115.

¹⁸⁹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 152.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Le témoignage de Däubler par exemple. In: FICKER, Ludwig v., *Erinnerungen an Georg Trakl*, 1966, p. 115.

¹⁹³ „Dabei klang jedes einzelne Wort wie eine verächtliche, wegwerfende Absage an die Wirklichkeit.“ In: *Ibid.* p. 94.; „...mit einer Sprechweise, die bald Scheu vor der Wirklichkeit, bald deren Verachtung verriet.“ In: *Ibid.* p. 93.

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 104.

témoignages font apparaître des visions du poète d'une divergence déconcertante, ce qui s'explique non seulement par la difficulté d'autrui à saisir la figure mystérieuse de Trakl, mais aussi par les contradictions inhérentes à sa personnalité.

« Trakl est comme l'incarnation vivante de l'oxymoron qui réunit si souvent dans son œuvre deux termes qui s'excluent logiquement. Les documents biographiques ont fait apparaître la constitution physique vigoureuse de Trakl, mais aussi la nervosité du « décadent », les crises et les dépressions ; un vitalisme puissant, une sensualité profonde, mais également des traits ascétiques ; la violence agressive, la froideur tranchante, un égocentrisme très marqué, tout autant que l'intensité sentimentale, la pitié, la bonté, l'humilité ; une tentative de démasquer les tabous et de dévoiler les profondeurs ambiguës des choses et du moi propre, puis de nouveau la tendance à cacher le tout, à s'entourer d'énigmes ; la quête religieuse, le mysticisme, et la débauche, les drogues et les alcools, le « bon moine » et le « mauvais prêtre »... »¹⁹⁵

1.1.3. Quête(s) et apprentissage(s) : 1908-1912

Comme tout adulte en devenir, à la fin de son adolescence, Trakl se trouve confronté à un choix cornélien : faire de son art, de la poésie, un métier ou bien faire carrière en tant que pharmacien ? Ici se pose alors la question du choix entre l'accomplissement de soi et l'éloignement de soi. Objectivement, ne se proposent à lui que des alternatives insatisfaisantes, dans la mesure où opter pour la seule vocation de poète signifierait la pénurie matérielle, mais il lui est tout aussi impossible de se consacrer à son métier pour ainsi dire « alimentaire » en créant en toute liberté. Le poète se trouve alors dans une situation aporétique, face à un conflit qui paraît insoluble.

La poésie de Trakl, lequel commence à écrire en 1904, toujours miroir des circonstances dans lesquelles elle a vu le jour, se caractérise par une pensée par oppositions ou en polarités, et sans doute peut-on interpréter cela comme une façon de vaincre ses tensions intérieures. Notons que Trakl a aussi tenté d'écrire des drames, mais une critique

¹⁹⁵ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 154.

foudroyante l'a poussé à abandonner cette idée et à détruire les manuscrits.

„Georg Trakl besitzt auch nicht die leiseste Ahnung, was zu einer Bühnenszene nötig ist (...). Diese Idee reicht für ein lyrisches Gedicht, aber nicht für eine dramatische Szene.“¹⁹⁶

Malgré un échec cuisant lors de sa première représentation, depuis les années soixante il y a eu plusieurs représentations de *Barbe bleue*, une pièce pour marionnettes écrite entre 1909-1910. Dans cette pièce se mêlent des éléments religieux et des éléments érotico-agressifs. Le motif et l'histoire de Barbe Bleue, dont la première apparition remonte à *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: contes de ma Mère l'Oye* de Charles Perrault, publié en 1697, ont depuis été repris maintes fois, notamment dans la première version (1812) des contes de Grimm. Il est intéressant de noter que le personnage de Barbe Bleue aurait été inspiré par Gilles de Rais qui a combattu les Anglais aux côtés de Jeanne d'Arc et contribué à la levée du siège d'Orléans. Mais avant tout, ce personnage est connu pour avoir été jugé, en octobre 1440, dans le duché de Bretagne par l'officialité de Nantes, pour hérésie, sodomie, pacte diabolique et meurtres de « cent quarante enfants, ou plus¹⁹⁷ »¹⁹⁸. Pour Bruno Bettelheim, dans *La psychanalyse des contes de fées*, la fascination qu'exerce le conte de *Barbe Bleue* sur les enfants reposerait sur la confirmation de leurs doutes, que les adultes ont des secrets terribles concernant leur sexualité. De même, pour lui, le sang sur la clé¹⁹⁹ renvoie au fait que la

¹⁹⁶ DEHMEL, Hans (pseudonym Hans SEEBACH), *Linzer Tages-Post*, Spalte « Salzburger-Theaterbrief ». In : BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 62.

¹⁹⁷ BATAILLE, Georges, « La tragédie de Gilles de Rais » in : BATAILLE, Georges, KLOSSOWSKI, Pierre (éd.), *Procès de Gilles de Rais. Documents précédés d'une introduction de Georges Bataille*, Le Club français du livre, Paris, 1959, II-366 p., p. 245-246.

¹⁹⁸ Il est relaté que Gilles de Rais se serait également adonné à l'Alchimie en vue de trouver la pierre philosophale. C'est notamment dans ce contexte qu'il aurait tué plus d'une centaine d'enfants et souscrit un pacte avec le Diable, afin que ce dernier lui donne richesse et pouvoir.

¹⁹⁹ Rappelons que Barbe Bleue réalise que sa femme est pénétrée dans la pièce maudite en raison de sang sur la clé. En effet, effrayée par ce qu'elle trouve dans la pièce, la femme fait tomber la clé sur le sol couvert de sang. Malgré ses tentatives de la nettoyer, le sang ne part pas.

femme aurait été infidèle, raison pour laquelle le mari jaloux estime qu'elle a mérité la mort²⁰⁰.

D'après Hans Weichselbaum, Trakl a eu connaissance de la matière constituant Barbe bleue via l'œuvre de Maurice Maeterlinck²⁰¹, une pièce de théâtre intitulée *Ariane et Barbe Bleue* (1901).

Par ailleurs, la figure de Kaspar Hauser semble être celle à laquelle Trakl s'identifie. C'est aussi la raison pour laquelle cette dernière apparaît à maintes reprises dans sa poésie. D'ailleurs, son ami d'enfance Erhard Buschbeck fait plusieurs fois mention d'une pièce de marionnettes, aujourd'hui détruite, traitant précisément de ce sujet. Notons également que les fragments dramatiques de Trakl comportent déjà une caractéristique, par ailleurs essentielle dans sa poésie, la présence kaléidoscopique de certaines thématiques et de certains motifs.

Néanmoins, le mentor de Trakl, Gustav Streicher, cessera de s'investir pour lui suite à de mauvaises critiques au sujet des drames du jeune Georg Trakl. En février 1908, Streicher a lu *Manna Violanta* ainsi que *Hofffrau und Fürst* (double drame *Die Macht der Toten*) dans la salle de marbre du Mirabell du château de Salzbourg. C'est aussi à cette occasion que Trakl dressa un portrait de son ami pour le *Salzburger Volksblatt* et qu'il fit, par conséquent, sa première apparition publique en tant que critique littéraire – il convient néanmoins de préciser qu'il s'agissait là bien plus d'un service entre amis que d'une véritable

²⁰⁰ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976.

²⁰¹ Maurice Maeterlinck (29 août 1862 à Gand – 6 mai 1949 à Nice) est un écrivain francophone belge, dont l'œuvre se distingue par un grand éclectisme, et lauréat du prix Nobel de littérature en 1911. Maeterlinck n'est pas seulement une figure de proue du symbolisme belge, mais il fait également partie des grands dramaturges qui, avec Henrik Ibsen, Anton Tchekhov, August Strindberg et Gerhard Hauptmann, ont contribué à transformer la conception du drame vers 1880. Trois concepts sont à retenir dans cette forme nouvelle de l'œuvre dramatique : le drame statique qui se caractérise par des personnages passifs, immobiles et réceptifs à l'inconnu ; le tragique quotidien qui renvoie à l'absence d'héroïsme et à l'idée que le simple fait de vivre est tragique, contexte dans lequel le jeu stylisé des acteurs doit aspirer à suggérer l'éveil lent à la fatalité et l'attitude de l'âme humaine face aux aléas du destin ; le personnage sublime qui, lui, est souvent assimilé à la mort en ce qu'il incarne le destin et la fatalité.

critique littéraire objective et dans « les règles de l'art » pour ainsi dire. La recension à la lecture publique de *Manna Violanta* par Gustav Streicher dans la *Neue Freie Presse* fut la suivante :

„Trakl betonte in seiner Rezension die Stellen, die ihm nahe gegangen sein müssen: „verwitwete Violanta, die von alptraumhaften Erinnerungen an ihren Mann gequält wird. Die eheliche Sexualität erscheint als gewalttätig und zerstörerisch, als ruchbare Lust.“²⁰²

Comme nous l'avons déjà signalé, Trakl fait preuve d'un grand intérêt concernant l'œuvre, mais également la vie, des poètes maudits. Retenons, ici, l'exemple concret de Verlaine, dont Trakl a pu avoir connaissance à travers la monographie de Stefan Zweig publiée en 1905, des critiques de Hermann Bahr ou encore à travers les diverses traductions publiées entre 1900 et 1906. Dans la fameuse monographie de Zweig, Trakl a pu lire certaines choses qui auraient pu l'inspirer et, par-là, le pousser à en faire un modèle dès son plus jeune âge. Par exemple, il a eu connaissance du déchirement intérieur du poète, du mythe de son enfance, de sa fuite dans l'alcool ou encore de son amour-haine pour sa mère. Ce n'est guère une nouveauté de dire que Verlaine se percevait lui-même comme un poète maudit et il en va de même pour Trakl. Carl Dallago, dans un écrit sur Trakl, met en avant la comparaison suivante:

„Und hier ist Trakl eine Art Verlaine, aber immer weniger Hölderlin.“²⁰³

Par ailleurs, il convient de faire une parenthèse, non sans importance, sur le rapport qu'entretenait Trakl, comme les poètes maudits qu'il prit pour modèles, avec les narcotiques. Les premières expériences remontent à l'époque du lycée comme en atteste la plus ancienne lettre qui nous reste de Trakl. Celle-ci date probablement de septembre 1905 et est adressée à son ami Karl von Kalmar. Le poète y parle de son usage du chloroforme.

„[...] habe ich leider wieder zum Chloroform meine Zuflucht genommen.“ (HKA, I, p. 469.)

²⁰² BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 63.

²⁰³ Ludwig v. FICKER, *Briefwechsel 1909-1914*, 1986, p. 177.

Il avait alors 18 ans seulement. Si l'on s'en tient au témoignage livré par Otto Basil qui dit lui-même s'appuyer sur des sources sûres, ce serait un camarade, fils d'un pharmacien de la ville, qui aurait initié le jeune Trakl et lui aurait procuré les premières doses²⁰⁴. De nombreux commentateurs se sont intéressés à l'usage de stupéfiants par le poète : dans son témoignage, Maria Geipel affirme qu'il n'était pas rare que ses frères et sœurs aient trouvé le poète allongé sur un divan, plongé dans l'ivresse du chloroforme. De même, les membres du club poétique rapportent qu'ils découvrirent à plusieurs reprises, le jeune Trakl sur le Kapuzinerberg, une colline de Salzbourg, en plein hiver et à demi gelé, en pleine narcose²⁰⁵. Theodor Spoerri, quant à lui, relate que dès ses quinze ans, l'adolescent aurait eu pour habitude de tremper ses cigarettes dans de la solution d'opium²⁰⁶. De même, dans les lettres de maturité (HKA, I, p. 499 ; p. 526.) l'auteur fait à plusieurs reprises référence au véronal²⁰⁷ tandis que les documents relatifs à sa mort parlent explicitement d'une overdose de cocaïne. Toutefois, une précision, déjà soulignée par Adrien Finck²⁰⁸, s'impose : Trakl ne pouvait avoir utilisé de la mescaline et malgré un accès facile aux différents produits narcotiques de par son emploi en tant que pharmacien, il aurait pu difficilement s'en procurer à l'époque. Cette précision est importante car c'est majoritairement l'action de la mescaline, drogue hallucinogène et donc pourvoyeuse d'images par excellence, que certains interprètes invoquent dans leurs analyses de la poésie traklénne²⁰⁹.

²⁰⁴ BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 49.

²⁰⁵ SCHNEDITZ, Wolfgang, *Georg Trakl in Zeugnissen der Freunde*, Pallas, Salzburg, 1951, p.74.

²⁰⁶ SPOERRI, Theodor, *Georg Trakl*, 1954, p. 24.

²⁰⁷ „Veronal eignet sich nicht für eindrucksvolle Rauscherlebnisse, sondern führt, besonders in höheren Dosen genommen, zu lang andauerndem Schlaf. (...) Gefährlich ist es, wenn es über einen längeren Zeitraum missbräuchlich verwendet wird, da es eine ausgeprägte Langzeitwirkung hat.“ In: WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 43.

²⁰⁸ FINCK, Adrien, *Georg Trakl: Essai d'interprétation*, 1974, p. 107.

²⁰⁹ SPOERRI, Theodor, *Georg Trakl*, 1954, p. 35. ; „auffallende Übereinstimmung zwischen der Sinnwelt des Dichters und der des

Lorsqu'on tient compte de la complexité de la personnalité de Georg Trakl, les motivations à l'origine de la consommation de produits stupéfiants nous apparaissent dans toute leur complexité, ce qui devient également manifeste dans les documents qui sous-tendent l'investigation biographique. Comme le poète l'exprime sans équivoque dans ses lettres de maturité, il cherche « un soulagement, l'apaisement, l'oubli²¹⁰. »

„Ich bin wie ein Toter an Hall vorbeigefahren, an einer schwarzen Stadt, die durch mich durchgestürzt ist, wie ein Inferno durch einen Verfluchten.“

Puis, Trakl enchaîne:

„Ich gehe in Mühlau durch lauter schöne Sonne und bin noch sehr taumelnd. Das Veronal hat mir einigen Schlaf vergönnt unter der Franziska Kokoschkas.“ (HKA, I, p. 499.)

Il apparaît donc que Trakl ne semble pas avoir utilisé la drogue comme stimulant à la création poétique, mais bien plutôt comme une sorte d'automédication à une vie et un environnement trop insupportables pour leur faire face sobrement. C'est comme si le poète cherchait, dans les narcotiques, un moyen de s'anesthésier pour moins ressentir angoisses et douleurs lancinantes. Dans ses poèmes, la drogue est représentée par l'image du pavot qui ouvre la voie à la paix nocturne²¹¹. Or, *dans* et *par* le sommeil, le poète « aperçoit aussi l'approche d'une vision « juste », de « la joie profonde de Dieu »²¹². »

„Dem einsam Sinnenden löst weißer Mohn die Glieder,
Das er Gerechtes schaut und Gottes tiefe Freude.“ (HKA, I, p. 290, V. 14-15.)

Cela ne peut que nous rappeler Baudelaire, lorsqu'il parle du littérateur qui

Meskalinberauschten“ In: RIESE, Wolfgang, *Das Sinnleben eines Dichters*, Metzler, Stuttgart, 1958, p. 33.

²¹⁰ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 107.

²¹¹ *Geistliche Dämmerung* (HKA, I, p.118), *Siebengesang des Todes* (*Ibid.* p. 127), *Traum und Umnachtung* (*Ibid.* p. 150), *An Angela* (*Ibid.* p. 287), *Träumerei am Abend* (*Ibid.* p. 290)

²¹² FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 108.

« obligé de chercher dans l’opium un soulagement à une douleur physique, et ayant ainsi découvert une source de jouissances morbides, en a fait peu à peu son unique hygiène et comme le soleil de sa vie spirituelle. »²¹³

Autrement dit, à travers la consommation de drogues, le jeune poète aspire avant tout à exprimer rejet et refus : refus de l’école, de la famille, de la civilisation, de la morale bourgeoise, de la conscience et même de l’existence. Bien évidemment, braver l’interdit comporte aussi une part de défi. D’ailleurs, le geste paraît inséparable d’une certaine imitation littéraire (même s’il nous est impossible de dire à quel point celle-ci a été déterminante), de l’influence de Baudelaire, de Verlaine et de Rimbaud²¹⁴.

Néanmoins, pour Adrien Finck, « dès les premières lettres, tentation et terreur se mêlent ²¹⁵». Dans la lettre à Karl von Kalmar que nous avons citée précédemment, il semble regretter son geste („habe ich leider wieder...“(HKA, I, p. 469.)), insiste sur l’effet terrifiant que la drogue peut produire, affirme vouloir résister à la tentation à l’avenir car il voit déjà la catastrophe se profiler de près. Or, malgré toutes les bonnes résolutions, Trakl va récidiver et récidiver encore. Theodor Spoerri met en valeur la relation qui existe entre l’usage de stupéfiants et la pensée, toujours sous-jacente, de la mort²¹⁶. Dès lors, il n’est guère étonnant que, dès son adolescence, Trakl proférait des menaces de suicide et, pour Spoerri, le poète manifeste très clairement une conduite suicidaire. Surtout après ses études de pharmacie, Trakl ne pouvait ignorer les dangers auquel il exposait sa santé et sa vie. Dans les poèmes de maturité²¹⁷, certaines séquences parlent de « l’enfer du sommeil » (HKA, I, p. 98, V. 31.), où le poète maudit la drogue („Verflucht ihr dunklen Gifte...“(HKA, I, p. 156, V. 2.)). Dès lors, nous ne sommes plus face à un pavot qui verse dans le sommeil paisible et l’apaisement

²¹³ BAUDELAIRE, Charles, *L’Œuvre*, Introduction et notes de P. Schneider, Club français du livre, Paris, 1955, p. 401.

²¹⁴ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d’interprétation*, 1974, p. 108.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ SPOERRI, Theodor, *Georg Trakl*, 1954, p. 34.

²¹⁷ Les poèmes en prose et les derniers poèmes parus dans *Der Brenner* en 1915.

heureux, mais à un « poison obscur » qui provoque les pires cauchemars. Peut-on se permettre de parler d'une évolution de l'attitude du poète face à la drogue ? Peut-être même d'une sorte de « condamnation finale »²¹⁸ ? Comme nous le montre l'enquête biographique, dès la première lettre le jugement était négatif. Néanmoins, elle nous montre aussi que le dernier recours, dans l'aile psychiatrique de l'hôpital militaire de Cracovie, a encore été la cocaïne. Hans Weichselbaum résume parfaitement le rapport que le poète entretenait avec la drogue, dans toute son ambivalence.

„Der Drogenkonsum schafft für kurze Zeit eine Erleichterung, nach deren Ende die seelischen Spannungen umso deutlicher zutage treten. Diese Funktion eines Fluchthelfers aus inneren Zuständen haben die Drogen für Trakl beibehalten. Es ging ihm nicht um innere Erlebnisse, um Bewusstseinsweiterung oder um Rauscherleben in der Gruppe. Er hat Drogen, ausgenommen am Anfang, immer alleine genommen. Sein Ziel war, das Bewusstsein zu dämpfen.“²¹⁹

Par ailleurs, il y a dans certaines lettres de Trakl, notamment dans celles de 1911-1912²²⁰, des traces d'une sorte de vitalisme exalté par l'alcool : l'humeur est, pour ainsi dire, « dionysiaque » et « le fonctionnaire cacanien se compare à un faune ivre et déchainé dans la nuit²²¹ ». D'ailleurs, Baudelaire opposait le vin, sensé « exalter la volonté » au haschisch qui « l'annihile »²²². Erhard Buschbeck, dans la monographie dithyrambique dédié à son ami d'enfance, souligne cet aspect vitaliste et place le vin chez Trakl, du moins à l'origine, sous le « signe de la santé²²³ ». Néanmoins, vers la fin de vie du poète, cette exaltation vitaliste disparaît puisque d'autres documents manifestent une toute autre recherche, celle de l'oubli et de l'anéantissement :

²¹⁸ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 109.

²¹⁹ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 2014, p. 43.

²²⁰ „...wir haben so unsinnig wie noch nie gezecht und die Nächte durchgebracht.“ (HKA, I, p. 482.); „Der Wein war herrlich, die Zigaretten vorzüglich, die Laune dionysisch...“ (*Ibid.* p. 490.) „Vorgestern habe ich 10 (sage! Zehn!) Viertel Roten getrunken. Um vier Uhr morgens habe ich auf meinem Balkon ein Mond- und Frostbad genommen und am Morgen endlich ein herrliches Gedicht geschrieben, das vor Kälte scheppert.“ (*Ibid.* p. 491.)

²²¹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 109.

²²² BAUDELAIRE, Charles, *L'Œuvre*, 1955, p. 390.

²²³ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 109.

„Ich habe in der letzten Nacht ein Meer von Wein verschlungen, Schnaps und Bier“ note Trakl fin 1913. (HKA, I, p. 527.)

« L’ivresse chez Trakl semble avoir été de plus en plus une sorte d’ivresse froide, à laquelle l’ivresse bienheureuse était refusée. »²²⁴

En effet, au bout de la route, le poème *Unterwegs* rend compte de ce qu’on pourrait appeler un geste d’acquiescement désespéré, le fait de se vautrer dans l’ivresse la plus abrutissante, avec la tête qui « choit dans l’égout » („Wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse sinkt.“ (HKA, I, p. 82, V. 26.)). Comme dirait Rimbaud :

« Le meilleur, c’est un sommeil bien ivre, sur la grève. »²²⁵

Trakl acceptera, à contrecœur sûrement, la nécessité d’exercer un emploi. L’hypothèse est répandue chez les commentateurs que Trakl aurait opté pour des études de pharmacie afin d’avoir accès aux produits stupéfiants, légaux et vendus en pharmacie à l’époque. En 1907, Trakl se prépare donc à finir son apprentissage en pharmacie : le 16 décembre il réussit son examen préparatoire („Tirocinalprüfung“ = Vorexamen) et le 26 février son examen final. Mais il n’a obtenu l’examen final en langue latine que le 20 septembre 1908. La réussite de cet examen était capitale pour Trakl, dans la mesure où c’est d’elle que dépendait l’autorisation pour une année bénévole au sein de l’armée et l’accès au poste d’officier. La carrière en tant qu’officier semblait être inévitable au sein de la famille Trakl : depuis 1889 le demi-frère de Georg était lieutenant, Fritz débuta sa carrière militaire dès sa sortie des bancs de l’école et Gustav devint lieutenant („Bosniakenleutnant“) en 1910. Le 27 avril Trakl passa ses examens de sélection et le 28 avril il reçut la confirmation écrite pour son service militaire d’un an²²⁶.

Durant l’été 1908, Trakl était seul à Salzbourg dans la maison familiale. C’est aussi de cette période que date l’un des rares documents

²²⁴ *Ibid.* p. 110.

²²⁵ RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Texte annoté et établi par A. Roland de Renéville et Jules Mouquet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954, p. 222.

²²⁶ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 65.

permettant de laisser présumer l'effectivité de l'inceste entre Georg et Grete : en effet, il offrit à sa sœur un exemplaire du célèbre roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert avec la dédicace suivante :

„Meinem geliebten kleinen Dämon, der entstiegen ist dem süßesten und tiefsten Märchen von 1001 Nacht. In Memoriam!“²²⁷

En effet, cette dédicace semble faire référence à une tendre proximité entre le frère et la sœur, tandis que l'image du démon renvoie très certainement à l'idée d'une double face, c'est-à-dire à une certaine polarité ou ambivalence. Eberhard Sauermann interprète ceci comme référence à un certain conte („Die Geschichte des ersten Bettlers“ in der 11. Und 12. Nacht) et y voit, par ailleurs, un indice concernant l'inceste. Il fonde sa théorie également sur certains parallèles entre les mots utilisés dans la dédicace et ceux que l'on trouve dans l'œuvre poétique de Georg Trakl²²⁸. Plus que tout autre, c'est le thème de l'inceste qui marque l'œuvre de sa présence obsédante et pose le problème de la réalité biographique des images poétiques²²⁹. Or, comme le soulignent à maintes reprises Adrien Finck et Hans Weichselbaum,

« rien ne permet de déduire de tels passages la réalité biographique du thème. »²³⁰

Le thème de l'inceste est fréquemment exploité dans la littérature autour de 1900²³¹. Toutefois, il convient de remarquer que Trakl évite les tournures personnelles ou du moins, qu'il s'applique à les effacer lorsqu'elles apparaissent au cours de l'élaboration d'un poème. Aussi, les témoins de la jeunesse salzbourgeoise de Trakl relatent qu'il approuvait l'apologie de l'inceste dans la *Valkyrie* de Richard

²²⁷ *Ibid.* p. 69.

²²⁸ SAUERMAN, Eberhard, „Trakls Widmung an Gretl oder das Märchen von Bruder und Schwester“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner -Archiv*, Nr.3, 1984, p. 58-60.

²²⁹ „Im Park erblicken zitternd sich Geschwister.“ (HKA, I, p. 29.); „Dunkle Liebe / Eines wilden Geschlechts (...) Unter finsternen Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut / In steinerner Umarmung.“ (*Ibid.* p. 125)

²³⁰ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 111.

²³¹ Par exemple chez Musil, dans le récit mal famé de Thomas Mann intitulé *Wälsungenblut*, dans le drame *Liebesopfer* de Gustav Streicher, dans le roman *Menschen von Gottes Gnaden* de Karl Borromäus Heinrich ou encore dans le récit de Peter Fallner, *Knabe im Sommer*, paru dans le *Brenner* le 15 février 1913.

Wagner²³². Bon nombre d'entre eux rapportent aussi les éloges et expressions « hymniques » de Trakl à propos de sa sœur cadette, dont il dit qu'elle est « la plus belle fille » et « la plus grande artiste ²³³ ». Erhard Buschbeck, non seulement proche de Georg Trakl, mais également de Grete, parle de la « sollicitude tendre ou ombrageuse²³⁴ », dont le frère entourait sa sœur. Néanmoins, lors de ses nombreux entretiens avec les biographes, ce dernier a toujours nié catégoriquement l'existence d'une relation incestueuse entre le poète et sa sœur.

Malgré l'impossibilité de déduire la réalité biographique de l'inceste des images poétiques, des interprètes comme Erwin Marholdt, Wolfgang Schneditz et Theodor Spoerri présentent la *Blutschuld* comme une certitude. En effet, Theodor Spoerri affirme pouvoir se référer à une source sûre, laquelle soutiendrait cette affirmation. Il s'agit ici d'un témoignage de Ludwig von Ficker, lequel prétend avoir recueilli une confession dramatique de Grete.

« Témoin privilégié, il reconnaît l'importance cruciale de cette expérience vécue de l'inceste chez Trakl, il en fait le point de départ de la compréhension du poète, l'origine la plus secrète des images de « l'enfer » et de « l'espérance de salut ». »²³⁵

Si l'on admet l'effectivité de l'inceste, alors on pourrait dire que la réalité biographique de ce dernier démontre l'enracinement profond de l'œuvre dans le drame initial. A ce point, il est absolument incontournable de souligner que Trakl lui-même, à ce sujet, ne s'est jamais confié à personne²³⁶. On pourrait dire que symboliquement, ce sont les tournures impersonnelles de son lyrisme qui expriment son mutisme.

« Car n'est-ce pas parce qu'il doit dire une expérience trop intime, frappée de l'interdit moral, que ce langage se fait impersonnel, et n'est-ce pas à mesure que le poète découvre la possibilité du jeu de figures anonymes qu'il peut dire l'indicible ? »²³⁷

²³² FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 112.

²³³ SPOERRI, Theodor, *Georg Trakl*, 1954, p. 39. ; BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 76.

²³⁴ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 112.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ „Darüber war Trakl persönlich Verstumtheit selbst.“ In : *Ibid.* p. 117.

²³⁷ *Ibid.* p. 113.

Hans Weichselbaum revient sur cette question dans quasi tous ces travaux, notamment en confrontant et en questionnant les thèses des différents biographes.

„Die Frage nach der Art Beziehung führte bald zu Spekulationen, die schon mit der Arbeit von Erwin Marholdt (1925) begannen, der eine « Liebe nicht frei von Schuld »²³⁸ konstatierte und sich dabei auf Stellen aus Trakls Werk stützte. Solchem Biographismus huldigte dann vor allem Otto Basil, für den Trakl zu seiner Schwester « in einem geistigen, gewiss aber auch sexuellem Hörigkeitsverhältnis »²³⁹ stand. Die Inzestvermutung wurde somit zur Inzestgewissheit, auf der spekulativ weitere Annahmen getroffen wurden, so zum Beispiel, dass Trakl der Vater des Kindes gewesen sei, das Grete im März 1914 in Berlin tot gebar ²⁴⁰, oder gar, dass beide ein gemeinsames Kind getötet haben sollen.“²⁴¹

Weichselbaum insiste sur le fait que la question biographique de l'inceste a été en permanence reprise, et surtout grossie, par le journalisme culturel. On a érigé cette idée en fait, comme si cet aspect de la biographie de l'auteur ne méritait plus d'être questionné. En effet, il semblerait que l'inceste, porteur de scandale et de fascination, soit devenu une matière à lui tout seul, laquelle s'est totalement émancipée de ses sources, c'est-à-dire des poèmes²⁴². Or, le fait est qu'aucun document nous livre une preuve tangible concernant la réalité physique de l'inceste entre Georg et Grete Trakl. Le seul indice sur lequel les spécialistes s'appuient n'est autre qu'une discussion entre Grete Trakl et Ludwig von Ficker, laquelle aurait eu lieu à Mühlau, près d'Innsbruck, peu de temps après la mort du poète. D'ailleurs, von Ficker n'aurait rendu compte de cet échange que très tardivement, soit 22 ans après les faits, dans une lettre à Werner Meyknecht²⁴³.

„Darüber war Trakl persönlich die Verstumtheit selbst, doch hat sich mir seine Schwester, die nach seinem Tode nur mehr ein Schatten seiner

²³⁸ MARHOLDT, Erwin, « Der Mensch und Dichter Georg Trakl » In : *Erinnerungen an Georg Trakl*, Innsbruck, 1926, p. 21-82. Ici p. 36.

²³⁹ BASIL, Otto, *Trakl*, 1965, p. 78.

²⁴⁰ SAUERMAN, Eberhard, *Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls*, 1984, p. 25.

²⁴¹ WEICHSELBAUM, Hans, « Leben im Schreiben », 2008, p. 105.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

und ihrer selbst war, in einem verzweifelten Selbstverwerfungsbedürfnis – sie hat ja dann später Hans an sich gelegt – darüber einmal anvertraut.“²⁴⁴

Pour Weichselbaum, la validité de ce propos comme preuve est à remettre en doute pour plusieurs raisons. D’abord, il nous est impossible de savoir avec certitude ce que la sœur du poète a dit exactement. De plus, von Ficker semble avoir raison concernant le silence de Trakl puisqu’il semble ne pas avoir été silencieux de cette façon à l’égard de tous, comme le montre une note du journal de Karl Röck, datée de 1914²⁴⁵. De même la formulation de von Ficker („Selbstverwerfungsbedürfnis“) peut nous permettre de supposer que lui-même doutait de la véracité des propos du poète. De même, il est connu de l’entourage que Grete n’était pas toujours très à cheval sur la vérité, comme l’atteste l’un de ses propos dans une lettre adressée à Erhard Buschbeck :

Man solle „schweigend Fäden knüpfen und die Lüge als Faden benutzen.“²⁴⁶

Si l’on tient compte de ce propos ainsi que de certains témoignages concernant Grete, notamment celui d’Else Lasker-Schüler, alors on peut se permettre de douter de la véracité du propos relaté par Ludwig von Ficker, quel qu’en ait été le contenu. Il existe plusieurs arguments permettant de remettre sérieusement en doute la réalité de l’inceste entre le poète et sa sœur. Parmi ces arguments, Hans Weichselbaum en retient un en particulier : une lettre d’Erhard Buschbeck qui connaissait Trakl depuis l’enfance et semble, de surcroît, avoir eu une histoire sentimentale avec Grete durant l’été 1913. En 1938, lorsque Buschbeck prit connaissance du premier jet de la préface de Karl Röck pour l’édition des œuvres complètes de Trakl, destinées à être éditées chez Otto Müller à Salzbourg, il protesta vivement contre les références faites à une hypothétique relation

²⁴⁴ FICKER, Ludwig v., « Aus einem Brief an Werner Meynknecht : 1934. » In : *Denkzettel und Danksagungen*, hrsg. v. Franz Seyer, dtv, München, 1987, p. 117.

²⁴⁵ RÖCK, Karl, Tagebuch, Mappe II, Blatt 10 – Privatbesitz.

²⁴⁶ Brief Grete Trakls an Erhard Buschbeck, vermutlich 1910. In : WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, 2005, p. 214.

incestueuse entre le poète et sa sœur. C'est dans une lettre que l'ami d'enfance du poète exprime toute son indignation.

„Nicht etwa aus irgendeiner Prüderie, die der Wahrheit nicht ins Gesicht zu sehen vermag, sondern im Namen eben der Wahrheit, von der wir eindeutige Zeugen waren.“²⁴⁷

Le « nous » („wir“) dans la phrase renvoie à Buschbeck lui-même ainsi qu'à leur ami commun Karl Minnich. D'après Buschbeck, des phrases faisant allusion à l'inceste comme celle dans la préface rédigée par Karl Röck, ne pourraient que porter préjudice et ternir considérablement l'image posthume du poète.

„Durch solche Sätze würde „das Bild Trakls für immer entstellt werden und sein Wesen wie das Wesen seines Gedichtes dem Missverständnis ausgesetzt sein. Zwischen Trakl und seiner Schwester hat es niemals so etwas wie eine Blutschuld gegeben, was diesbezüglich in den Gedichten steht ist lediglich ein Aufrücken von Gedankensünde, die niemals in die Realität herüber gegriffen hat. Es war bei ihm wie bei ihr eine geistige Leidenschaft zur Schuld, nie eine andere.“²⁴⁸

De même, Buschbeck rappelle qu'en état d'ivresse, Trakl avait tendance à faire des confessions. Or, il en découle la question concernant leur véracité. Dans les études traklennes, comme nous le rappelle Hans Weichselbaum, cette lettre n'a pas été prise en compte, ou sciemment été ignorée, durant une longue période. Par ailleurs, Otto Basil a toujours tenu l'interprétation de Buschbeck de l'inceste comme « péché en pensée » („Gedankensünde“) comme n'étant guère réaliste, sans pour autant nous livrer une argumentation permettant de soutenir sa vision des choses²⁴⁹. Bien évidemment, la lettre de Buschbeck n'est pas une « preuve » à proprement parler, d'autant plus qu'elle rend compte de faits remontant à 25 ans. Aussi, il faut souligner qu'elle a été rédigée sous le régime national-socialiste, ce qui peut pousser à croire que Buschbeck voulait sauver l'image de son ami défunt afin d'éviter l'interdiction de ses œuvres. Or, la fermeté et la résolution des propos sont néanmoins frappantes, d'autant plus qu'aucun document n'atteste

²⁴⁷ *Ibid.* p. 49.

²⁴⁸ BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 71.

²⁴⁹ WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, 2005, p. 49.

de la thèse contraire, soit celle qui défendrait la réalité de l'inceste, avec une telle virulence et conviction.

De plus, la correspondance entre Georg et Grete étant perdue, il ne reste que la fameuse dédicace du frère à la sœur dans un exemplaire de *Madame Bovary* dont nous avons déjà parlé. Or, en 1910, dans une lettre à son jeune frère (HKA, I, p. 481.), Georg fait allusion aux épîtres excentriques de sa sœur favorite, ce qui nous permet de supposer que leur correspondance, à cette époque du moins, devait être relativement fournie. Pour Adrien Finck, le poète ferait implicitement référence

« à la psychologie difficile, dépressive de celle qu'il appellera dans l'œuvre « Karfreitagskind » (HKA, I, p. 57.) être marquée d'un lien congénital avec la souffrance (christique), d'une sorte d'inaptitude à la vie heureuse. »²⁵⁰

D'autre part, il est important de souligner que Grete semblait être la seule de la famille à s'intéresser à la création poétique de son frère puisque, dès 1911, elle a essayé de faire publier des textes de Georg Trakl, confiés à Buschbeck, et ce contre la volonté de son frère qui jugeait la publication comme étant prématurée (HKA, I, p. 483.). De même, en 1911, elle tenta de trouver des éditeurs à Berlin, disposés à publier le recueil *Gedichte* (HKA, I, p. 493 ; p. 497.).

La figure de Margarete Trakl reste énigmatique, bien que de nombreux biographes aient tenté de trouver des renseignements. Erwin Marholdt voyait chez elle un double féminin du poète²⁵¹, tandis que Carl Dallago, dans une lettre à Ludwig von Ficker, rend compte de la différence entre le frère et la sœur, de la déchéance finale de Grete, par le fait que Trakl était artiste, artiste qui se caractérise avant tout par la maîtrise de soi²⁵². Or, le jugement le plus virulent et défavorable vient de la poétesse Else Lasker-Schüler, laquelle parle de la fausseté, de l'antisémitisme (rappelons qu'Else Lasker-Schüler était d'origine

²⁵⁰ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 113.

²⁵¹ FICKER, Ludwig v., *Erinnerungen an Georg Trakl*, 1966, p. 36.

²⁵² *Brenner Archiv* : lettre du 10 janvier 1915.

juive) et de la jalousie de Grete. Aussi, elle voit en la sœur la mauvaise et pathétique copie du frère. Au départ, la poétesse s'était liée d'amitié compatissante avec la sœur cadette de son ami, jusqu'à ce qu'un incident, provoqué par un excès de jalousie de Grete, y mette un terme définitif²⁵³. Contrairement au portrait peu flatteur d'Else Lasker-Schüler, Otto Rank croit reconnaître en elle « une personnalité « géniale », mais dont la « génialité » serait détruite à la racine »²⁵⁴.

Pour conclure, nous pouvons citer Adrien Finck qui, dans sa thèse d'État, résume parfaitement la situation :

« Unie significativement à la drogue, la réalité du frère et de la sœur fait partie du même phénomène de refus ; elle oppose l'amour maudit à toute forme reconnue d'amour. Sans doute surgit-elle au plus secret d'une quête affective que l'étude de la relation initiale avec la mère montre sous le signe de l'angoisse (l'enquête psychanalytique peut saisir, derrière l'image de la « sœur », celle de la « mère »). Nous reconnaissons surtout le désir de perversion qui caractérise l'adolescence violente du poète, le refus de l'amour « normal », aspect du refus d'une vie « normale », plus essentiellement : le refus même de l'existence dans la civilisation. (...) Entourée des terreurs de l'interdit, la relation du frère et de la sœur reste une passion négative. Elle est devenue pour Trakl la source d'un sentiment de culpabilité. (...) Il n'y a pas eu d'autre femme dans sa vie. (...) Les documents montrent l'affection réelle qui n'a cessé d'unir le frère et la sœur, si semblables l'un à l'autre. »²⁵⁵

Pour compléter, nous pouvons également renvoyer à Otto Rank, dont la vision se superpose avec celle de Buschbeck et une interprétation tenant compte des thèses freudiennes :

„Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage » meinte: « (...) inzestuöse Regungen an sich bieten noch keinen Anlass zum künstlerischen Schaffen (...); erst die Verdrängung derart übermächtig verstärkter Regungen und der daraus folgende Abwehrkampf kann die befreiende Projektion dieser Konflikte aus dem Unbewussten in eine Gemeinschaftsphantasie, einen Mythos oder ein Kunstwerk ermöglichen.“²⁵⁶

²⁵³ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 116.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.* p. 118-119.

²⁵⁶ RANK, Otto, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Wien, 1912, Reprint Darmstadt, 1974, p. 625.

Ainsi, l'inceste aurait été une obsession dont le poète aurait rendu compte à travers les images poétiques, ce par quoi elle serait devenue un élément essentiel dans le processus créatif. Est-ce vraiment si irréaliste que le dit Basil ? En effet, Hans Weichselbaum nous rappelle l'attrait du jeune Trakl pour les œuvres littéraires thématiques un inceste finalement empêché. Ainsi, cela peut nous permettre d'affirmer que la thèse d'un inceste comme obsession « transformée » *dans et par* le processus de création poétique est plausible, si ce n'est la thèse la plus plausible eu égard aux sources dont nous disposons²⁵⁷.

Maintenant, on peut bien évidemment supposer qu'au fond cela n'a guère d'importance puisqu'au final c'est la fusion spirituelle et symbolique de deux êtres dans l'acte érotique qui importe. Nous reviendrons exhaustivement sur cette question mais il convient néanmoins de noter un fait intéressant : la figure de la sœur devient essentielle dans la poésie traklénne de maturité, soit durant la phase où le poète fait de son rapport à lui-même le *Leitmotiv* de sa poésie. Dès lors, la question du rapport à la sœur ne peut être simplement mise de côté, même si les réponses permettant d'y répondre ne pourront jamais être plus que des hypothèses, faute de preuves tangibles²⁵⁸. D'après Hans Weichselbaum, c'est une lettre de Grete Langen-Trakl à Karl von Kalmár, datée de la première moitié de l'année 1913, et découverte au début des années 2000 par Eberhard Sauermann, qui permettrait de soutenir l'hypothèse précédemment évoquée. En effet, d'après les deux spécialistes, le Karl von Kalmár auquel s'adresse Grete dans cette lettre, semble être le même que celui auquel Georg Trakl a adressé la première lettre qui nous est parvenue, datée des vacances d'été de l'année 1905 (HKA, I, p. 496.). Lorsque Grete et Georg vivaient simultanément à Vienne, ils le rencontrèrent ensemble. Dans une lettre à Erhard Buschbeck, Grete fait des réflexions on ne peut plus négatives à son sujet, notamment en le traitant d'idiot („Dummkopf“) et en rajoutant qu'on aurait dû le sortir de la pièce à coups de balai („mit einem Besen

²⁵⁷ WEICHELBAUM, Hans, « Leben im Schreiben », 2008, p. 108.

²⁵⁸ *Ibid.*

hinauskehren“)²⁵⁹. Or, chose étonnante, malgré la dureté de ses propos tenus auparavant, Grete regrettera durant sa période berlinoise, marquée par le malaise et la solitude, l’absence de Karl von Kalmár. Aussi, elle pensait que son frère était à Vienne, alors qu’il était déjà retourné à Innsbruck depuis plusieurs mois. D’après Hans Weichselbaum, cette lettre montre de manière assez exhaustive à quel point l’attitude de Grete vis-à-vis de ses proches était instable et changeante. De même, le fait qu’elle ne sache pas où habite son frère et affirme ne pas avoir reçu de lettre de sa part depuis des semaines²⁶⁰ nous indique que frère et sœur étaient peut-être beaucoup moins proches que ce que nous avons pris pour habitude de penser. D’ailleurs, il est intéressant de préciser que c’est durant cette même période que Georg Trakl écrit son fameux poème *An die Schwester* (HKA, I, p. 57.), dont le titre initial devait être *An meine Schwester*.

D’ailleurs, durant la dernière année de sa vie, Trakl n’a vu sa sœur qu’une seule fois. Leur dernière entrevue a eu lieu lorsque, suite à son appel à l’aide, il lui a rendu visite à Berlin après sa fausse couche. Peu de temps avant sa mort, Trakl lui a écrit une lettre depuis l’hôpital militaire de Cracovie où il informe Grete de sa situation. Or, cette lettre fut rapidement suivie d’un télégramme dans lequel il lui annonce ne plus avoir besoin d’elle²⁶¹. Ce qui est intéressant, c’est que c’est précisément dans les poèmes de 1914 que le terme de « sœur » a le plus d’occurrences puisqu’il y apparaît 14 fois. Cela nous permet, à la manière de Hans Weichselbaum, de supposer que plus la distance géographique était grande, plus le poète éprouvait le besoin d’invoquer Grete *dans* et *par* la poésie.

²⁵⁹ Brief von Grete Langen an Karl von Kalmár, Wiener Landesbibliothek, unveröffentlicht. In : WEICHSELBAUM, Hans, « Leben im Schreiben », 2008, p. 108.

²⁶⁰ „Er ist seit Jänner dort, wo er wohnt weiss ich nicht, seit Wochen habe ich keine Zeile von ihm erhalten.“ In : FICKER, Ludwig v., *Briefwechsel 1914-1925*, hrsg. v. Walter Methlagl, Otto Müller Verlag, Samzburg, 1986, p. 32.

²⁶¹ WEICHSELBAUM, Hans, « Leben im Schreiben », 2008, p. 109.

D'autre part, en 1908 frère et sœur semblaient tous deux aller vers un futur prometteur car Grete entamait ses études à l'académie de musique, alors que Georg terminait sa formation professionnelle en tant que pharmacien. D'ailleurs, le déménagement à Vienne semble avoir grandement préoccupé notre auteur, dans le sens où ce dernier s'y sentait perdu, déboussolé, sans repères ; Vienne n'était pour lui qu'un grand néant l'accueillant avec les bras osseux d'un squelette.

„Ein großes Nichts, das ihn mit Knochenarmen erwartet. Sie glotzt ihn fremd und kalt aus der Ferne an.“²⁶²

De même, il décrit l'effet que provoque la capitale à sa sœur Minna dans une lettre :

„Als ich hier ankam, war es mir als sähe ich zum ersten Male das Leben so klar wie es ist, ohne alle persönliche Deutung, nackt, voraussehungslos, als vernähme ich alle jene Stimmen, die die Wirklichkeit spricht, die grausamen, peinlich vernehmbar. Und einen Augenblick spürte ich etwas von dem Druck, der auf den Menschen für gewöhnlich lastet, und das Treibende des Schicksals.“ (HKA, I, p. 471.)

Il apparaît clairement que le jeune Trakl se sent menacé par tous les stimuli liés à la vie citadine. La familiarité et l'aspect réconfortant de l'environnement connu disparaissent et l'inconnu provoque des visions effrayantes qui renforcent la menace et l'angoisse de l'intérieur.

„Ich glaube, es müsste furchtbar sein, immer so zu leben, im Vollgefühl aller animalischen Triebe, die das Leben durch die Zeit wälzen. Ich habe die fürchterlichsten Möglichkeiten in mir gefühlt, gerochen, getastet und im Blut die Dämonen heulen hören, die tausend Teufel mit ihren Stacheln, die das Fleisch wahnsinnig machen. Welch entsetzlicher Alp!“ (HKA, I, p. 471.)

Puisque c'est pour sa carrière de pharmacien que Trakl déménage à Vienne, il convient de noter que la carrière de pharmacien est révélatrice pour comprendre et cerner le personnage de notre auteur dans toute sa complexité. Durant ses années d'études (1908-1910) et son année à l'armée, Georg Trakl était financièrement dépendant de sa famille et de ses amis auxquels il demandait régulièrement de l'argent,

²⁶² BUSCHBECK, Erhard, *Georg Trakl*, 1917, p. 13.

comme en relate une lettre de juillet 1910 à son ami d'enfance Erhard Buschbeck :

„Lieber Buschbeck!

Du würdest mir aus einer unsäglich peinlichen Verlegenheit helfen, wenn Du mir dieser Tage den Betrag von 30K vorstrecken möchtest, da ich mich aus guten Gründen nicht an meinen Bruder wenden will. Ich kann dir allerdings dieses Geld erst am 1. Oktober zurückerstatten. Hoffentlich kannst Du es bis dorthin entbehren. Du würdest mir wahrhaftig einen großen Gefallen erweisen.“ (HKA, I, p. 478.)

Cette angoisse pousse Trakl à se réfugier dans un monde esthétisé, imaginaire, situé en son for intérieur, dans lequel il se sent en sécurité, loin des agressions extérieures. Peut-être que cela a aussi à voir avec le monde des belles apparences de l'art („Welt des schönen Scheins der Kunst“), tel qu'on le trouve théorisé par le philosophe Friedrich Nietzsche, dont l'influence sur Trakl ne reste plus à démontrer. Ses sœurs, Hermine aussi appelée Minna qui vivait encore chez ses parents mais préparait son mariage qui eut lieu durant le mois de février 1909, et Grete, faisaient partie de ce monde imaginaire, la seconde en étant même un élément essentiel²⁶³. C'est aussi dans les lettres à ses sœurs que Trakl rend compte de son mal du pays et de sa solitude, loin de ses proches :

„Eine jede Zeile, ein jedes Blatt, dass von Salzburg kommt, ist eine meinem Herzen teure Erinnerung an eine Stadt, die ich über alles liebe, eine Erinnerung an die wenigen, denen meine Liebe gehört.

(...) Könnt ich inmitten all' dieser Herrlichkeit bei euch weilen, mir wäre besser. Ich weiß nicht ob jemand den Zauber dieser Stadt so wie ich empfinden kann, ein Zauber, der einem das Herz traurig von übergroßem Glücke macht! Ich bin immer traurig, wenn ich glücklich bin! Ist das nicht merkwürdig!

Die Wiener gefallen mir gar nicht. Es ist ein Volk, das eine Unsumme, dummer, alberner, und auch gemeiner Eigenschaften hinter einer unangenehmen Bonhomie verbirgt. Mir ist nichts widerlicher, als ein forciertes Betonen der Gemütlichkeit! Auf der Elektrischen biedert sich einem der Kondukteur an, im Gasthaus ebenso der Kellner u.s.w. Man wird allerorten in der schamlosesten Weise angestrudelt! (...) Der Teufel hole diese unverschämten Wanzen!“ (HKA, I, p. 472-473.)

²⁶³ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 72.

Il est également important de préciser que l'image qu'a Trakl de Vienne est grandement influencée par celle transmise par Karl Kraus qui critique l'ambiguïté de la société viennoise dans *Die Fackel*. Étrangement, Georg ne parle pas de Grete dans ses lettres, alors que celle-ci vivait à Vienne durant la même période : en 1908-1909 elle était en internat à l'Académie de musique où elle étudiait le piano. D'ailleurs, dans le rapport annuel de l'Académie, on trouve certaines informations révélatrices concernant Grete Trakl : visiblement, elle n'était pas en mesure de prendre part aux examens nécessaires pour passer dans l'année supérieure pour raisons de santé. Dans les archives on retrouve notamment les listes de présence qui rendent d'abord compte d'absences injustifiées, jusqu'à ce que son nom n'y apparaisse plus du tout à partir de mars 1909²⁶⁴. Les premières frayeurs passées, des amis de Trakl, résidant également à Vienne, purent l'aider à surmonter ses peurs ; tel fut, par exemple, le cas de ses anciens camarades de classe Karl Minnich, alors étudiant en droit, et Franz Schwab, étudiant en médecine. Plus tard, Buschbeck s'installa également à Vienne et c'est, entre autres, lui qui permit au jeune Trakl d'avoir des contacts avec d'autres artistes ou critiques littéraires, lui-même étant trop timide et effrayé par d'éventuels malentendus.

Durant le printemps de l'année 1909, Trakl était très productif dans le domaine poétique et vivait dans une sorte d'état euphorique qui a donné lieu à la *Sammlung 1909*, confié à Buschbeck durant l'été. Ce dernier tenta d'attirer l'attention sur le jeune Trakl à l'aide du célèbre critique contemporain Hermann Bahr, ce qui devait lui permettre de trouver un éditeur plus facilement. Trakl donna son approbation à Buschbeck, tenant Hermann Bahr pour un critique remarquable²⁶⁵. Toutefois, Buschbeck ne trouva pas d'éditeur et ne publia cette compilation de poèmes qu'en 1939 dans le volume *Aus goldenem*

²⁶⁴ *Ibid.* p. 73.

²⁶⁵ *Ibid.*

Kelch ; les manuscrits furent malheureusement détruits dans l'incendie du Burgtheater en 1945 dont Buschbeck était, à l'époque, le directeur.

A partir de l'automne 1909, Grete était déclarée comme habitant la Margarethenstrasse, ce qui signifie qu'elle n'étudiait désormais plus à l'académie de musique. Peut-être s'était-elle « rabattue » sur des cours particuliers à domicile, afin de poursuivre dans un autre cadre l'étude de la musique et particulièrement du piano. Or, il n'y a pas de sources permettant de confirmer cette hypothèse avec certitude. Par ailleurs, il semblerait qu'elle portait, à cette période, un intérêt particulier à Buschbeck, lui demandant régulièrement de lui rendre visite. Dans ses lettres, certaines phrases plus qu'explicites confirment cela :

„Sagen Sie mir das Lösungswort mit dem man in Ihre Festung eindringen kann. Sie wagen gar nichts.“²⁶⁶

Naturellement, Trakl semble s'être rendu compte de cette évolution, mais aussi étrange que cela puisse paraître, eu égard à l'affection démesurée qu'il éprouvait pour sa sœur, il semble avoir respecté ses sentiments ainsi que ceux de son vieil ami. Dans une autre de ses lettres à Buschbeck, Grete élabore une description effrayante d'elle-même :

„Zu meinem Charakter würde eine knochige Hand mit langen spitzen Nägeln passen. Ich zerstöre mir selbst alles.“²⁶⁷

Tobias Trakl, le père, décéda le 18 juin 1910 à 10 heures à l'âge de 74 ans, dans la maison située au Waagplatz 3, d'une crise cardiaque. Dans *Traum und Umnachtung (Rêve et Folie)* cet événement refait surface à travers des images et des constellations d'images du célèbre poème en prose :

„O wie stille war das Haus, als der Vater ins Dunkel hinging. (...) Also erloschen die Lampen im kühlen Gemach und aus purpurnen Masken sahen schweigend sich die leidenden Menschen an. Die Nacht lang

²⁶⁶ *Ibid.* p. 84.

²⁶⁷ *Ibid.*

rauschte ein Regen und erquickte die Flur.“ (HKA, I, p. 150, V. 103-114.)

Compte tenu du fait que le père n'avait pas laissé de testament derrière lui, c'est à la mère que revint le partage de l'héritage. C'est l'ainé Wilhelm, demi-frère des autres enfants, qui fût chargé de reprendre l'affaire familiale. Par ailleurs, la mère émancipa ses deux autres fils – qui, n'ayant pas encore 24 ans, n'étaient pas encore majeurs – et c'est elle et Wilhelm qui furent chargés de la tutelle de Grete, laquelle devait déménager à Berlin pour poursuivre ses études de pianiste. Toutefois, après la reprise de l'affaire par Wilhelm, celle-ci était nettement moins lucrative, raison pour laquelle la sécurité financière et matérielle de la famille n'allait plus de soi comme ce fût le cas auparavant. Les soucis financiers faisaient désormais partie du quotidien du jeune Georg Trakl qui ne parvint jamais à les surmonter et à y mettre un terme²⁶⁸.

Tous ces changements ont grandement déconcerté le poète et n'ont fait qu'accroître sa mélancolie, au point de paralyser sa créativité, causant de grandes difficultés pour écrire :

„Ich möchte mich gerne ganz einhüllen und anderswohin unsichtbar werden. Und es bleibt immer bei den Worten, oder besser gesagt bei der fürchterlichen Ohnmacht! Soll ich Dir weiter in diesem Stil schreiben. Welch ein Unsinn!

(...)

Wahrscheinlich werde ich am 25. oder 26. d. M. nach Hause kommen. Ich freue mich so gar nicht darauf.

Alles ist so anders geworden. Man schaut und schaut – und die geringsten Dinge sind ohne Ende. Und man wird immer ärmer, je reicher man wird.“ (HKA, I, p. 477.)

„Aber ich bin derzeit von allzu viel (was für ein infernalisches Chaos von Rhythmen und Bildern) bedrängt, als dass ich für anderes Zeit hätte, als dies zum geringsten Teile zu gestalten, um mich am Ende vor dem was man nicht überwältigen kann, als lächerlicher Stümper zu sehen, den der geringste äußere Anstoß in Krämpfe und Delirien versetzt.

Kommen dann Zeiten der unsäglichsten Öde zu überdauern! Was für ein sinnlos zerrissenes Leben führt man doch!“ (HKA, I, p. 479.)

²⁶⁸ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 86.

C'est aussi dans une de ses nombreuses lettres que Trakl évoque la raison qui le pousse à écrire de la poésie, révélation rare et précieuse :

„Er sah darin eine Möglichkeit, dem, was ihn bedrängte, eine Form zu geben, einen Damm gegen das bedrohliche „infernalisches Chaos von Rhythmen [sic] und Bildern“ zu errichten, ähnlich wie er sich 1908 vor den „Dämonen“, vor den „fürchterlichsten Möglichkeiten“ in eine „Welt voll unendlichen Wohllauts“ (HKA, I, p. 472) geflüchtet hatte.“²⁶⁹

La période qui suit la fin de ses études de pharmacie était pour le moins productive d'un point de vue poétique. Rien que durant la première moitié du mois de juin, 13 poèmes virent le jour, comme par exemple *Der Gewitterabend* (HKA, I, p. 27.), *Die Ratten* (HKA, I, p. 52.), *Die Raben* (HKA, I, p. 11.), *Die schöne Stadt* (HKA, I, p. 23.), *Die junge Magd* (HKA, I, p. 12.), *De profundis* (HKA, I, p. 46 ; 262.), comportant tous des images en rapport avec le décès du père.

C'est peut-être pour s'éloigner de sa famille et des rapports qui ne cessent de s'y dégrader depuis la mort de son père que, le 1^{er} octobre 1910, Trakl s'engagea comme volontaire en tant que pharmacien²⁷⁰. Durant les six premières semaines, le jeune homme dut suivre une formation professionnelle de base à l'extérieur de la capitale, ce qui a probablement renforcé son sentiment de solitude et d'isolement. Cette situation fut très certainement accentuée par le départ des sœurs Grete et Maria en Suisse. La carrière militaire du jeune homme s'est déroulée selon les usages, sans incidents particuliers : le 24 décembre 1910, il fût nommé appointé, puis caporal le 28 mars 1911 pour, au terme de son service volontaire, passer au grade supérieur de lieutenant « non actif », chargé plus particulièrement de tout ce qui touche la pharmacie, le 1^{er} décembre 1911²⁷¹.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 89.

²⁷⁰ Sanitätsabteilung Nr.2. in der Rennwegkaserne im III. Wiener Gemeindebezirk

²⁷¹ Landwehrmedikamentenakzessist im nicht aktiven Stande

1.1.4. Les années noires (1912-1914)

Au terme de sa période d'essai au sein de l'armée, Trakl fût engagé le premier octobre 1912. Toutefois, le poète chercha, dès la fin du mois, à ne plus occuper ce poste qu'en tant que réserviste, ayant obtenu, à compter du premier novembre, le poste au ministère des travaux publics pour lequel il avait déposé sa candidature un an auparavant. Apparemment, si on en croit Otto Basil, cette décision était motivée avant toute chose par des conflits que le poète aurait eus avec un officier²⁷². Malgré cette apparente amélioration de sa situation professionnelle et l'imminent déménagement à Vienne, relatif à ce changement d'emploi, Trakl écrit à son ami Buschbeck courant novembre :

„Ich wäre Dir sehr dankbar, wenn Du in den nächsten Tagen ein Zimmer für mich im VIII. od. IX. Bezirk aufnehmen würdest. Es geht mir mit der Zeit sehr, sehr knapp zusammen. Verzeih, dass ich soviel Dir zumute.“ (HKA, I, p. 495.)

En effet, Trakl a, à plusieurs reprises, demandé par télégramme au ministère de reporter la prise de son poste. Il ne commença alors au ministère que le 31 décembre 1912 en tant que comptable stagiaire. Néanmoins, il ne supporta pas ce travail plus de deux heures et donna sa démission dès le lendemain, avant de quitter Vienne en trombes pour retourner à Innsbruck²⁷³. Toutefois, une autre raison doit être prise en considération : c'est aussi durant cette même période que Trakl écrit son célèbre poème en prose *Helian* (HKA, I, p. 69.). Le 4 janvier 1913 au soir, Trakl lut le poème à son ami Karl Röck qui écrivit dans son *Journal* :

„Ergreifend, ja erschütternd erzählt er, wie er auf seinem Posten in Wien, im Ministerium, in den Tagen vor Neujahr völlig geistesabwesend war, für seinen *Helian*. Daher dann dem Posten dort entflohen war.“²⁷⁴

²⁷² BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 42.

²⁷³ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 89.

²⁷⁴ RÖCK, Karl, *Tagebuch 1891-1926*, Bd.1, Kommentar, hrsg. u. erl. v. Christine Kofler, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1976, p. 172.

En février et mars 1913, Trakl se rend à Salzbourg. Durant cette période est prise la décision de liquider l'affaire familiale. La famille souhaite effectuer des travaux dans les locaux afin de les mettre en location. Toutefois, cette tentative n'a pas permis d'éviter la mise en vente de la maison, ce qui affecte profondément le jeune homme. Il écrivit à K. B. Heinrich :

„[...] Ich habe jetzt keine leichten Tage daheim, und lebe so zwischen Fieber und Ohnmacht in sonnigen Zimmern dahin, wo es unsäglich kalt ist. Seltsame Schauer und Verwandlung, körperlich bis zur Unerträglichkeit empfunden, Gesichte von Dunkelheiten, bis zur Gewissheit verstorben zu sein, Verzückungen bis zur steinernen Erstarrtheit; und Weiterträumen trauriger Träume. Wie dunkel ist diese vermorschte Stadt voll Kirchen und Bildern des Todes.“ (HKA, I, p. 503.)

Pour en revenir à la situation familiale de Georg Trakl, il n'est guère étonnant que se pose alors la question de l'indépendance financière de Georg. Cette question sera d'ailleurs source de grands conflits au sein de la famille.

„Heimgesucht von unsäglichem Erschütterungen, von denen ich nicht weiß, ob sie mich zerstören oder vollenden wollen, zweifelnd an allem meinem Beginnen und im Angesicht einer lächerlich ungewissen Zukunft, fühle ich tiefer, als ich es sagen kann, das Glück Ihrer Großmut und Güte, das verzeihende Verständnis Ihrer Freundschaft.

Es erschreckt mich, wie sehr sich in der jüngsten Zeit ein unerklärlicher Hass gegen mich mehrt und in den kleinsten Geschehnissen des täglichen Lebens in fratzenhafte Erscheinung tritt. Der Aufenthalt ist mir hier bis zum Überdruß verleidet, ohne dass ich die Kraft zu dem Entschluss aufbringe, fortzugehen.“ (HKA, I, p. 504.)

Suite à ces incidents et conflits, Trakl trouva provisoirement refuge dans la Hohenburg à Igls, appartenant au père de v. Ficker. Là-bas il passa un séjour agréable et reposant, notamment en jouant du piano, surtout la *Sonate n°14*, dite la *Sonate au clair de lune*, de Beethoven, et en se baignant dans le lac de Lanser.

Durant cette période difficile pour le jeune homme, ce dernier cherche de plus en plus refuge et évasion dans la consommation de drogues et l'alcool. A en croire le rapport de l'hôpital psychiatrique de Cracovie selon lequel il serait finalement décédé d'une overdose de

cocaïne, il aurait, durant cette même période, également fait une tentative de suicide (HKA, I, p. 504.).

Par ailleurs, alors qu'il l'a quittée auparavant, Trakl veut réintégrer l'armée. Néanmoins, ses ambitions n'ont pas abouti, le jeune homme s'étant fait recalier. En effet, il a échoué lors de l'examen psychiatrique et médical, jugé comme étant « instable ». Il retourna alors à Innsbruck où il restera jusqu'au début de la guerre, exception faite de voyages à Berlin et en Italie au lac de Garde²⁷⁵. Peu de temps après le 10 juin 1913, Trakl est reparti à Salzbourg, animé par l'espoir d'y voir Grete. Depuis Innsbruck, von Ficker a tenté de lui arranger une entrevue avec Adolf Loos, dont il avait fait la connaissance à l'aide de Karl Kraus. Loos, suite à un voyage à Venise, devait être de passage à Innsbruck et Salzbourg. Il souhaitait ramener Trakl à Vienne avec lui, mais les deux poètes ne sont pas parvenus à se « croiser ». Trakl rend compte de cette mésaventure à von Ficker dans une lettre où il exprime également son désespoir et ne cesse de se dévaloriser lui-même :

„Zu wenig Liebe, zu wenig Gerechtigkeit und Erbarmen, und immer zu wenig Liebe – allzu viel Härte, Hochmut und allerlei Verbrechen – das bin ich. Ich bin gewiss, dass ich das Böse nur aus Schwäche und Feigheit unterlasse und damit meine Bosheit noch schände. Ich sehne den Tag herbei, an dem die Seele in diesem unseligen von Schwermut verpesteten Körper nicht mehr wird wohnen wollen und können, an dem sie diese Spottgestalt aus Kot und Fäulnis verlassen wird, die ein nur allzu getreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts ist. Gott – nur einen kleinen Funken reiner Freude – und man wäre gerettet. Liebe – und man wäre erlöst.“ (HKA, I, p. 519.)

Pour le formuler autrement : Trakl exprime ouvertement son désespoir, son découragement et son abattement, probablement dus au fait qu'il n'a pas réussi à voir sa sœur Grete.

Par ailleurs, le 18 mars 1913, Trakl envoie une candidature au Ministère de la Guerre („Kriegsministerium“) qui, grâce à Robert Michel, membre du *Brenner*, sera retenue. Suite à un entretien le 5 avril, il déménage à Vienne le 13 juillet pour commencer sa période d'essai

²⁷⁵ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 91.

le 15 juillet. Dès le 17 juillet, Franz Zeis, chargé par Schwab de garder un œil sur le jeune homme, fait part de ses pressentiments. Selon Zeis, Trakl ne serait pas en mesure d'assurer ce poste :

„Er ist ein lieber Mensch, schweigsam, verschlossen, scheu, ganz innerlich. Sieht stark, kräftig aus, ist aber dabei empfindlich, krank. Hat Halluzinationen, „spinnt“ (sagt Schwab). Wenn er hie und da irgendetwas Geheimnisvolles ausdrücken will, hat er eine so gequälte Art des Sprechens, hält die Handflächen offen in Schulterhöhe, die Fingerspitzen angehoben, eingekrampft, Kopf etwas schief, Schultern etwas hochgezogen, die Augen fragend auf einen gerichtet.“ (HKA, I, p. 713.)

Effectivement, dès son quatrième jour de travail, le poète se fait mettre en arrêt maladie pour finalement renoncer officiellement au poste le 12 août. Suite à cet incident, mi-août, Trakl, Loos, Kraus, Altenberg et v. Ficker partent pour 12 jours à Venise, pendant que sa famille tente de lui trouver un poste au ministère du travail („Arbeitsministerium“). Le 15 août, la veille de son départ, Trakl envoie le dernier message écrit, sur un ensemble de 57 cartes et lettres envoyées depuis avril 1909, à son ami Erhard Buschbeck :

„Lieber! Die Welt ist rund. Am Sonntag falle ich nach Venedig hinunter. Immer weiter – zu den Sternen. Dein G.T.“ (HKA, I, p. 523.)

Le froid entre les deux amis de longue date peut éventuellement s'expliquer par le fait que Buschbeck qui passa tout son été à Salzburg, s'était considérablement rapproché de Grete. Adrien Finck et Hans Weichselbaum parlent d'une relation amoureuse tragique entre les deux jeunes gens durant l'été 1912, mais les sources nous indiquent plutôt que cette « liaison » passionnelle aurait eu lieu durant l'été 1913, hypothèse qui se fonde en partie sur le ton confidentiel adopté tant par l'un que par l'autre dans le cadre de leur correspondance.

Durant ces quelques mois d'été, Trakl ne donne pas de nouvelles aux siens et laisse toutes leurs lettres sans réponse, ce qui ne l'empêche pas pour autant de faire envoyer ses factures à sa famille qui se voit alors dans l'obligation de les régler²⁷⁶. Compte tenu des circonstances,

²⁷⁶ KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 90.

il n'est guère étonnant que les pressions de l'entourage sur le jeune poète deviennent de plus en plus insistantes. Selon ses propres dires, il sombre alors dans une grave dépression qui lui paraît insurmontable :

„Ich bin seit einer Woche in Wien. Meine Angelegenheiten sind ganz ungeklärt. Ich habe jetzt 2 Tage und 2 Nächte geschlafen und habe heute noch eine recht arge Veronalvergiftung. In meiner Wirrnis und all' der Verzweiflung der letzten Zeit weiß ich gar nicht mehr, wie ich noch leben soll. Ich habe hier wohl hilfsbereite Menschen getroffen; aber mir will es erscheinen, jene können mir nicht helfen und es wird alles im Dunklen enden.“ (HKA, I, p. 526.)

Le 2-3 novembre 1913, le jeune poète dut rentrer à Salzbourg afin d'obtenir son attestation de reconnaissance du droit de cité („Heimatschein“), indispensable pour sa demande d'affectation, avant de continuer sa route en direction de Vienne le 4 novembre. En proie à une profonde dépression, le jeune homme, une fois encore et comme si souvent, se réfugie dans l'alcool et la drogue. Eu égard à l'intensité de l'amitié qui liait auparavant Georg Trakl et son ami de jeunesse Erhard Buschbeck, le silence glacial qui les séparait désormais, semble avoir grandement affecté le jeune Trakl souffrant de solitude depuis son enfance. Les sources nous permettent de supposer que cette prise de distance a été provoquée par la liaison de Buschbeck avec Grete et certainement renforcée par l'amitié de ce dernier avec Hermann Bahr. Le 30 novembre, Trakl retourna à Innsbruck où il rencontra Karl Röck au café Max le 2 décembre. Durant cette rencontre, il lui confia ses réflexions au sujet de l'ordre que devront avoir ses poèmes dans son prochain recueil. Il opta pour un ordre symétrique, prenant en compte la versification de chaque poème, qu'il coucha finalement sur papier le 10 décembre. Le même soir, dans la salle de l'association de musique (*Musikverein*) de la Museumsstraße eut lieu la seule lecture publique de poèmes de Trakl, organisée par le cercle du *Brenner*. Robert Michel était chargé, de par une lecture de textes en prose, de contextualiser les poèmes. L'établissement du programme fut principalement élaboré par Ludwig von Ficker, ce dernier ayant sélectionné les textes publiés

auparavant dans le *Brenner*, auxquels Trakl a ajouté *Elis* (HKA, I p. 85.) et, sur la proposition de Karl Röck, *Abendmuse* (HKA, I, p. 28.)²⁷⁷.

Les poèmes ont été positivement reçus par le public et pour le *Brenner* l'événement était une réussite, pour ne pas dire une bonne publicité. D'autre part, Georg Trakl passa les fêtes de fin d'année à Innsbruck et profita de ce séjour pour se consacrer pleinement à la création poétique. En effet, ces semaines semblent avoir été plutôt productives puisque dans le premier numéro de l'année 1914 du *Brenner* six nouveaux poèmes seront publiés. Le célèbre poème en prose *Traum und Umnachtung* (HKA, I, p. 145.), caractérisé par l'omniprésence d'éléments autobiographiques et l'influence du *Lenz* de Georg Büchner, paraîtra, quant à lui, le premier février²⁷⁸.

Les mois précédant la guerre – la période dite « berlinoise » (*Berliner Zeit*) – étaient avant tout marqués par un désespoir profond et insurmontable, dont les raisons ne sont que des suppositions. Nous savons notamment qu'à son retour de Berlin le 3 avril, l'état psychique du jeune poète s'est considérablement dégradé, au point qu'il s'installa à Innsbruck chez son ami von Ficker. Le 6 avril, l'éditeur Kurt Wolff donna finalement son accord par lettre (HKA, I, p. 769.) pour la publication du recueil *Sebastian im Traum*. L'honoraire sera fixé à 400 couronnes, versé en deux fois, après la signature du contrat mi-mai (HKA, I, p. 536.). Fin mai, le poète détermina l'ordre des poèmes et la composition du recueil : au lieu des trois cycles initialement prévus, le recueil en comporta finalement cinq, choix qui peut s'expliquer par la suppression de certains poèmes et l'ajout d'autres.

Du 11 au 13 avril, von Ficker et Trakl partent près du lac de Garde pour rendre visite à Carl Dallago, philosophe membre du *Brenner*, avec lequel Trakl n'avait finalement que très peu de points communs. Une fois encore, la situation financière du jeune poète laisse à désirer, son

²⁷⁷ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 151.

²⁷⁸ *Ibid.* p. 154-155.

argent ne parvenant pas même à couvrir ses besoins d'alcool et de drogues. Pour essayer de faire face à cette pénurie, le jeune homme emprunta à plusieurs reprises de l'argent à son ami Karl Röck²⁷⁹ et, observant avec inquiétude la consommation excessive de stupéfiants, la femme de son ami von Ficker ne manquait pas de lui faire des remarques.

Face à sa situation financière critique, Trakl élabore des projets professionnels de plus en plus fantasques, pour ne pas dire délirants. A deux reprises, Trakl tente de trouver un poste à l'étranger : comme pharmacien dans les colonies néerlandaises et dans la milice autrichienne stationnée en Albanie, mise en place par Gustav Gurschner, sculpteur et officier de réserve viennois. Dans les deux cas, le poète s'est fait recalier. Il devient donc plus que manifeste que l'état psychique du poète, durant cette période, ne s'améliorait aucunement, ce fut bien plutôt le contraire.

Dans la dernière parution du *Brenner* avant l'éclatement de la guerre, soit le numéro du 15 juillet 1914, ont été publiés *Das Gewitter* (HKA, I, p. 157.), *Der Abend* (HKA, I, p. 159.) et *Die Nacht* (HKA, I, p. 160.), dont le style ne manque pas de rappeler aux commentateurs celui d'Hölderlin dans ses hymnes.

Mi-juillet 1914, von Ficker reçoit une bien étrange lettre de la part d'un inconnu :

„Sehr geehrter Herr! Verzeihen Sie, dass ich Sie mit meiner Bitte belästige. Ich möchte Ihnen eine Summe von 100.000 Kronen überweisen und Sie bitten, diese an unbemittelte österreichische Künstler nach Ihrem Gutdünken zu verteilen. L. Wittgenstein.“²⁸⁰

Peu de temps après, von Ficker reçoit une explication : en effet, Wittgenstein a touché un héritage fort important, son père ayant été un des hommes les plus riches d'Autriche. Voulant « suivre la tradition », le jeune homme s'est engagé à consacrer une partie de cet argent à « une bonne cause ». Ficker aurait gagné sa confiance grâce aux propos que

²⁷⁹ SZKLENAR, Hans, „Beiträge zur Anordnung und Chronologie von Georg Trakl Gedichten auf Grund des Nachlasses von Karl Röck.“, 1966, p. 233.

²⁸⁰ FICKER, Ludwig v., *Briefwechsel 1909-1914*, 1986, p. 231.

Karl Kraus aurait tenu à son sujet dans le *Brenner*. Von Ficker décide de distribuer la somme octroyée par Wittgenstein entre 17 récepteurs, faisant interférer comme critères principaux le mérite et le dénuement. Georg Trakl et Carl Dallago, touchant 20.000 couronnes chacun, ont obtenu la somme la plus importante. Par ailleurs, Else Lasker-Schüler, Oskar Kokoschka, Adolf Loos, Theodor Däubler et le *Brenner* ont également reçu une part de la bourse mise à disposition par Wittgenstein. Von Ficker demanda son accord à Wittgenstein quant à ses choix concernant la distribution des fonds, lors d'une visite au domaine des Wittgenstein à Neuwaldegg près de Vienne. Lors de cette entrevue, Wittgenstein fit la proposition à von Ficker d'inclure Rainer Maria Rilke parmi les bénéficiaires de la bourse ; une fois que le professeur Sauer aurait confirmé à von Ficker que ce dernier était dans le besoin, von Ficker décida de lui octroyer également 20.000 couronnes²⁸¹. C'est donc grâce à l'aide de son ami Ludwig von Ficker que Trakl se vit attribuer une bourse à hauteur de 20.000 couronnes, déposée par son ami sur un compte en banque à Innsbruck. La bourse aurait pu mettre fin à toutes les difficultés financières du poète, mais Trakl n'était déjà plus en état de faire bon usage de cet argent. Par exemple, il voulut, accompagné de von Ficker, retirer de l'argent à la banque, mais il se vit dans l'obligation de quitter celle-ci précipitamment suite à une crise de claustrophobie. Par ailleurs, cette bourse était malheureusement arrivée trop tardivement car au début de la guerre, Trakl, engagé comme volontaire, quitta Innsbruck le 24 août avec un convoi militaire. Il semblait voir en ce départ une possible quête de catharsis ou bien un moyen de mettre définitivement un terme à ses souffrances.

„Auf der Suche nach dem Gewitter, das eine seelische Katharsis oder aber die Leidensgeschichte beenden könnte.“²⁸²

Peut-être que Trakl s'est engagé en tant que volontaire en raison d'une certaine fascination pour les valeurs qui régnaient dans le cadre

²⁸¹ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 165.

²⁸² KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne*, 1985, p. 92.

militaire, c'est-à-dire l'aspect ascétique de la vie de soldat et la fin de la misère financière et matérielle. Une fois engagé, il resta à Innsbruck, attendant plus ou moins patiemment son départ pour le front.

Finalement, Trakl quitte Salzbourg pour le front de l'est la nuit du 24 août²⁸³. Ludwig von Ficker a décrit la scène de départ : en montant dans le wagon à « bestiaux », le poète aurait été « serein », l'œillet rouge au képi et, dans les souvenirs de Ficker, la fleur aurait suivi les gestes d'adieu de manière fantomatique²⁸⁴. Aussi, selon le biographe Wolfgang Schneditz, Trakl serait parti « tout pénétré de la conscience de son devoir militaire »²⁸⁵. Or, comme le précise Adrien Finck, la phrase « sonne faux et creux »²⁸⁶.

« Un autre biographe, Otto Basil, croit devoir évoquer la tradition familiale (kaisertreu), l'effet contagieux de la vague d'enthousiasme patriotique, et en tous cas, l'ignorance du poète en matière de politique²⁸⁷. Pour le psychiatre, en l'occurrence Theodor Spoerri, la menace qui vient de l'extérieur, tout autant que la discipline de la vie militaire, exerçait sur le psychisme un effet stabilisateur²⁸⁸. L'enquête biographique permet de mieux cerner l'attitude du poète face à la guerre. »²⁸⁹

C'est surtout le journal de Karl Röck qui nous permet de suivre les réactions du poète et de son entourage depuis l'attentat de Sarajevo le 28 juin, qui devait engager le processus des déclarations de guerre²⁹⁰.

« Il est question de lectures et de discussions politiques. Röck relève que Trakl souhaite la défaite allemande contre les Russes (et c'est à ce sujet que Röck, scandalisé par cette attitude de Trakl, inquiet plus que jamais d'en subir l'influence, décide de ne plus le fréquenter, non sans revenir finalement sur sa décision). Trakl « aime les Russes », il « hait les Allemands », note Röck, et il rapporte une parole du poète selon laquelle « plus rien de grand ne pouvait venir des Allemands ». Il est

²⁸³ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 141.

²⁸⁴ FICKER, Ludwig v., *Erinnerungen an Georg Trakl*, 1966, p. 191.

²⁸⁵ SCHNEDITZ, Wolfgang, „Georg Trakl. Versuch einer Deutung des Menschen und des Dichters.“ In: TRAKL, Georg, *Nachlass und Biographie*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1949, p. 66-126, ici p. 87.

²⁸⁶ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 142.

²⁸⁷ BASIL, Otto, *Georg Trakl*, 1965, p. 145.

²⁸⁸ SPOERRI, Theodor, *Georg Trakl*, 1954, p. 29.

²⁸⁹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 142.

²⁹⁰ *Ibid.*

vrai que Trakl aurait spécifié qu'il « n'écrivait » pas ces choses dont il était intimement persuadé. »²⁹¹

Peut-être convient-il de dire, comme l'a fait d'abord Basil, avant qu'Adrien Finck et Hans Weichselbaum acquiescent cette hypothèse, que le début de la guerre devait représenter, pour le jeune Trakl, la fin de ses difficultés dans la vie bourgeoise. Peut-être même, « faut-il ajouter : la fin tout court, dans le cataclysme universel ? »²⁹²

« De *Menschheit* (HKA, I, p. 43.) aux visions de guerre qui hantent les derniers poèmes, Trakl a devancé le vécu de la guerre comme une catastrophe fatale et – peut-être – régénératrice, salutaire. L'orage qui depuis longtemps avait investi sa vie intérieure, l'orage désiré, destructeur et purificateur – voici qu'il éclate enfin dans l'histoire ! »²⁹³
D'ailleurs, d'après Adrien Finck, lequel se réfère à Gustave Roud, Madame von Ficker aurait fait la confession suivante :

« Lors de sa dernière visite avant le départ au front, Trakl, au moment de passer le seuil, se retourne et s'écrie : Es wird grausam sein ! »²⁹⁴

Après son départ la nuit du 24 août, l'itinéraire de Trakl va d'Innsbruck, par Salzbourg et Vienne, jusqu'en Galicie. Ce sont les cartes postales qui permettent de suivre, bien qu'imparfaitement, l'engrenage tragique des faits. Il convient de souligner que ces cartes sont écrites sur un ton plus laconique que jamais, ce qui s'explique très certainement par l'omniprésence de la censure. Dans les deux premières cartes, il n'est question que de la parution de son nouveau livre. Est-ce que les fautes d'impression ont été corrigées ? Comment l'ouvrage a-t-il été accueilli ? Bref, les préoccupations du poète concernent avant tout l'œuvre. Par ailleurs, une carte relatant le départ pour la Galicie qualifie le trajet « d'extraordinairement beau » (HKA, I, p. 542.). Comme le remarque Adrien Finck, « le ton reste neutre, étrangement détaché »²⁹⁵. Alors qu'une carte à sa mère rend compte d'une semaine de randonnée à travers la Galicie (HKA, I, p. 542.), une nouvelle carte, adressée à

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.* p. 143.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

Ludwig von Ficker, fait allusion aux « grands événements » des derniers temps et affirme qu'une « nouvelle grande bataille » semble se préparer (HKA, I, p. 542.). Le ton semble changé. Bien que la carte ait été écrite lors d'un moment de détente, lors d'une halte dans une petite ville de Galicie orientale, « la carte trahit l'émotion des jours passés et l'inquiétude des jours à venir »²⁹⁶. Aussi, deux autres missives, cette fois-ci adressées à Röck et Loos, parlent de « tristesse indicible » et de « jours de maladie » (HKA, I, p. 543.). Malgré les tentatives de l'auteur de retrouver un ton rassurant, ce dernier apparaît comme figé, stéréotypé et artificiel. C'est quelques jours plus tard qu'il annoncera à Ludwig von Ficker qu'il a été transféré à l'hôpital militaire de Cracovie pour observation de son état mental. Là encore, il parlera de sa « tristesse indicible », à laquelle s'ajouterait une « santé quelque peu ébranlée » (HKA, I, p. 543.).

« Le besoin d'une parole amie, d'une présence humaine, se fait tragiquement sentir, malgré la réserve, la modestie si trakléenne des paroles. »²⁹⁷

C'est donc finalement le 3 septembre que Trakl fut envoyé en Galicie. Lemberg était prise par les Russes et l'armée autrichienne avait pour devoir de stopper l'avancée de ces derniers.

Entre le 8 et le 11 septembre, le troisième corps fut positionné entre la route et la voie de chemin de fer reliant Lemberg et Grodek. La Bataille de Grodek près de la forêt de Meziane a été, pendant une journée, le point central de la bataille. Les Russes y avaient positionné 800 canons, ce par quoi ils étaient largement supérieurs à leurs ennemis²⁹⁸. La cohorte de secouristes de Georg Trakl fut envoyée sur le terrain pour la première fois. Plus tard, Trakl confiera à son fidèle ami Ludwig von Ficker qu'il devait, dans une grange près de la place centrale de la ville, prendre soin de 90 blessés graves sans l'assistance

²⁹⁶*Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ LIPINSKI, Krzysztof, „Mutmaßungen über Georg Trakls Aufenthalt in Galizien“. In: *Untersuchungen zum Brenner*, Hrsg. v. Walter METHLAGL, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1981, p. 389-397. Ici p. 390.

d'un médecin. Un témoin oculaire, le pharmacien Rawski-Conroy, relate :

„Ich sah, wie Trakl mit von Entsetzen weit aufgerissenen Augen an der Bretterwand der Scheune lehnte. Die Kappe war seinen Händen entglitten. Er merkte es nicht und ohne auf Zuspruch zu hören, keuchte er: „Was kann ich tun? Wie soll ich helfen? Es ist unerträglich.“²⁹⁹

Le 11 septembre on ordonna finalement, ou devrait-on dire enfin, la retraite. Celle-ci était rendue extrêmement difficile, la pluie ayant transformé les routes en boue et les fugitifs ralentissaient la marche. La retraite désordonnée et la panique ambiante sont transformées par le poète « en une image universelle de l'absolu désespoir » („zu einem ins Allgemeingültige zielende Bild der völligen Aussichtslosigkeit“)³⁰⁰. Dans son journal de guerre, le général Gleise-Horstenau raconte les événements ainsi :

„Im Regenwetter wurden die Straßen tief aufgerissen, besonders durch die Munitionsfuhrwerke und Geschütze, wodurch der Marschgleichfall sehr erschwert und verzögert wurde. Es war ein unentwirrbarer Knäuel von Fuhrwerken entstanden.“³⁰¹

Aussi, Hans Klier, comme Georg Trakl présent sur le front en tant que pharmacien militaire, se souvient :

„Stunde auf Stunde rollte Zug auf Zug in die Halle mit teilweise leicht-, teilweise Schwerverwundeten. Grässliche Schussverletzungen, hauptsächlich von Schrapnellkugeln und Granatstücken herrührend, bekamen wir zu sehen. Kläglich war das Stöhnen der armen Verletzten.“³⁰²

A Przemysl, Trakl était stationné avec son vieil ami Franz Schwab, médecin secouriste, et l'ambiance semble avoir été dramatique. On relate l'anecdote suivante du 22 septembre :

Georg Trakl soll „beim Nachtmahl, im Kreis der Kameraden, plötzlich aufgestanden und mit der angsterpressten Erklärung, er könne nicht mehr weiterleben, man möge entschuldigen, aber er müsse sich erschießen, hinausgestürzt ; worauf ihm Kameraden

²⁹⁹ Il relate cela en 1954 dans un numéro de la *Österreichischer Apothekenzeitung*. In : WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 169.

³⁰⁰ WEICHSELBAUM, Hans, « Leben im Schreiben », 2008, p. 113.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² KLIER, Hans, *Salzburger Volksblatt*, N°295 du 28 décembre 1914, p. 3.

nacheilten und ihm, dem Kraft und Wille und Bewusstsein schwanden, die Pistole aus der Hand nahmen.³⁰³“

Toutefois, Trakl s'est rapidement remis de cet incident, mais les poèmes *Grodek* (HKA, I, p. 167.) et *Klage II* (HKA, I, p. 166.) témoignent d'une peur profonde de l'existence. Du 2 au 6 octobre, l'unité de Georg Trakl était stationnée dans la petite ville de Limanova, où Georg Trakl était logé dans des quartiers privés. Le 7 octobre, le médecin chef le fit interner dans l'hôpital de réserve N°1 situé dans le monastère carmélite de Wadowice. Le lendemain on le fit transférer dans l'hôpital de garnison N°15 à Cracovie afin de le placer en observation. Lors de ce transfert, Trakl tenta de s'enfuir, mais il fût rattrapé dans un train en route vers Rzeszow. A l'hôpital, on observait attentivement le patient Trakl et on le mit à la diète. Trois médecins se manifestent au sujet de son état : tout d'abord, on note que la personne civile Georg Trakl n'exerce pas son emploi (HKA, II, p. 729.). Ensuite, on remarque que le patient est généralement calme mais insomniaque et qu'il écrit divers poèmes (HKA, II, p. 730.). Le 12 octobre, le poète écrit à son ami Ludwig von Ficker :

„Meine Gesundheit ist wohl etwas angegriffen und ich verfallende recht oft in eine unsägliche Traurigkeit. Hoffentlich sind diese Tage der Niedergeschlagenheit bald vorüber.“ (HKA, I, p. 543.)

Il était prévu que le poète quitte l'hôpital deux semaines plus tard, mais une angine aggrava son état et il se vit donc dans l'obligation de rester hospitalisé plus longtemps. Ludwig von Ficker se mit en route pour Cracovie dès la réception de la première lettre de son ami qu'il reçut le 15 octobre. Il arriva à Cracovie le samedi 24 octobre et repartit le lendemain ; durant ces deux jours, Trakl a lu à von Ficker les poèmes *Klage II* et *Grodek*, considérés comme le testament poétique de Trakl. Ce qui est intéressant, c'est qu'il a écrit un compte rendu de ces deux jours passés auprès de son ami, témoignage d'un grand intérêt pour nous puisqu'il offre un aperçu détaillé des derniers jours du poète.

³⁰³ Situation décrite par le père de Franz Fühmann. In : WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 170.

Ainsi, von Ficker nous rapporte que Trakl lui aurait montré une édition Reclam du poète baroque Johann Christian Günther, ouvrage portant le tampon d'une librairie polonaise. A cette occasion, il lut à von Ficker les dernières strophes de *An sein Vaterland*, récitant par cœur les trois derniers vers du poème :

„Hier fliegt dein Staub von meinen Füßen,
Ich mag von dir nichts mehr genießen,
Sogar nicht diesen Mund voll Luft.“

Aussi il partagea avec son ami le, selon lui, plus beau poème de Günther *Bußgedanken*, dont le dernier vers est :

„Oft ist ein guter Tod der beste Lebenslauf“.

De la mort précoce du poète baroque, décédé à l'âge de 27 ans, Trakl a pris connaissance par la biographie présente dans l'édition en sa possession. Nous pouvons aisément supposer que la lecture de ces poèmes n'est aucunement anodine. Il paraît très probable que Trakl ait voulu sous-entendre qu'il comptait se suicider, faire ses adieux en quelque sorte, mais von Ficker semble ne pas s'en être rendu compte³⁰⁴. En tous cas, le témoignage laissé par von Ficker est sincère et émouvant. A partir de ce dernier, Adrien Finck note la description suivante, laquelle nous permet parfaitement d'imaginer les conditions de vie du poète dans cet hôpital qui fut sa dernière demeure.

« Son témoignage, ému et sincère, nous montre le poète dans sa cellule qu'il partage avec un jeune officier souffrant de delirium tremens. L'atmosphère est celle d'une geôle, et le poète lui-même, dans son uniforme d'hôpital, ressemble à un délinquant. L'aspect désolé des lieux, la brutalité des gardiens, les bruits et les cris de démence qui, le soir, viennent des autres cellules, complètent ce tableau sinistre. Le fond du gouffre est atteint. Seule présence humaine : l'ordonnance, le mineur Mathias Roth, qui se couche chaque soir, fidèlement, au chevet de son « maître ». La rencontre de Trakl et Ficker est émouvante et digne. La nature de Trakl, note Ficker, « ne semblait en rien altérée ». Il paraît d'abord relativement confiant. Il croit pouvoir quitter l'hôpital incessamment, seule une angine, dit-il, l'obligeait encore à rester. Pourtant, l'attitude des médecins, qui le retiennent toujours, l'inquiète. Peu à peu, il livre sa crainte profonde, celle d'être traduit devant un tribunal militaire et exécuté « pour manquement devant l'ennemi ». Effrayé, Ficker tente de le détourner de cette idée fixe. Il lui promet de s'employer à sa libération, mais il ne se fait pas trop d'illusions : le

³⁰⁴ *Ibid.* p. 175.

médecin traitant s'intéresse trop à ce « cas » qu'il range sous la rubrique « génie et folie ». »³⁰⁵

Avant de reprendre la route, von Ficker voulait s'assurer du fait que, très bientôt, Trakl pourrait sortir de l'hôpital pour prendre un congé afin de se reposer, mais il semblerait que Trakl n'en avait que faire. Aussi, au moment des adieux, von Ficker promit à son ami qu'il essaierait d'obtenir sa sortie définitive de l'hôpital à partir de Vienne. Il lui laissa donc entrevoir des retrouvailles communes à Innsbruck très bientôt, mais Trakl était apathique.

„Trakl lag regungslos entgegnete kein Wort. / Sah mich nur an. / Sah mir noch nach... / Nie werde ich diesen Blick vergessen...“³⁰⁶

Le 25 octobre 1914, Trakl a envoyé une lettre à son éditeur Kurt Wolff afin d'obtenir un exemplaire de son recueil *Sebastian im Traum* (HKA, I, p. 545.). Toutefois, la réponse de l'éditeur est inconnue, ce qui peut s'expliquer par plusieurs raisons, à commencer par la guerre. Trakl n'a donc jamais pu voir l'édition de son propre recueil. Le 13 novembre, Trakl a écrit à Else Lasker-Schüler, lui disant qu'il espérait la revoir très bientôt et qu'une entrevue lui ferait très plaisir. Par ailleurs, von Ficker lui apprit que Wittgenstein était stationné non loin de lui et qu'il pouvait le rejoindre par le commandement militaire de Cracovie. En effet, tout comme le jeune Trakl, Wittgenstein s'était engagé dans l'armée autrichienne en tant que volontaire. Wittgenstein avait été envoyé sur un bateau stationné sur la Vistule. C'est aussi du fait de cette proximité que von Ficker s'est permis d'écrire à Wittgenstein à partir de son hôtel, lors de son séjour à Cracovie, afin de lui rendre compte de l'état critique de Trakl³⁰⁷.

Mais Trakl s'est également lui-même adressé à Wittgenstein et lui a envoyé une carte. Dans cette dernière il demande au philosophe de lui rendre visite à l'hôpital. Malencontreusement, cette carte n'est parvenue à son destinataire que le 30 octobre 1914. Aussi, revenons aux

³⁰⁵ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 143-144.

³⁰⁶ FICKER, Ludwig v., *Erinnerungen an Georg Trakl*, 1966, p. 209.

³⁰⁷ FICKER, Ludwig v., *Briefwechsel 1914-1925*, 1986, p. 29.

deux dernières lettres que le poète a envoyées à son ami Ludwig von Ficker, suite à la visite de ce dernier. Le 27 octobre, Trakl lui envoie en quelque sorte son « testament », courrier que von Ficker ne recevra que le 3 novembre :

„Ich fühle mich fast schon jenseits der Welt.
Zum Schluss will ich noch beifügen, dass im Fall meines Ablebens, es mein Wunsch und Wille ist, dass meine liebe Schwester Grete, alles was ich an Geld und sonstigen Gegenständen besitze, zu eigen haben soll.“ (HKA, I, p. 546.)

A cette lettre, il ajouta les versions revues et corrigées - donc celles dont nous avons connaissance aujourd'hui - des deux poèmes qu'il avait lus à son ami lors de sa visite afin que ces derniers puissent être publiés dans le *Brenner*. D'ailleurs, *Grodek* et *Klage II* furent effectivement publiés dans l'annuaire de 1915 (*Brenner-Jahrbuch 1915*). Dans sa toute dernière lettre à Ludwig von Ficker, Trakl ajouta les versions corrigées et définitives de *Traum des Bösen* (HKA, I, p. 359.) et *Menschliches Elend* (HKA, I, p. 62.) avec le titre *Menschliche Trauer* (HKA, I, p. 370.). Ce qui est intéressant dans ces modifications, c'est que dans les deux poèmes Trakl renforce les motifs liés à la mort qui, désormais, devient même la thématique centrale des deux textes.

Une fois que le jeune Georg Trakl semble avoir compris que tous ceux auxquels il avait demandé de venir ne viendraient pas et que son espoir de retourner au front a été anéanti une bonne fois pour toutes, il semblerait qu'il se soit décidé à mettre fin à ses jours. Erhard Buschbeck se permet, à ce sujet, de faire cette supposition :

„Und auch mir ist es etwas ganz Furchtbares, dass sich in dieses tieftraurige Geschehen für uns Zunächstblickende ein Gefühl von etwas vielleicht Überflüssigem zieht, dass dieser Tod nicht gewesen wäre, wenn im richtigen Moment die richtigen Menschen bei ihm gewesen wären, sei es, dass Sie länger in Krakau hätten bleiben dürfen, sei es dass sonstwer, der ihn kannte und dem er vertraute, in einer unmittelbaren Verbindung mit ihm gewesen wäre. Und gerade das Bewusstsein, dass man in späteren Augenblicken auch darin eine schließliche Notwendigkeit sehen wird, hat nichts Trostvolles sondern Entsetzliches.“ (HKA, II, p. 742.)

Comme le soulève Hans Weichselbaum, dans sa biographie :

„Alle diese Notsignale sind entweder ohne Echo geblieben, oder die Empfänger reagierten zu spät.“³⁰⁸

En effet, on peut se permettre de supposer que, malgré l'état psychique fragile et les tensions intérieures qui perturbaient le poète depuis son adolescence, son suicide a été une réaction répondant aux circonstances. En d'autres termes, peut-être que si le contexte avait été autre, si le poète n'avait pas été seul à ce moment, il n'aurait pas mis fin à ses jours. Les circonstances de sa mort ont été rapportées par le garçon de Trakl, Mathias Roth, à Ludwig von Ficker oralement et par écrit. Le soir du 2 novembre, Georg Trakl aurait raconté à Mathias Roth qu'ils pourraient sortir le surlendemain pour partir en congés à Innsbruck. A 18h30, Trakl lui aurait demandé de lui apporter un café noir pour le lendemain et dit qu'il était temps d'aller se coucher. Notons que Roth dormait sur le sol, au niveau de la tête de lit de son maître. Suite à la demande que Trakl aurait adressé à son garçon, il aurait pris trop de cocaïne³⁰⁹. D'ailleurs, pour Adrien Finck, cette hypothèse émise par Wolfgang Schneditz³¹⁰, avant d'être reprise par Rovini³¹¹, selon laquelle Trakl aurait pu se réveiller le 3 au soir pour demander à son ordonnance la tasse de café pour le lendemain « n'a rien de plausible et doit donc être écartée³¹² ».

« Selon la lettre officielle, Trakl est mort le 3 novembre, le soir à 9h, à la suite de l'absorption, la nuit su 2 au 3, d'une dose de cocaïne : « médicament qu'il a sans doute rapporté de la pharmacie de campagne, où il travaillait auparavant, et si bien dissimulé que l'on a rien pu trouver sur lui malgré une fouille méticuleuse » (HKA, II, p. 736.). »³¹³

³⁰⁸ WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, 1994, p. 177.

³⁰⁹ *Ibid.* p. 178.

³¹⁰ SCHNEDITZ, Wolfgang, „Georg Trakl. Versuch einer Deutung des Menschen und des Dichters.“, 1949, p. 93.

³¹¹ ROVINI, Robert, *La fonction poétique de l'image dans l'œuvre poétique de Georg Trakl*, Les Belles Lettres, Paris, 1971, p. 32.

³¹² FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 148.

³¹³ *Ibid.* p. 147.

Le 3 novembre, Trakl était allongé inconscient dans sa cellule et il fut interdit à Roth de la pénétrer, ce qui l'a profondément bouleversé et consterné. Dans son dossier médical, le personnel de santé a retenu :

„Trotz Exitationsmitteln hat sich sein Zustand nicht gebessert, um 9 Uhr abends *exitus letalis*.“ (HKA, II, p. 730.)

La cause du décès, elle, est indiquée clairement : *Intoxicatio cocainum* (HKA, II, p. 728.), soit overdose de cocaïne. Le 6 novembre, Georg Trakl est enterré avec six autres personnes sans cérémonie („ohne jede Zeremonie, ohne geistliche oder militärische Assistenz“³¹⁴) et son garçon, Mathias Roth, a été le seul proche présent pour l'accompagner lors de ce dernier long voyage. Le 9 novembre, Ludwig von Ficker reçoit en premier la nouvelle de la mort de son ami. En effet, Wittgenstein lui envoie une carte de Cracovie, dans laquelle il lui explique que le 6 novembre, suite à sa demande, il a voulu rendre visite à Georg Trakl, mais au lieu de le voir, il n'a reçu que la nouvelle de sa mort. Une fois ce message reçu, von Ficker informe *illico presto* les amis Karl Kraus, Else Lasker-Schüler, Carl Dallago, l'éditeur Kurt Wolff et la famille Trakl toujours domiciliée à Salzbourg, de la mort du jeune poète par télégramme. Le 20 novembre, von Ficker rendit visite à la mère de Georg Trakl ; Grete en revanche, suite aux injonctions de son mari, Arthur Langen, n'a pas été informée tout de suite. La carte envoyée par von Ficker après sa visite à Cracovie, dans laquelle il lui rend compte de l'état psychique et physique inquiétant de son frère, l'aurait déjà profondément accablée, au point de la rendre gravement malade. Le 16 novembre, la famille Trakl publie l'avis de décès du jeune homme, stipulant que ce dernier est « mort pour la patrie ».

Toutefois, malgré l'absence de doute des médecins et de certains proches du poète, Adrien Finck en vient à s'interroger sur cette hypothèse du suicide et propose des hypothèses alternatives. En effet, il introduit le questionnement ainsi :

³¹⁴ FICKER, Ludwig v., *Briefwechsel 1914-1925*, 1986, p. 47.

« La question qui se pose est celle-ci : s'agit-il d'un suicide ? La réponse à cette question n'est pas négligeable : il est manifeste que le suicide, en marquant la désespérance dernière, s'inscrit en faux contre la perspective d'un salut final chez Trakl, et notamment, d'une espérance religieuse rassurante. »³¹⁵

Comme le montrent les documents, pour les médecins de l'hôpital militaire de Cracovie, le diagnostic est formel, ne laissant aucune place au doute. S'ajoute à cela les dires de Trakl, rapportés par Ficker, selon lesquels il aurait déjà fait une tentative de suicide lors de la retraite faisant suite à la catastrophique bataille de Grodek. D'une certaine façon, la pensée du suicide n'a-t-elle pas été omniprésente chez Trakl ? En effet, Karl Röck note dans son journal, que trois nuits de suite Trakl aurait rêvé qu'il se donne la mort³¹⁶. Ce qui est frappant, c'est que la plupart de ses amis aient, d'emblée, interprété ce geste comme un suicide. Ainsi, Erhard Buschbeck note la chose suivante dans sa monographie de 1917, citation mise en avant par Adrien Finck :

„Was ihm am Leben hatte beharren lassen, Gefühl von Verantwortung, Demut, christliches Schmerzerdulden – in der Überfülle dessen, was sein Auge an Leiden, jammervoller Wirrnis, entsetztem Zusammensturz hier greifbarsehen muss, blasst es ab und geht an ihm verloren.
Der Schauende gibt sich den Tod.“³¹⁷

D'ailleurs, la plupart des témoignages, notamment ceux d'Oskar Kokoschka et d'Else Lasker-Schüler, vont dans le même sens. S'ajoute à cela l'ambiance oppressante des derniers jours, telle que Ficker l'a si bien décrite, l'état d'esprit déprimé du poète, la lecture des poèmes de Günther, les vers de *Klage* et de *Grodek*, ainsi que la lettre testamentaire du 27 octobre³¹⁸. Si l'on s'en tient à cela, tout peut pousser à croire au suicide.

³¹⁵ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 148.

³¹⁶ SZKLENAR, Hans, „Beiträge zur Chronologie und Anordnung von Georg Trakls Gedichten auf Grund des Nachlasses von Karl Röck.“, 1966, p. 231. ; Extraits du journal de Karl Röck 1912-1914, p. 226-234.

³¹⁷ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 148.

³¹⁸ Le fait que cette lettre soit datée, chose rare chez Trakl, rajoute à sa valeur de testament.

Or, comme Rovini³¹⁹ avant lui, Ficker propose une autre hypothèse. Lorsque Trakl écrit dans sa lettre « Au cas où je mourrais... », de quoi parle-t-il ?

« sous les balles du peloton d'exécution, qui semble devenu son obsession, ou bien de quelle autre mort ? »³²⁰

En effet, rien ne prouve que Trakl songeait à se donner la mort. Or, le récit de Ficker montre bien à quel point le poète redoutait l'exécution. D'ailleurs, l'hypothèse qu'il ne s'agit pas d'un suicide remonte à Ludwig von Ficker et il ne reste plus à prouver l'importance que revêt son témoignage. Dès le 18 novembre 1914, dans une lettre à Wilhelm Trakl (HKA, II, p. 740.), Ficker avance cette hypothèse, en citant à l'appui les paroles de l'ordonnance et « l'humeur détendue » de Trakl le soir du 2. Malgré l'aspect naïf du témoignage de Mathias Roth, celui-ci semble être spontané et sans fard, s'inscrivant assez nettement en faux contre une volonté déterminée de suicide. C'est aussi pour cette raison que Ficker ne cessera de parler de l'obscurité qui entoure la mort du poète.

« Dans *Erinnerungen an Georg Trakl*, il évoque tout le poids des événements, qui ne pouvait être qu'une perpétuelle tentation au suicide ; mais il relève aussi, chez Trakl, le désir de ne pas céder à nouveau à cette tentation, et il voit le meilleur indice dans le fait que Trakl se soit encore adressé, durant les derniers jours, à Wittgenstein, tout en le sachant déjà prévenu par Ficker lui-même. »³²¹

Comme Buschbeck l'a très bien résumé dans sa lettre à Ficker après l'annonce de la mort de leur ami commun (HKA, II, p. 742.), une présence amie aurait pu, très certainement, éviter le drame. Wittgenstein, en croisière à Vistule, a répondu à l'appel de Trakl, mais malheureusement trop tard. Lorsqu'il arriva, Trakl était mort depuis déjà trois jours.

Peut-être que c'est, plus seul que jamais, que le poète a finalement cédé à la tentation du suicide ? Il pouvait, en effet, s'agir du recours habituel à la drogue. D'après le rapport médical, Trakl aurait déjà pris de fortes doses de cocaïne à Wadowice (HKA, II, p. 730.). Dès lors,

³¹⁹ ROVINI, Robert, *La fonction poétique de l'image dans l'œuvre poétique de Georg Trakl*, 1971, p. 30.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 150.

deux possibilités : soit, la dose, cette fois-ci, était trop forte, soit, elle était habituelle, mais l'organisme de Trakl, totalement affaibli, n'aurait été en mesure de la supporter. Pour Adrien Finck :

« En dépit de l'interprétation officielle et des apparences, cette vision des choses paraît plus conforme, mais sans pouvoir se fonder sur un argument décisif. »³²²

En guise de justification, Finck ajoute et propose la conclusion suivante qui, nous apparaissant comme une sage alternative, sera aussi la nôtre :

« Encore faut-il rappeler ici la signification du recours à la drogue, la relation sous-jacente avec la pensée de la mort. (...) le geste devait comporter souvent chez Trakl une part d'indétermination, d'abandon au hasard, de fuite dans une zone dangereuse d'où l'on pouvait revenir ou non. Inversement, la tentative de suicide après la bataille de Grodek, selon le récit de Ficker, n'apparaît pas non plus sans ambiguïté : en procédant de façon si ostentatoire, Trakl s'exposait, précisément, à ce que son geste soit entravé. Il est vrai que le suicide est toujours une démonstration. Pour formuler les choses de manière paradoxale, on pourrait dire que la mort de Trakl a été un accident lors d'une tentative de suicide. L'événement, en tous cas, semble bien correspondre au suicide que les psychologues considèrent comme un « appel », disons : un digne désespéré, quand il n'y a plus d'autre *communication* possible. L'horreur de la guerre a dépassé ce que le poète pouvait pressentir et devait finalement le submerger. Il n'a pas survécu à cette dernière épreuve. Le poète expressionniste Albert Ehrenstein a pu évoquer Trakl parmi ceux qu'il appelait les « frères assassinés ». »³²³

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

1.2. Trakl, un enfant de son siècle: doutes, incertitudes, vide moral et quête de sens

1.2.1. Georg Trakl, le *Brenner* et l'expressionnisme allemand

Lionel Richard décrit l'état d'esprit qui sous-tend le mouvement expressionniste de manière très perspicace en quelques mots seulement, pointant du doigt le fait que les expressionnistes « ont authentiquement vécu tout au fond d'eux-mêmes. Jusqu'à l'insupportable, parfois, et la rupture résignée avec l'ici-bas³²⁴. » Toutefois, en 1980, dans le compte rendu qu'il fait sur la recherche internationale sur l'expressionnisme, Richard Brinkmann commence par ces mots :

« Le concept d'expressionnisme, sa signification et son domaine d'application restent une réelle difficulté. »³²⁵

En effet, comme la plupart des termes en *-ismes*, le terme d'expressionnisme, « par l'usage et l'abus qu'on en a fait³²⁶ », s'est rapidement vu employé inconsidérément pour définir toute œuvre présentant un certain caractère d'abstraction ou de violence.

« Créé et utilisé dans une configuration historique précise, ce terme est devenu une sorte de boîte à outils de la terminologie critique, dans laquelle, sous prétexte de commodité de langage, on met volontiers tout et n'importe quoi. »³²⁷

Afin de tenter d'endiguer les emplois abusifs, la critique a cherché à remonter aux premiers usages. Tandis que la première occurrence se trouve chez Helmut Kreuzer en 1878, plus précisément dans sa nouvelle *Charles de Kay*, pour la période qui nous intéresse c'est dans le domaine de la peinture que le terme a commencé par s'établir.

« Ce sont les responsables de l'exposition organisée par la « Sécession » berlinoise en 1911 qui, dans le préambule de leur catalogue, ont utilisé le terme d' « expressionnistes » pour désigner les

³²⁴ RICHARD, Lionel, *Georg Trakl – Entre improvisations et compassions*, BF éditeur, Strasbourg, 2010, p. 28.

³²⁵ BRINKMANN, Richard, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Metzler, Stuttgart, 1980, p. 5.

³²⁶ GODÉ, Maurice, *L'Expressionnisme*, PUF, Paris, 1999, p. 3.

³²⁷ *Ibid.*

peintres français Braque, Dufy, Derain, Picasso et Vlaminck – marquant de la sorte leur rupture radicale avec les impressionnistes. »³²⁸ Or, très rapidement, ce terme fut réservé aux artistes allemands, plus particuliers aux membres des collectifs du « Cavalier Bleu » (*Der blaue Reiter*) et *Die Brücke*, les artistes français étant désormais désignés par le terme de « Fauves ». Dans son étude d'envergure sur le sujet, Maurice Godé ne manque pas de nous rappeler l'influence qu'ont eue, sur l'ensemble des arts, les premières œuvres « abstraites » de Wassily Kandinsky ainsi que sa réflexion théorique, exprimée dans *Le spirituel dans l'art (Über das Geistige in der Kunst)*³²⁹ de 1912.

« L'art n'était plus conçu comme une *mimesis*, une imitation de la nature, mais comme un besoin d'expression irrépressible de toute la personne, indépendamment des formes extérieures de la nature. A plusieurs reprises, Kandinsky opère des rapprochements avec la musique. Peindre est pour lui assimilable à la composition musicale : les couleurs jouent pour le peintre le même rôle que les sons et les tonalités pour le musicien. Ses œuvres de l'époque constituent une synthèse réussie entre deux éléments *a priori* difficilement conciliables : si l'inspiration a ses racines dans l'imaginaire de l'artiste, elle s'objective par une maîtrise réfléchie de la forme, chaque élément étant conçu en fonction des autres dans une œuvre d'art dont la principale caractéristique est d'être « autonome » par rapport au monde empirique. »³³⁰

De fait, la musique joue un rôle décisif dans l'élaboration d'une théorie générale de l'art, comme celles développées par le compositeur Arnold Schönberg et Alfred Döblin dans ses *Conversations avec Calypso*, publiée dans la revue *Der Sturm* entre mars et août 1910. Dans ce texte, Döblin met en scène une discussion entre un musicien et la nymphe Calypso, dont le sujet est le rapport qu'entretient la musique avec la réalité. Il en découle qu'en dépassant les sons déjà existants, soit en n'étant pas un pur et simple *continuum* temporel, la musique rendrait hommage au caractère d'inachèvement du monde. Dans ce contexte, le caractère abstrait du signe doit être perçu comme un progrès remarquable par rapport au principe classique de *mimesis*.

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ KANDINSKY, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst*, Piper Verlag, München, 1912.

³³⁰ GODÉ, Maurice, *L'Expressionnisme*, 1999, p. 5.

« A l'extrême, l'artiste voudrait pouvoir se passer de la réalité et « fixer dans le signe dépouillé l'exubérance des jouissances ». C'est ce que parvient à faire la musique, qui n'opère pas avec des concepts mais pas non plus avec des « sentiments », contrairement à l'idée répandue. »³³¹

Enfin, pour rendre compte de théories esthétiques qui ont conforté artistes et écrivains dans l'idée que le naturalisme était dépassable, il convient, comme le fait Maurice Godé, de mentionner les thèses développées dans *Abstraction et empathie (Abstraktion und Einfühlung)* de Wilhelm Worringer, paru en 1908. Pour ce dernier, l'histoire de l'art s'explique et repose sur la tension entre les principes d'intuition et d'abstraction. Alors que le premier est à entendre comme la recherche de la beauté organique, le bien-être de l'artiste dans la multiplicité des phénomènes empiriques, soit dans l'ici-bas, le second, quant à lui, résulterait du « grand désarroi que provoquent chez l'homme les phénomènes du monde extérieur³³² ». Il en découle que l'artiste recherche désormais son accomplissement dans « tout ce qui comporte une loi ou une nécessité abstraites³³³ », contexte dans lequel l'art délivrerait des aléas d'une vie précaire et impliquerait « le renoncement du moi à lui-même³³⁴ ».

L'art expressionniste est donc à concevoir comme une recherche des origines, ce qui se manifeste notamment de par son intérêt pour les arts dits « primitifs », ses tentatives d'arracher la langue aux métaphores figées et à une certaine langue de bois, déterminée par les principes esthétiques, et ses tentatives d'insérer l'homme dans le cosmos. Avec Nietzsche, l'espace germanophone semble se lancer dans une révolte intellectuelle et artistique face au conformisme ambiant. En tous cas, la fin-de-siècle semble se caractériser par

« une rébellion contre les gérants d'un héritage culturel qui n'est plus adapté à l'expérience de l'homme des grandes villes. »³³⁵

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.* p. 6.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.* p. 8.

A partir de 1910, à Berlin et dans d'autres villes allemandes, la création d'un nombre important de revues, dont les plus célèbres restent certainement *Der Sturm* et *Die Aktion*, manifeste la volonté de mettre en œuvre cet appel. Désormais, on considère comme champ d'action l'ensemble de la société et on appelle avec véhémence au dépassement du naturalisme. Dans ces revues s'exprime la prise de conscience de la fonction sociale de l'art des jeunes écrivains et artistes. De plus, ces revues leur permettent de s'unir pour faire front à la culture et aux normes établies. On assiste à la floraison d'associations artistiques, dont les plus célèbres et influentes sont *Die Brücke*, créée à Dresde en 1905, et *Der Blaue Reiter*, fondé quelques années plus tard à Munich. De même, on constate l'émergence de nombreux cabarets littéraires où les jeunes écrivains pratiquent des lectures publiques (*Dichterlesungen*), procédé remis à l'honneur par Richard Dehmel et Karl Kraus depuis une quinzaine d'années³³⁶.

« En récitant leur production devant un public plus ou moins bien disposé, les jeunes rebelles aspirent à provoquer, à réduire la distance qui les sépare de leurs lecteurs, retrouvant ainsi une utilité sociale contestée. »³³⁷

Dans ce contexte, non seulement les revues mais aussi certains cafés, comme le célèbre *Café des Westens* à Berlin, deviennent non seulement des lieux d'échanges intellectuels, mais aussi des lieux de sociabilité et de rencontres. Comme l'a dit Alfred Döblin, l'expressionnisme apparaît, sans exagération, comme un phénomène de masse³³⁸. Bien que ce mouvement se caractérise par une très grande diversité de ses auteurs et acteurs, il tire sa cohérence du fait qu'il est conçu, par tous, comme une réaction et une révolte face aux pratiques sociales et culturelles dominantes. Ainsi, l'un des plus grands acquis de la recherche sur l'expressionnisme est le fait d'avoir réussi à trouver le dénominateur commun ailleurs que dans des caractéristiques formelles. Ce qui semble vraiment caractériser l'expressionnisme est le fait que la forme était avant tout mise au service de l'expression du fond, ce par quoi

³³⁶ *Ibid.* p. 9-10.

³³⁷ *Ibid.* p. 10.

³³⁸ *Ibid.* p. 10.

l'expressionnisme n'était en aucun cas une forme de « l'art pour l'art »³³⁹.

Paul Raabe, dans une bibliographie parue en 1985, dénombre plus de 300 auteurs qu'il associe, du moins pour une partie de leur œuvre, à l'expressionnisme³⁴⁰. De plus, ce qui confère une certaine unité au mouvement est le fait que les deux tiers de ses représentants sont nés entre 1885 et 1986, raison pour laquelle Kurt Pinthus parle de « génération expressionniste »³⁴¹. Cette génération expressionniste se caractérise tout particulièrement par un « vif sentiment de solidarité » et « une hostilité sourde ou déclarée au monde des adultes qui fait songer au *Sturm und Drang* un siècle et demi plus tôt »³⁴². De plus, une autre caractéristique majeure du mouvement expressionniste est le niveau de formation élevé de ses représentants, parmi lesquels on compte une proportion importante de juristes, de germanistes et de médecins, lesquels s'intéressent particulièrement à la dimension psychopathologique de l'être humain, ce qui permet de mettre un terme au préjugé selon lequel le mouvement expressionniste regrouperait en son sein surtout des personnalités marginales. Outre les revues, ce sont aussi une cinquantaine de maisons d'éditions³⁴³, dont la plupart se trouvaient à Berlin, qui contribuent à la très large diffusion de la littérature d'avant-garde.

Par ailleurs, la plupart des textes expressionnistes se caractérisent par une vision extrêmement contrastée du monde, soit par la coexistence d'une positivité et d'une négativité absolues.

³³⁹ *Ibid.* p. 11.

³⁴⁰ RAABE, Paul, *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*, Metzler, Stuttgart, 1985.

³⁴¹ PINTHUS, Kurt, *Menschheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichtung*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1920.

³⁴² GODÉ, Maurice, *L'Expressionnisme*, 1999, p. 11.

³⁴³ L'éditeur le plus important pour le mouvement expressionniste était incontestablement Kurt Wolff, dont la maison d'édition, le *Kurt Wolff Verlag*, a existé entre 1913 et 1940. Cet éditeur n'a pas seulement contribué à la diffusion de la poésie expressionniste, notamment à travers la célèbre collection « Der jüngste Tag », mais également édité les ouvrages d'auteurs majeurs comme Heinrich Mann, Karl Kraus ou encore Franz Kafka.

« L'expressionniste ne connaît pas la transition lente, la transformation progressive par la réforme, l'amélioration du monde par de petits pas. »³⁴⁴

De cette vision duale du monde découle un message prophétique pour ainsi dire radical et « une tendance à construire des modèles paradigmatiques³⁴⁵ », ce qui explique l'usage abondant, voire parfois contestable, du concept d'utopie à leur propos par la critique littéraire ou la philosophie. C'est notamment avec la publication de l'anthologie de Kurt Pinthus en 1920 que les débats se cristallisent autour de cette notion. L'agencement de l'anthologie de Pinthus montre que, pour lui, cette poésie était déjà et depuis toujours historique, « que l'échec de la révolution de novembre était aussi la sienne [de la poésie]³⁴⁶ ». Ses lettres de noblesse sont redonnées à l'utopie grâce à la publication de *L'Esprit de l'Utopie* par Ernst Bloch puisque

« L'Utopie devient avec Ernst Bloch *causa efficiens* : sa nature est de déborder jusqu'à la fin des temps la forme concrète dans laquelle elle vient s'incarner à un moment donné. [...] Si l'homme souffre de son aliénation (c'est principalement la notion d'« Entfremdung » que Bloch emprunte à Marx pour l'opposer à ce qu'il appelle « Heimat ») et aspire à y mettre un terme par l'action politique, il lui faut se garder de prendre pour un absolu les objectivations successives de ce « principe d'Espérance ». »³⁴⁷

L'engagement des artistes expressionnistes contre le réalisme a posé des problèmes d'interprétation non négligeables car certains exégètes y voient « un idéalisme ignorant du monde, une perte de sens de la réalité, voire la manifestation d'une schizophrénie³⁴⁸ ». En effet, de nombreux commentateurs considèrent le combat politique et social des expressionnistes comme un échec cuisant, voire affirment que leur « nihilisme » aurait fait le lit du national-socialisme³⁴⁹. Autrement dit,

³⁴⁴ ROTHE, Wolfgang, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1977, p. 14.

³⁴⁵ GODÉ, Maurice, *L'Expressionnisme*, 1999, p. 13.

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.* p. 13-14.

³⁴⁸ *Ibid.* p. 15.

³⁴⁹ BRUGGEN, Max Ferdinand Eugen v., *Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation*

le mouvement expressionniste aurait été victime de toutes les illusions idéalistes et l'utopie défendue par ce dernier ne serait qu'une négation et une fuite devant la réalité. C'est à l'occasion d'une exposition, organisée en 1960 à Marbach par le *Deutsches Literaturarchiv* que s'effectue une prise de conscience nouvelle face à ce mouvement, stimulée par la préface du catalogue d'exposition par Bernhard Zeller.

« L'expressionnisme redécouvert étonne par l'audace de ses interrogations, par la pertinence de sa réflexion épistémologique, par son anticipation de la situation de « crise » qui semble depuis lors être devenu un état permanent de la modernité. »³⁵⁰

Par ailleurs, il convient de rappeler qu'au début du XX^{ème} siècle, l'empereur de l'empire austro-hongrois, Guillaume II, décide des normes de goût à tous niveaux, ce qui a pour conséquence inévitable une atmosphère étouffante et des intelligences créatrices enrégimentées. Dans ce contexte où quasi aucune place n'est accordée à la liberté créatrice, on distingue trois types d'artistes. En premier lieu, ceux qui appartiennent au courant officiel, c'est-à-dire à ce qu'on pourrait appeler une sorte de naturalisme dégradé, lequel se caractérise, dans la majorité des cas du moins, par un art et une littérature de terroir. En second lieu, les écrivains et artistes de tout genre, conscients de leur situation de dépendance à l'égard d'un public, face auquel ils jouent un rôle d'amuseurs de la bourgeoisie, tout en essayant de ne rien sacrifier de leurs exigences esthétiques. Dernièrement, les exclus et les marginaux – généralement affiliés à ce qu'on appelle la bohème, la modernité ou, de façon plus générale, l'avant-garde - qui refusent de se plier aux exigences et attentes générales, étant hors normes d'un point de vue moral, esthétique et politique. Par ailleurs, l'Empire austro-hongrois se caractérise également par une ouverture pour les courants internationaux, mais il n'en demeure pas moins que les créations originales et avant-gardistes sont systématiquement mises à l'écart. En d'autres termes :

Deutschlands, H. J. Paris, Amsterdam, 1946. ; KREUELS, Alfred, *Prophetie und Vision in der Lyrik des deutschen Expressionismus*, Kreutzer, Freiburg i. B., 1955.
350 GODÉ, Maurice, *L'Expressionnisme*, 1999, p. 16.

« C'était la sclérose dans une tradition honorée bêtement. »³⁵¹

Inévitablement, les gens ressentent rapidement la contradiction de la société dans laquelle ils vivent et perçoivent le déséquilibre entre les valeurs sur lesquelles reposaient l'édifice impérial et la réalité sociale nouvelle. En effet, la société industrielle se développe, tandis que les références culturelles, en vigueur depuis des siècles, se fondent sur un système autoritaire, essentiellement agraire, raison pour laquelle il y a forcément un écart non négligeable entre la société nouvelle et les valeurs anciennes qui, dès lors, ne sont plus en mesure de répondre aux attentes et aux questions des individus.

« Beaucoup de ces jeunes ressentent dans leur chair les effets de la formidable machine à broyer l'individu qui devient la réalité nouvelle. Ils refusent d'en être les esclaves. »³⁵²

Dans ce contexte où la liberté est entravée, le mouvement expressionniste se manifeste d'abord en peinture par la création du mouvement *Die Brücke*, fondé en 1905 à Dresde par Kirchner, Schmidt et Rottluff qui exaltent l'intuition créatrice et *Der Blaue Reiter* (1912) autour de Franz Marc et Kandinsky. Avant tout, le mouvement se fonde contre le naturalisme et l'impressionnisme, en affirmant que la création doit, avant tout, passer par la projection du Moi profond de l'artiste, laquelle officie comme clé de voute de cette nouvelle esthétique, c'est-à-dire que le subjectivisme est posé comme absolu. Dès lors, l'artiste ne cherche pas à représenter le Beau, mais ce qui lui paraît comme étant nécessaire dans les ramifications les plus profondes de son être, ce que Kandinsky appelle « la nécessité intérieure ». Le sujet devient donc le centre de l'œuvre et de la création en général puisqu'on veut rétablir l'individu dans son pouvoir créateur. Il s'agit donc d'une protestation contre un ordre social qui mutile l'individu.

Généralement, Trakl est considéré comme le précurseur de l'expressionnisme en poésie car l'une des caractéristiques majeures de

³⁵¹ RICHARD, Lionel, *Georg Trakl*, 2010, p.109.

³⁵² *Ibid.* p.110.

sa poésie est « la coexistence des références à la tradition et l'innovation radicale, partagée entre deux aspirations contradictoires »³⁵³.

Rappelons que beaucoup d'écrivains que l'on qualifiera plus tard « d'expressionnistes », notamment ceux membres du *Brenner*, comme Carl Dallago, aspirent à représenter une nouvelle image de l'homme, à croire en une aube de l'humanité, c'est-à-dire un futur meilleur après que les hommes ont pris conscience de certaines choses. Sur ce point, Trakl s'oppose à ses compatriotes, ce qui se manifeste notamment à travers la publication du poème *Unterwegs* (HKA, I, p. 81.) dans l'édition du *Brenner* de juin 1913. En effet, Carl Dallago est choqué par l'image de l'homme, l'absence de toute référence positive et la morbidité que le texte manifeste, notamment par son dernier vers qui anéantit tout espoir :

„Lasst, wenn betrunken von Wein das Haupt in die Gosse sinken.“
(HKA, I, p. 82, V. 26.)

Il convient toutefois de préciser que les images de mort, de destruction, de vide, de souffrance et d'aliénation abondent dans les textes publiés par le *Brenner* à partir de l'automne 1912. Il n'en demeure pas moins une emphase religieuse dans les publications du *Brenner*, laquelle est totalement absente chez Trakl.

« L'omniprésence chez elle d'un sentiment de culpabilité et l'aspiration à une rédemption, elle confortait le discours dominant de la revue sur la décadence de l'époque moderne et la nécessité de retrouver des valeurs éternelles. »³⁵⁴

A ce sujet, il nous faut revenir sur le *Brenner*. La publication de *La vocation du poète (Die Bestimmung des Dichters)* d'Ignaz Zangerle dans la 16^{ème} édition du *Brenner* est intéressante. En effet, ce texte cherche à saisir de façon systématique la portée et la profondeur du langage poétique dans la perspective d'une écriture poétique qui aspire à exprimer et à annoncer un nouveau monde, loin de la souffrance humaine³⁵⁵.

³⁵³ GODÉ, Maurice, « Trakl et l'Expressionnisme », 2008, p.116.

³⁵⁴ *Ibid.* p.117.

³⁵⁵ D'ailleurs, pour Johann Gottfried Herder, la *Bible* ne constituerait pas uniquement une révélation, mais serait également la manifestation de l'*Ursprache*

En 1945, au sein du cercle du *Brenner*, on interprète la Seconde Guerre Mondiale comme une barbarie anti-chrétienne et comme étant quasi la manifestation, *dans et par* les événements, de l'Antéchrist. Il semblerait donc que la 16^{ème} édition aspire à faire marche arrière quant au processus de sécularisation, notamment de par l'intégration d'enseignements et de valeurs prodigués par l'Église catholique, raison pour laquelle on peut parler d'un réel processus de (Re)christianisation. Pour Ebner, il y a une opposition radicale entre les rêves de l'esprit et la fonction d'échange et de dialogue propre à la langue dans le *Logos* de l'Évangile de Saint-Jean. Cela est compris par Ebner de manière biblique et religieuse. Ce que l'homme cherche dans les insécurités et souffrances de son esprit équivaldrait donc au rapport entre le Moi et le Toi :

„Es ist das Wort, das Fleisch geworden ist und geschichtliche Wirklichkeit in Christus. (...) Indem das Ich auf ein Du hinspricht und zum Täter des Wortes wird, werden Wort und Liebe Vehikel seiner Bewegung zum Du.“³⁵⁶

Zangerle, quant à lui, applique et reporte ce principe sur le poète et la poésie puisque les dires du poète proviennent de ses rêves, des rêves que fait l'humanité toute entière du paradis. Il en découle que religion et poésie sont indubitablement liées puisque la poésie est alors perçue comme une mise en mots, une expression de la réalité créatrice biblique. Par ailleurs, on peut faire un lien avec les schémas que l'on retrouve tant dans l'Idéalisme que dans la littérature classique allemande : à l'aide de la raison et grâce à la perfectibilité propre à la nature humaine, l'homme parvient à quitter son état originel pour accéder au royaume de l'absolue liberté, ce qui doit être, de nouveau, considéré comme un aboutissement de la rédemption chrétienne. De fait, la poésie est

poétique de l'homme. Au XIX^{ème} siècle on note un important processus de sécularisation : l'imagerie et la pensée chrétienne sont dépassées par des représentations panthéistes et la notion d'humanité devient empreinte d'une certaine religiosité. La transcendance chrétienne se transforme alors en une transcendance verbale, laquelle à son tour se transmute en une métaphysique artistique et une sorte de religiosité esthétique.

³⁵⁶ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls: Beiträge zur poetologischen Verfahrensweise und Wirkungsgeschichte*, Böhlau Verlag, Wien – Köln - Weimar, 1992, p.106.

indubitablement liée à la religion et l'accompagne sans cesse. Ainsi, le poète doit faire face à la réalité pour pouvoir en rendre compte :

„Es wird auf ein symbolisches Verfahren festgelegt, das darauf gerichtet ist, die Wirklichkeit so zu vergeistigen, dass aus den Erscheinungen der Natur und des Tages ihr Schöpfungssinn herausgelesen werden kann.“³⁵⁷

En d'autres termes, les souvenirs du paradis, présents dans ce que C.G. Jung appellerait « l'inconscient collectif », pousseraient le poète à reconnaître la nécessité de rédemption du monde. Nous sommes donc confrontés à une opposition radicale entre le lourd poids de la faute métaphysique et la réelle présentification de l'avenir, contexte dans lequel le poète rend intelligible l'œuvre du salut („Heilsgeschehen“) qui se déploie après la création, la rédemption et la transfiguration. Dès lors, nous pouvons affirmer qu'il y a comme un retour aux origines. En effet, Zangerle défend l'idée d'un retour du poète aux motivations religieuses dans le cadre de sa vocation de voyant et de visionnaire. Dans le *Brenner* la poésie semble aspirer à la réalisation d'un futur où l'homme serait un ami pour l'homme.

„Die Dichtung hat nicht den elitären Kunstkonsum zu befriedigen, sondern sie hat die Zeichen der Zeit und der Geschichte zu deuten und einer Zukunft zur Wirklichkeit zu verhelfen, in der der Mensch dem Menschen ein Freund wird.“³⁵⁸

Comment situer la poésie de Trakl ? La poésie trakléenne, en effet, se distingue avant tout par le fait qu'espoir et désespoir se succèdent sans cesse. En d'autres termes, ce qu'on pourrait appeler une sorte de vouloir collectif, susceptible d'abolir la douleur de l'homme afin d'instaurer sur terre une sorte d'harmonie tant collective qu'universelle, est peu présent. Aussi, il convient de préciser que nous devons, entre autres, l'élévation de Trakl au rang d'un « des grand poètes expressionnistes » à l'anthologie *Menschheitsdämmerung* de Kurt Pinthus éditée en 1919, puis à l'anthologie de Silvio Vietta,

³⁵⁷ *Ibid.* p.107.

³⁵⁸ *Ibid.* p.110.

publiée 1985³⁵⁹. Contrairement à la célèbre anthologie *Menschheitsdämmerung* de Kurt Pinthus, Vietta n'envisage pas la trajectoire de manière téléologique, c'est-à-dire comme une longue marche aspirant à conduire l'homme de l'obscurité vers la lumière, vers une nouvelle aube de l'humanité. Ce qui est remarquable dans l'anthologie de Vietta, c'est non seulement le fait que Trakl y est représenté par seize poèmes, devancé seulement par Alfred Lichtenstein, mais également que ses poèmes figurent dans huit des dix rubriques de l'ouvrage³⁶⁰.

Autrement dit, l'implication de Trakl dans l'expressionnisme est beaucoup plus prégnante chez Vietta, ce qui s'explique par l'absence d'une orientation téléologique de cette anthologie.

Il n'en demeure pas moins que l'originalité de Trakl peut, dans certains contextes, poser problème. Sur le plan formel et thématique, l'usage fréquent des termes comme *Untergang*, *Trübsinn*, *Wahnsinn*, *Verfall* et *Melancholie* - termes que l'on ne retrouve, avec une densité comparable, que chez Georg Heym et Albert Ehrenstein – soulignent l'omniprésence du thème du déclin de la civilisation moderne et de la mélancolie qui en résulte inexorablement³⁶¹.

Toutefois, là où Trakl se distingue de ces auteurs de manière décisive, c'est en ce qu'il ne cesse de maintenir, dans chacun de ses poèmes, une tension entre les images d'apaisement et les visions d'apocalypse.

« Il ne se contente pas d'une description de la crise du sujet, mais la met en scène, la réactive sans cesse, la maintient *présente* dans chacune de ses figures poétiques, notamment l'oxymore. »³⁶²

La deuxième rubrique de l'anthologie de Vietta porte sur les conséquences de la « décomposition du moi », notamment à travers les figures de la folie („Wahnsinn“) et de la putréfaction („Verwesung“). Dans cette rubrique, Trakl est représenté avec deux poèmes, notamment

³⁵⁹ VIETTA, Silvio (Hrsg.), *Lyrik des Expressionismus*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985.

³⁶⁰ Il n'est absent que des rubriques intitulées « Der neue Mensch » und « Grottesken ».

³⁶¹ GODÉ, Maurice, « Trakl et l'Expressionnisme », 2008, p. 122.

³⁶² *Ibid.*

aux côtés de Gottfried Benn. Lorsqu'on compare les deux auteurs, ce qui est d'emblée le plus frappant, c'est de voir à quel point Trakl esthétise la mort³⁶³, notamment par la musicalité du rythme et la musicalité propre à ses poèmes³⁶⁴.

« Chez Trakl, la mort omniprésente est toujours pathétique et sans consolation ; elle suscite une plainte continue et des images dominées par la représentation d'une chute et d'un déclin continu. »³⁶⁵

Par ailleurs, la poésie trakléenne est alimentée par un sentiment de culpabilité, présent, selon les poèmes, avec une intensité plus ou moins prononcée. On peut se permettre de supposer que la rémanence de ce sentiment de culpabilité puise son origine dans une sorte d'impossibilité d'en parler aux hommes. Ce sentiment est peut-être également renforcé par l'incapacité du poète de se confesser à Dieu, capable d'entendre la plainte des hommes et de les absoudre de leurs péchés. Malgré ce qu'on pourrait appeler une sorte de « brouillage » que Trakl opère dans ses différents poèmes, on peut tout de même distinguer ce qui semble motiver et sous-tendre ce célèbre complexe de culpabilité. Dans son poème *Die Verfluchten* (HKA, I, p. 103.):

„(...) Oft sinken ihre Lider böß und schwer.
Des Kindes Hände rinnen durch ihr Haar
Und seine Träume stürzen heiß und klar
In ihre Augenhöhlen schwarz und leer.“ (HKA, I, p. 103, V. 20-23.)

Le lieu de la culpabilité se situe, pour ainsi dire, à l'écart de la normalité puisqu'ici un jeune garçon semble vivre ce qui s'apparente à une initiation sexuelle comme une sorte d'étreinte mortifère. Ainsi, nous sommes face à une relation traumatisante au sexe opposé, ce qui peut être dû à son caractère purement physique et donc impersonnel. La petite sœur, plus jeune de six ans et dont les traits ressemblent de façon troublante à ceux du frère, semble être trop proche, alors que sur leur

³⁶³ Bien évidemment, la mort n'est pas esthétisée dans tous les poèmes, comme par exemple dans le célèbre poème *Vorstadt im Föhn*.

³⁶⁴ Gottfried Benn, dans son recueil *Morgue*, tente d'appivoiser la mort en la décrivant de façon quasi clinique, objective, presque cyniquement, la présentant ainsi comme un passage obligé.

³⁶⁵ GODÉ, Maurice, « Trakl et l'Expressionnisme », 2008, p.122.

relation pèse un tabou, le seul interdit incontournable commun à toutes les cultures. De plus, dans *Traum und Umnachtung* (HKA, I, p. 145.), soit le poème en prose qui clôt le recueil *Sebastian im Traum*, l'interdit est évoqué sans aucun cryptage :

„Hass verbrannte sein Herz, Wollust, da er im grünenden Sommergarten dem schweigenden Kind Gewalt tat, in dem strahlenden sein umnachtetes Antlitz erkannten.“ (HKA, I, p. 148, V. 30-32.)

On pourrait donc affirmer que chez Trakl la folie est accablante puisqu'elle ne confère guère à celui dont elle s'est emparée une connaissance ou un pouvoir de vision dépassant ceux du commun des mortels, mais semble s'incruster dans l'esprit de celui qui doit supporter le fardeau d'une faute trop lourde à porter. Nous sommes donc face à une composante avant tout biographique et profondément personnelle et pas forcément typique de l'expressionnisme. Toutefois, cela n'empêche pas pour autant qu'on

« observe une convergence au moins formelle entre la poésie trakléenne et celle d'une majorité d'auteurs de l'époque dans l'usage d'un style d'époque que l'on qualifie communément de « kaléidoscopique » ou, en allemand, « Reihungsstil ». »³⁶⁶

La fragmentation du langage, caractéristique de l'écriture de cette époque, tourne en dérision tant les clichés que les idées figées, tout comme elle critique, explicitement ou implicitement, les idées reçues et les fausses certitudes.

Par-là, certains poèmes expressionnistes dressent, en quelque sorte, une image caricaturale de la petite bourgeoisie, ce qui confère à la poésie une dimension critique et socio-politique. Là où ce n'est pas son déclin qui est thématiqué, c'est la forme qui prend le relai :

„die Reihung disparater und dishomogener Elemente, die bornierte Geschlossenheit der wilhelminischen Gesellschaft.“³⁶⁷

Néanmoins, la signification de ce processus formel chez Trakl semble quelque peu différente puisque la juxtaposition de vers composés essentiellement d'images extrêmement hétérogènes, voire fuyantes, n'a pas tant pour vocation de tourner autrui en dérision, mais aspire bien plutôt à parvenir à rendre compte d'une réalité psychique qui se dérobe,

³⁶⁶ GODÉ, Maurice, « Trakl et l'Expressionnisme », 2008, p.126.

³⁶⁷ VIETTA, Silvio (Hrsg.), *Lyrik des Expressionismus*, 1985, p. 90.

qui semble, parfois du moins, se situer dans le domaine de l'indicible. En effet, cela nous conduit à nous poser la question suivante : comment dire les ramifications les plus secrètes de l'être, ses douleurs les plus intimes, si – comme le dit si bien Freud – « le moi n'est plus maître dans sa propre maison³⁶⁸ » ? Seule la juxtaposition d'approximations successives est encore possible, ce qui donne lieu à un type de poésie très particulier, souvent qualifié « d'hermétique », où le lecteur ne peut s'orienter qu'en se référant à un réseau d'images. Il en découle que l'apparition d'une multitude de personnages complexes – Helian, Elis, le moine etc. – ne sert qu'à rendre palpable cette désorientation omniprésente qui n'est en réalité autre que celle du moi lyrique.

Malgré de nombreuses parentés avec d'autres œuvres, la poésie de Georg Trakl fait preuve d'une forte originalité tant sur le plan thématique que sur le plan formel. Tout d'abord, c'est le nombre de versions d'un seul et même poème, parfois jusqu'à cinq versions connues, qui est frappante et atteste que Trakl n'a cessé de remanier des poèmes pourtant déjà achevés.

« Il n'y a pas d'autre auteur de l'époque qui ait aussi souvent repris, remanié et permuté les textes, non pas pour les « améliorer » mais pour expérimenter de nouveaux arrangements d'images et de sons qui montrent la douleur tout en restant discret sur ses causes qui rendent compte des fluctuations incessantes de la conscience. »³⁶⁹

Ce qui semble souvent caractériser les poèmes de Trakl, c'est l'impossibilité pour le lecteur de les interpréter à partir d'un modèle narratif fixe et défini³⁷⁰ puisque le poète fait un usage exclusivement personnel de la dimension temporelle, laquelle culmine dans le fait que ses poèmes passent d'une forme verbale à une autre, sans que ce passage ne s'explique ou se justifie par une quelconque motivation extérieure. Autrement dit, l'ordre des apparitions des images n'est en

³⁶⁸FREUD, Sigmund, « Une Difficulté de la Psychanalyse » (1917) In : *L'inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. B. Ferron, Éd. Gallimard, coll. «Folio», Paris, 1985, p. 186.

³⁶⁹ GODÉ, Maurice, « Trakl et l'Expressionnisme », 2008, p. 128.

³⁷⁰ WEICHSELBAUM, Hans, „Leseorientierte und textgenetische Deutungsmuster – auf Trakls Lyrik angewendet“ In: WEICHSELBAUM, Hans, METHLAGL, Walter (Hrsg.), *Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1996, p. 135-150.

aucun cas guidé par une chronologie « objective », mais seulement par les réactions momentanées de la *psyché*. Nous ne sommes pas ici en face d'un moi consistant, lequel structurerait son passé à partir de sa mémoire biographique, mais bien au contraire confrontés à un moi lyrique extrêmement discret. Celui-ci adopte une multitude de points de vue, ce qui entraîne non seulement une absence de repères temporels, mais également une fragmentation de l'espace. Par exemple, dans le poème *Abendland* (HKA, I, p. 139.), nous pouvons noter une superposition de trois espaces différents : d'abord un espace étroit et oppressant, celui du traumatisme personnel, puis ce qui s'apparente à un monde antique, globalement consolateur, avant de finir, par une extension du regard, sur les mégalo-poles, colosses urbains créés par l'homme, mais voués à le dévorer et à le détruire. Par ailleurs, la superposition d'espaces se complique encore par une manifeste prolifération de personnages, souvent désignés par un nom générique et précédés par un article défini, comme le montrent, par exemple, le moine („der Mönch“), la servante („die Magd“), le garçon („der Knabe“) etc. Tous ces personnages entrent subitement dans le poème pour en ressortir sans aucune motivation extérieure ou justification logique manifeste.

« Il s'agit là pour partie de « mises en scène » du moi dans le cadre d'un discours qui ne distingue plus clairement entre le moi et l'autre. D'où cette impression de statisme (par la récurrence des images) et de fluidité des situations, impression accentuée par la sémantique récurrente du passage (*Unterwegs*), de la métamorphose (*Verwandlung des Bösen*) et de la chute (*Verfalls, Untergang*). »³⁷¹

Par-là, semble s'exprimer alors ce qu'on pourrait appeler un flottement douloureux entre la lourde et pesante conscience du péché et de la faute (inceste, sexualité) et ce qui s'apparente à l'espoir d'une rédemption. Le poème trakléen nous apparaît comme un champ de bataille ouvert où s'affrontent incessamment les visions d'apocalypse et les images d'apaisement. Contrairement à une majorité de contemporains, Trakl ne se contente pas de parler de la crise du sujet, mais il la vit, étant en permanence torturé par le poids d'un péché pour lequel il pense encore

371 GODÉ, Maurice, « Trakl et l'Expressionnisme », 2008, p. 129-130.

devoir se justifier. C'est donc livré à lui-même que le jeune Trakl doit faire face à ses remords, ses doutes, ses angoisses et son mal de vivre, raison pour laquelle il chemine *par* et *dans* ses poèmes, vers les profondeurs insondées et les ramifications les plus secrètes de la *psyché* et du cerveau humains³⁷².

1.2.2. Fonction et symbolisme de la laideur

L'un des aspects fondamentaux de l'expressionnisme et de la poésie trakléenne est l'esthétique de la laideur dont il faut interroger la fonction. Il convient d'abord de dire que la laideur a toujours et a toujours eu une certaine puissance expressive et un certain attrait, peut-être en raison de ce qu'on nomme communément « la curiosité morbide ». Le rôle de la laideur varie d'époque en époque, ce qui est aussi lié au fait que les notions de « laid » et de « laideur » posent de grands problèmes définitionnels. En effet, on a tendance à considérer que le « beau » et le « laid » sont des notions subjectives, ce qui explique que généralement l'analyse se borne à délimiter le rôle du « laid » en l'opposant au domaine esthétique du « beau ».

Avec le romantisme, le laid devient un moyen parmi d'autres indispensables pour rendre compte des émotions et de la vie intérieure de l'individu. Baudelaire notamment s'obstine à faire du laid – tant en théorie qu'en pratique – une composante essentielle de son œuvre³⁷³. En effet, le poète refuse catégoriquement d'enjoliver et d'idéaliser la nature, considérant que le refus et le rejet du laid témoignent de la peur et de l'ignorance de l'individu face à la laideur, à ce qui dérange et perturbe. Ainsi, on peut dire que Baudelaire aspire à rendre compte des relations qui unissent le mal et le laid au beau et au bien et, à partir de là, à puiser dans l'immoralité et dans ce qui est perçu comme étant

³⁷² « Mise en scène textuelle de la crise du sujet. » In: GODÉ, Maurice, *L'Expressionnisme*, 1999, p.179-200.

³⁷³ EYKMAN, Christoph, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns – „Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im Deutschen Expressionismus“* 2. Erweiterte Aufl. H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1969, p.7-8.

éthiquement négatif ou condamnable – d’ailleurs souvent représenté par la figure de Satan. Il semblerait que Baudelaire ait réussi à élargir la définition originelle de la beauté à ce qui est d’ordinaire considéré comme laid ou mauvais. En tous cas, à partir de là du moins, le laid apparaît comme un opposé du beau exerçant sur l’individu un certain attrait et une grande fascination. D’ailleurs, Baudelaire parle occasionnellement de la laideur de l’univers, laquelle l’opresse et le condamne à l’ennui ; considération d’ailleurs « dépassée » par les expressionnistes qui, eux, vont jusqu’à qualifier la réalité de « laide ».

Dans sa thèse d’État, Adrien Finck s’est intéressé de près à l’influence de Baudelaire sur Trakl, lequel se serait essentiellement référé à la traduction de Baudelaire par Stefan George. Or, cela ne veut pas dire, Trakl maîtrisant le français, qu’il n’ait pas également lu le texte original³⁷⁴. D’ailleurs, tout au long de l’œuvre de Trakl, se répètent des variations « des fleurs du mal » : „die bösen Blumen des Blutes“ (HKA, I, p. 149, V. 90-91.), „kranke Blumen“ (HKA, I, p. 217, V. 10.), „der Schwermut kranke Blumen“ (HKA, I, p. 218, V. 5.), „giftige Blume“ (HKA, I, p. 220, V. 7.), „pestfarbne Blumen“ (HKA, I, p. 222, V. 10.), „Blumen der Schwermut“ (HKA, I, p. 353, V. 11.)³⁷⁵. Aussi, on peut rapprocher le poème *Der Heilige* (HKA, I, p. 259.) de *La prière d’un païen*, tandis que le « nœud de serpents » qui se cabre dans le sein de la prostituée (HKA, I, p. 104, V. 24.) pourrait être une réminiscence du « nœud de vipères » dans *Bénédiction* de Baudelaire. Mais surtout, le thème de l’assassin et du meurtre sadique, omniprésent dans *Les Fleurs du Mal*, est la source d’inspiration première du théâtre du crime sadique chez Georg Trakl³⁷⁶, thématique qui revient jusqu’au bout de l’œuvre de maturité (HKA, I, p. 16 ; 62 ; 98 ; 147.). D’ailleurs, il convient de préciser que les poèmes les plus violents de Baudelaire n’ont pas été traduits par Stefan George, lequel s’intéresse avant tout à l’aspect artistique chez Baudelaire. De fait, Trakl semble pénétrer profondément dans la compréhension de l’œuvre du poète français, « dans « les

³⁷⁴ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d’interprétation*, 1974, p. 284.

³⁷⁵ *Ibid.* p. 285.

³⁷⁶ *Ibid.*

abîmes de l'âme », les frissons noirs du satanisme »³⁷⁷. C'est aussi par l'œuvre du poète français que Trakl a pu connaître au mieux les thématiques propres à la « décadence » comme le ton désabusé d'*Ermatten* (HKA, I, p. 242.) et de *Confiteor* (HKA, I, p. 244.) résultant dans l'aboutissement de l'ennui, le goût des paradis artificiels et le culte des sensations fortes et rares. Les affinités qu'a le jeune Trakl avec Baudelaire sont omniprésentes dans son œuvre.

« Il a comme lui le sens aigu du mal et du démoniaque, de la culpabilité individuelle, ce que Sartre appelle la « lucidité auto-punitive ». »³⁷⁸

Charles Mauron³⁷⁹ met en évidence, dans sa psychocritique, un « désir matricide » chez Baudelaire, lequel est étonnamment proche de la situation du poète autrichien. On peut également établir un lien quant à l'aspect spirituel et religieux car tandis que Paul Bourget parle, au sujet de Baudelaire, d'une « permanence de la sensibilité religieuse dans la défaillance de la pensée religieuse³⁸⁰ », Hugo Friedrich emploie, au sujet de Trakl, l'expression de « Ruinöses Christentum »³⁸¹. C'est d'ailleurs à cette crise spirituelle que correspond l'esthétique du laid qui nous intéresse ici et dont Baudelaire est l'initiateur dans la poésie européenne.

« Le poète d'*Une charogne* fournit l'exemple d'un vocabulaire, d'une imagerie de la décomposition, et en même temps, d'une magie poétique parfaite, de la forme rigoureuse. Baudelaire, le grand ancien, conservait l'appui d'une forme poétique traditionnelle, parnassienne. L'intellectualité aigüe, le pouvoir de la réflexion critique, l'arme de la provocation et du cynisme, l'art de la mystification et des paradoxes lui permettaient encore de dominer la situation. Placé plus en avant dans l'évolution, plus moderne dans la forme, d'un esprit plus vulnérable, Trakl est plus exposé à la crise qui marque la modernité. »³⁸²

³⁷⁷ *Ibid.* p. 285.

³⁷⁸ *Ibid.* p. 286.

³⁷⁹ MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris, 1963.

³⁸⁰ BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Alphonse Lemerre Éditeur, Paris, 1919, p. 92..

³⁸¹ FRIEDRICH, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*. 1956, p. 53.

³⁸² FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 286.

De plus, ajoutons Rimbaud qui reprend certains motifs propres à Baudelaire, comme le satanisme par exemple. La réalité lui apparaît comme un enfer, soit comme un environnement dans lequel il n'a d'autres choix que de bafouer la tradition poétique, de « dérégler tous les sens » et de transformer sa propre personne en un grand malade, en un criminel avec une âme monstrueuse, afin de lui ouvrir l'accès à l'inconnu et à l'inexploré jusqu'alors. Dès lors, l'œuvre de Rimbaud se caractérise avant tout par la provocante mise à nu d'une réalité vidée de toute harmonie et de tout sens. Il n'est donc aucunement étonnant que Rimbaud influence les expressionnistes de par sa « spezifisch wirklichkeitsfeindlichen Haltung ».³⁸³

Par ailleurs, il est aussi intéressant de noter le rôle du laid chez les naturalistes et en particulier chez Zola qui aspire à appliquer la méthode de l'expérience scientifique et de l'analyse à la « machine humaine ». Partant de là, le laid se voit attribué une fonction éthique et morale puisqu'il sert désormais à rendre compte, de la façon la plus radicale qui soit, des problèmes sociaux, des injustices et des inégalités. Pour le dire autrement, *dans et par* le rôle attribué au laid, les frontières et règles de l'esthétique classique sont désormais bafouées et dépassées, et ce au nom d'une volonté de vérité, selon laquelle l'art doit rendre compte du monde tel qu'il est, aussi laid et ignoble soit-il.

En tenant compte des exemples que nous venons de citer, on peut distinguer deux attitudes adoptées par les artistes face à la laideur. En premier lieu, l'attitude la plus ancienne qui part, pour ainsi dire, du principe de totalité, c'est-à-dire que le poète doit rendre compte de la réalité dans son entièreté, sans exclure ce qu'elle peut comporter de laid, que ce soit au sens esthétique ou éthique. Les concepts de « vie » et de « vérité », essentiels chez les expressionnistes, impliquent l'inclusion et la représentation du laid dans l'art puisqu'il fait partie intégrante du monde qui nous entoure. En second lieu, la conception plus moderne, comme nous pouvons la noter chez Baudelaire et Rimbaud par

³⁸³ EYKMAN, Christoph, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, 1969, p. 13.

exemple, qui implique une fonction poétique et esthétique du laid, caractérisée par

„gleichsam als Waffe gegen eine verabscheute Realität gebraucht wird, indem nun mehr das Wirkliche in seiner Totalität als „hässlich“ erklärt wird oder indem ein – hässlicher – Sektor der Wirklichkeit stellvertretend für das Ganze steht.“³⁸⁴

Maintenant, il convient de s'intéresser de plus près à la fonction et au rôle du laid chez les expressionnistes, avant de nous pencher plus précisément sur Trakl. Pour commencer, il convient de préciser que certaines impulsions expressionnistes puisent leurs origines dans le romantisme. Ce que les deux courants semblent avoir en commun, c'est l'idée selon laquelle l'art se rapproche d'une révélation, c'est-à-dire qu'il a une portée pour ainsi dire « supérieure », radicalement opposée à l'enjolivement ou l'esthétisation. Ainsi, il semblerait que le beau puisse être, dans certains contextes du moins, assimilé au superficiel et au paraître qui caractérisent l'esthétique classique et qu'il faut désormais combattre. L'heure est venue d'en finir avec les normes esthétiques qui entravent l'expression artistique.

„Der Dichter entblößt seine Eingeweide mit der bewusst hässlichen Geste einer sittlichen Tat, um nicht durch eine schöne Geste in den Beifall des Pöbels zu sinken, der ihm Kunst und Leben veregelt hat als das nichts als Ästhetische.“³⁸⁵

Il semblerait donc que désormais la présence du laid est exigée *par et dans* l'art, mais uniquement lorsqu'il y possède une fonction socio-critique ou philosophique. La laideur ne doit donc pas être utilisée comme une fin en soi, comme nous le montre l'exemple suivant :

„Ich halte auch die Beschwörung des Ekels, das blasphemisch Groteske und die erotische Diablerie für erlaubt, wenn sie mit der Notwendigkeit aus dem Männlichen hervorbrechen und unter weltanschaulichen Ausblicken stehen.“³⁸⁶

Nous pouvons donc retenir l'idée selon laquelle le laid est, chez les expressionnistes, tributaire d'une dimension supérieure. En effet, les

³⁸⁴ *Ibid.* p. 20.

³⁸⁵ BLEI, Franz, *Fragment zur Literatur*. In: *Summa*, eine Vierteljahresschrift, Drittes Viertel, 1918, p. 132-148.

³⁸⁶ MICHEL, Wilhelm, *Das Teuflische und Groteske in der Kunst*, 2. Aufl. München, 1911, p. 34.

images utilisées par les poètes expressionnistes sont proches de la réalité („wirklichkeitsnah“), contexte dans lequel le laid sert à représenter le réel afin d’en permettre la critique.

„Viele träumen davon, nur das Weiße und wirklich Schöne zu sehen, ohne das Schwarze, Hässliche und Zerstörerische. Aber ich muss beides aufnehmen, denn nur in beiden, nur in Schwarz und Weiß, kann ich Gott in seiner Einheit erkennen, wie er immer wieder am wechselnden Drama alles Irdische schafft.“³⁸⁷

La vérité semble donc être la loi suprême à laquelle toute forme de création artistique doit se plier. Il en découle que le laid peut servir d’arme dans la guerre contre la réalité, soit contre la civilisation. Dans l’optique d’une critique sociale et d’époque, la mécanisation et la pure technique sont méprisées comme empêchant la libre création et donc aussi la sincérité et la profondeur de l’œuvre. Dans ce contexte, le petit bourgeois bienséant et aux goûts normés devient la cible des critiques des expressionnistes³⁸⁸.

„Bürgerlichkeit: das heißt uns im innersten Kern: Mangel an metaphysischem Tiefen-Sinn, Verhaftet-Sein dem Irdischen des allerengsten Kreises, dessen Peripherie rotiert, unablässig rotiert um den einen saugenden Mittelpunkt: die Rentabilitätsrechnung.“³⁸⁹

Dans ce contexte d’une forte critique sociale et civilisationnelle, l’art se sent investi d’une mission essentielle qui consiste en la représentation de la vie intérieure de l’artiste. L’expression de la réalité intérieure de l’artiste devient centrale, au point d’être même intensifiée, sans pour autant que l’on quitte la sphère de l’immanence. Souvent, l’objet représenté est même chargé et dynamisé par des impulsions extatiques et visionnaires, parfois même jusqu’à l’implosion. L’exacerbation de la réalité sème même la graine de sa destruction à venir³⁹⁰. Il en découle que la distorsion de la nature apparaît alors comme une nécessité puisque l’abstraction préfigure la décomposition du monde. On pourrait donc dire que ces différents procédés aspirent à rendre compte de

³⁸⁷ BECKMANN, Max, „Vortrag“ (gehalten 1938) In: BECKMANN, Max, *Werke*, R. Piper, München - Zürich, 1949.

³⁸⁸ „Die Nivellierung ist das Ende der Welt.“ In: BALL, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*, Duncker & Humblot, München - Leipzig, 1927, p. 5.

³⁸⁹ SYDOW, Eckart v. *Die Kultur der Dekadenz*, Sibyllen-Verlag, Dresden, 1921, p. 16.

³⁹⁰ EYKMAN, Christoph, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, 1969, p. 122.

« l'être », de l'essence, des choses qui se trouvent au-delà des apparences, dans la lumière de l'absolu et du divin. Pour y accéder, l'art doit chercher à ne représenter que les choses élémentaires et primitives, c'est-à-dire que la représentation doit être dépouillée du superficiel puisqu'on ne veut rendre compte que de « l'être » et non pas du « paraître ». L'élémentaire et le primitif peuvent, dans certaines circonstances, être laids, contexte dans lequel le laid puise son origine dans un principe formel artistique.

„Umso tödlicher, um so hoffnungsloser, um so verfluchter fühlten wir die eisige Fremdheit, die Unerlöstheit der Dinge, des Daseins, um so starrer, böser, feindlicher, sinnloser umgrinsten uns die Dinge; umso hoffnungsloser verfielen wir dem Schrecken ihrer Masken, umso tiefer entstürzten wir dem Raum in das abgesplitterte Ich.“³⁹¹

Le point de départ de l'œuvre poétique de Georg Trakl est la souffrance due à sa confrontation avec un monde devenu insupportable. Bien qu'il y ait une évolution – et par conséquent des différences – entre ses poèmes de jeunesse et ses poèmes de maturité, l'œuvre possède une unité thématique et structurelle. La poésie se crée un propre monde qui n'est jamais identique au monde perçu. Walther Killy parle de « chiffres absolus³⁹² », c'est-à-dire qu'il considère que les images deviennent des signes qu'on ne parvient plus à déchiffrer, en vertu de quoi « l'image signifie autre chose »³⁹³.

„Der Dichter sucht vielmehr dem innen Geschauten zum Ausdruck zu verhelfen. Die Dinge existieren nunmehr im Bereich der Vorstellung, der Imagination. Sie sind gleichsam in den Raum einer absoluten Sprache zurückgekommen. Dieser Raum wird zum Spielraum, den der Dichter nach eigenen irrationalen Gesetzen beherrscht.“³⁹⁴

En d'autres termes : l'impulsion de la création vient de l'intérieur et le monde est transformé selon les règles propres à la vision du poète. L'attitude de Trakl est manifestement marquée par le désespoir puisque

³⁹¹ BLUNCK, Richard, *Der Impuls des Expressionismus*, Adolf Harms Verlag, Hamburg, 1921, p. 31.

³⁹² EYKMAN, Christoph, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, 1969, p. 56.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.* p. 58.

la réalité ne lui apparaît pas uniquement comme étrangère, mais surtout et avant tout comme étant dénuée de sens.

„In einer Welt des Schweigens, der Ziellosigkeit, des Rollenspiels ist der Mensch, der sich nach einer anderen Wirklichkeit sehnt und unter der ihm aufgezwungenen leidet, ein Fremder und Verlassener.“³⁹⁵

D'autre part, la finitude et le caractère éphémère des choses font partie intégrante de l'image qu'a Trakl du monde. Cela se manifeste, entre autres, par la récurrence de termes comme « pourriture » („Verwesung“), « décrépitude » („Verfall“), « lèpre » („Ausatz“) et la thématique de la mort et de la maladie. D'ailleurs, de nombreux poèmes s'ouvrent sur une ambiance d'automne, ce qui n'est aucunement anodin puisque l'automne est la saison du déclin et de la dégradation de la vie végétale. D'ailleurs, ce qui est en voie de décrépitude se présente souvent comme étant laid³⁹⁶. Aussi, on retrouve dans la poésie de Trakl autant de références aux valeurs éthiques positives que négatives, c'est-à-dire que le « bien » et le « mal » se rencontrent de façon indifférenciée. A cela s'ajoute, surtout dans les poèmes de maturité, ce qui s'apparente à une quête d'un idéal de pureté³⁹⁷. Partant de là, les figures humaines qui traversent les poèmes de notre auteur peuvent être divisées en deux catégories, du moins en tant que porteurs de valeurs éthiques. En premier lieu, nous avons des personnages apparentés au « meurtrier » si ce n'est à « Satan » et, en second lieu, ceux qui s'y opposent, caractérisés par l'innocence et des valeurs éthiques positives, comme c'est par exemple le cas de l'enfant, parfois même élevé dans

³⁹⁵ *Ibid.* p. 60.

³⁹⁶ *Kleines Konzert* V.9 (HKA, I, p. 42.): „Im grünen Tümpel glüht Verwesung“; *Die Raben* V.8-9 (*Ibid.* p. 11.): „Und manchmal kann man sie keifen hören / Um ein Aas, das sie irgendwo wittern.“; *Traum des Bösen I. & II.* V.12-13 (*Ibid.* p. 29. & 358.): „Des Vogelflugs wirre Zeichen lesen / Aussätzige, die zur Nacht vielleicht verwesen.“; *Menschliches Elend* V.11 (*Ibid.* p. I, p. 62.): „Vielleicht, dass um ein Aas dort Fliegen singen“; *Grodek* V.10 (*Ibid.* p. 167.): „Alle Straßen münden in schwarzer Verwesung.“

³⁹⁷ *Frühling der Seele II.* V.14-16. (*Ibid.* p. 141.): „Reinheit! Reinheit! Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes, / Des grauen steinernen Schweigens, die Felsen der Nacht / Und die friedlosen Schatten? Strahlender Sonnenabgrund.“; *Die Heimkehr* V.6-7. (*Ibid.* p. 162.): „Abendwolke – Reinheit!“; *Kaspar Hauser Lied* V.4-5. (*Ibid.* p. 95.): „Ernsthaft war sein Wohnen im Schatten des Baums / Und rein sein Antlitz.“

la sphère du sacré³⁹⁸, la nonne, le berger, les travailleurs ou l'orpheline, une figure innocente et abandonnée. Ce qui est frappant chez Trakl, c'est la conscience et l'omniprésence de l'obsession pour la faute et la damnation, d'ailleurs souvent associées à l'amour, donc à la sexualité et au désir. En effet, tout ce qui a trait à l'amour et à la sexualité est ambigu :

„Er (der Bereich der Liebe) kann auch als festlich wunderbarer Höhepunkt des Vitalen, als entrückte Sonderwelt erscheinen. (...) In dem Zwiespalt zwischen Schuld und Beglückung ist die Liebe daher sowohl in das Dunkel des Leidens als auch in das Licht reiner Beseeligung getaucht.“³⁹⁹

Par ailleurs, il convient de préciser que Trakl voit partout l'omniprésence de la division, la dualité des pôles. La souffrance provoquée par la confrontation avec la réalité s'exprime *dans et par* ses poèmes.

„findet nicht seinen Ausdruck in aktivistischer Ideologie, sie verschmäh auch die Mittel einer ins Gedicht umgesetzten konkreten Zeitkritik.“⁴⁰⁰

Il apparaît donc que le monde est vu à travers le prisme de la beauté et de la laideur. Ainsi, ce qui est vu ou entendu est ressenti par conséquent selon ces deux critères, c'est-à-dire la beauté et la laideur. D'ailleurs, dans certains poèmes comme *In einem alten Garten* (HKA, I, p. 181.) par exemple, on peut même parler d'une négation de la beauté. Le côté laid et répugnant de la réalité est exprimé explicitement dans certaines images poétiques⁴⁰¹. Dans ce contexte, certaines couleurs et leurs associations confèrent à l'ensemble des accents esthétiques, au même

³⁹⁸ *Unterwegs I. (Ibid. p. 293, V.15-16.)*: „Und lüstern lacht ein Klimperklang von Geld. / Ein Heiligenschein auf jene Kleine fällt“

³⁹⁹ EYKMAN, Christoph, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, 1969, p.68.

⁴⁰⁰ *Ibid.* p. 68.

⁴⁰¹ *Vorstadt im Föhn V.1-2. (HKA, I, p. 51.)* : „Am Abend liegt die Stätte öd und braun, / Die Luft von gräulichem Gestank durchzogen.“ ; V.9-12. : „Am Kehricht pfeift verliebt in Rattenchor. / In Körben tragen Frauen Eingeweide“ ; *Die Ratten V.4-7. (Ibid. p. 52.)* : „Da tauchen leise herauf die Ratten / Und huschen pfeifend hier und dort / Und ein gräulicher Dunsthauch wittert / Ihnen nach aus dem Abort“ ; *De profundis V.15-16. (Ibid. p. 46.)* : „Auf meine Stirn tritt kaltes Metall / Spinnen suchen mein Herz.“ ; *Helian V.12-13. (Ibid. p. 69.)* : „Begegnen wir uns mit Hirten und weißen Sternen. / Wenn es Herbst geworden ist“

titre que les sonorités. De plus, les éléments grotesques en lien avec la laideur n'apparaissent que de manière sporadique et occasionnelle. L'ambiance des paysages symboliques et visionnaires résulte de l'omniprésente dissonance puisque la loi de la dualité possède aussi une importante signification dans le monde poétique. Il en découle que la dualité et les contraires deviennent un important procédé au sein même de la création poétique⁴⁰². Les éléments aspirant à rendre compte du domaine des sentiments et de l'émotionnel renvoient, eux aussi, à la polarité et à la dualité, bien que les sentiments négatifs, comme la tristesse, la mélancolie, la peur, l'effroi, la douleur et la peine, soient prédominants. De plus, la réaction émotionnelle qui fait face à la prise de conscience du déclin et de la décrépitude est, dans la majorité des cas, une sorte de dégoût. Le dégoût et la honte semblent être provoqués par une sorte de faute érotique et sont, par conséquent, en lien étroit avec les valeurs éthiques conçues généralement comme étant négatives et condamnables. En opposition à cela, nous avons un contre-pôle positif, lequel implique des états émotionnels comme la satisfaction, le calme, le bonheur, le rire et la gaieté⁴⁰³. Ainsi, nous pouvons constater que dans le domaine de l'émotionnel, les pôles opposés sont toujours représentés comme étant en lien étroit les uns avec les autres. L'auteur rapproche donc et place côte-à-côte des opposés puisque chaque état émotionnel semble prouver l'état dualiste du monde. La structure des normes éthiques semble aller de pair avec l'idée selon laquelle une norme éthique positive implique toujours une contre-valeur négative.

„Der schwermütig-dunkle Zauber der Traklschen Lyrik entsteht vielleicht gerade in den immer neuen „Kurzschlüssen“, die gleichsam

⁴⁰² *Am Moor* 1. Fassung V. 10. (*Ibid.* p. 377.) : „Ins Dorf. Spinnen fielen aus ihren Augen“ ; 2.Fassung : „Schatten der Wolke; und der Wahnsinn des Baums“ ; *Die Verfluchten III* V.5-7. (*Ibid.* p. 103.) : „Des Bösen. Die feuchte Stirn beugt kalt und bleich / Sich über Unrat, drin die Ratte wühlt, / Vom Scharlachglanz der Sterne lau umspült;“ ; *Unterwegs I & II* V.33-35. (*Ibid.* p. 295 & 81.): „Ein kleiner Falter tanzt im Windgebraus. / Quartiere dräun voll Elend und Gestank. / Violentfarben und Akkorde ziehn“ ; *Helian* V.12-14. (*Ibid.* p. 69.) : „Aus Schwarzem bläst der Föhn. Mit Satyrn im Verein / sind schlanke Weiblein; Mönche der Wollust bleiche Priester, / ihr Wahnsinn schmückt mit Lilien sich schön und düster“

⁴⁰³ EYKMAN, Christoph, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, 1969, p.73.

durch den permanenten Zusammenprall des Sich-Ausschliessenden, Gegensätzlichen, Unversöhnbaren zustandekommen.“⁴⁰⁴

Peut-être est-ce pour cela qu'il apparaît que chez Trakl la nature est souvent représentée comme étant triste, en deuil ou plaintive. Néanmoins, ce qui est négatif, d'une part sur le plan vital et d'autre part sur le plan émotionnel, l'est pour une raison cachée. Il n'en demeure pas moins que lire entre les lignes peut être un indice concernant l'omniprésence de la mort et du déclin. Aussi, il convient de préciser que, parfois, les ambiances de tristesse et de souffrance sont liées à quelque chose de positif, soit la sphère esthétique de la beauté. Ainsi, la beauté semble appeler une sorte de plainte⁴⁰⁵. L'emprise de la mort apparaît comme le centre qui fait de la tristesse une sorte d'effet secondaire de la beauté. On peut donc supposer que :

„denn gerade im Schönen wird ja in Trakls Lyrik die Bedrohung durch den Tode besonders eindringlich erfahren.“⁴⁰⁶

En d'autres termes, ce qui est en décrépitude, en plein déclin, proche de la mort, est très souvent lié au beau, comme c'est par exemple le cas de l'automne qui, en son sein, unit le déclin et la beauté. La mort et la beauté semblent donc former une unité indissociable au sein de la poésie trakléenne, ce qui a pour conséquence que les deux pôles, au premier abord opposés, sont indubitablement liés l'un à l'autre⁴⁰⁷.

Par ailleurs, Trakl unit souvent des images ou figures religieuses à un attribut esthétique positif⁴⁰⁸. Le motif de la faute éthique et le laid s'accompagnent très souvent d'un ressentiment négatif. En effet, le laid équivaut parfois à un motif destructif, proche de la faute éthique,

⁴⁰⁴ *Ibid.* p. 75.

⁴⁰⁵ *Amen* V.3. (HKA, I, p. 58.) : „Sich unserer Hände elfenbeinerne Traurigkeit.“ ; *Abendland* 2. Fassung V.14. (*Ibid.* p. 403.) : „Stille führt der Steg“ ; *Traum des Bösen* V.8. (*Ibid.* p. 29.) : „Schwarz ragt der Kirchen trauriges Gepräge“.

⁴⁰⁶ EYKMAN, Christoph, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, 1969, p. 78.

⁴⁰⁷ *Sabbath* V.9. (HKA, I, p. 222.) : „Pestfarbne Blumen tropischer Gestade“ ; *Gesang zur Nacht I* V.11. (*Ibid.* p. 223.) : „Die Blumen, zitternd in Todeskühle“

⁴⁰⁸ *Geistliches Lied* V.16-18. (*Ibid.* p. 30.) : „Und in Rosen Kranz und Reihn, / Rosenreihn / Ruht Maria weiß und fein.“

caractéristique de quelque chose d'extrêmement expressif qui renvoie directement au domaine du laid et de la faute. Le laid et le beau symbolisent la dualité fondamentale du monde et d'une réalité devenue insupportable. Ainsi, le laid, lorsqu'il symbolise des éléments porteurs de valeurs éthiques négatives, œuvre comme un signe⁴⁰⁹ ou un symbole⁴¹⁰ d'une faute éthique. Mais il peut aussi exprimer la finitude. Le laid fascine et attire et fait partie intégrante de ce monde. De même, la finitude est indubitablement liée à la beauté et sa valeur pousse l'individu à une réaction émotionnelle positive. Le monde de Trakl est fait de tensions et semble en quelque sorte être maintenu dans une sorte de flottement. Ce monde est fait de peine et de souffrance, mais malgré cela le poète cherche à se l'approprier et parvient à l'aborder dans ses aspects sensoriels et à travers les objets qui le constituent.

„Er nimmt ihre (der Welt) „Essenz“ in den Raum der Vision zurück, welcher zum sprachlichen Spielraum wird. So entsteht eine neue dichterisch geformte Welt auf magische Weise von ihrer sinnlich-gegenständlichen Seite gebannt.“⁴¹¹

En guise de conclusion, nous pouvons dire que les images poétiques employées par Trakl proviennent d'une sorte d'impulsion intérieure.

„Reflex der schmerzlich empfundenen allseitigen Entzweiung einer Wirklichkeit dar, die nicht mehr in einer umgreifenden Dimension der Überwirklichkeit aufgefangen und versöhnt wird.“⁴¹²

Dans ce monde dualiste, la beauté et la laideur représentent cette polarité dans le domaine vital puisque les motifs liés à la pourriture et au déclin, soit à la négativité vitale, sont toujours en même temps ceux en rapport avec la laideur. Ainsi, la laideur œuvre comme un signe, lequel renvoie à une faute éthique concrète de l'homme. En d'autres termes, Trakl aspire à démontrer la réalité de la faute originelle de

409 Chose perçue qui permet de conclure à l'existence ou à la vérité (d'une autre chose, à laquelle elle est liée). Ou élément ou caractère (d'une personne, d'une chose) qui permet de distinguer, de reconnaître.

410 Être, objet ou fait perceptible, identifiable, qui, par sa forme ou sa nature, évoque spontanément (dans un groupe social donné) quelque chose d'abstrait ou d'absent.

411 EYKMAN, Christoph, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns*, 1969, p. 81.

412 *Ibid.* p. 103.

l'homme et, pour ce faire, il use d'attributs esthétiques négatifs qui, implicitement, expriment le désir d'un homme nouveau.

1.2.3. Helian

La tension entre le bien et le mal qui nous intéresse particulièrement est surtout présente dans les poèmes en prose. Le poème *Helian* (HKA, I, p. 69-73.) est le plus long que Trakl ait jamais écrit et, de surcroît, celui dont il dit qu'il « est le plus cher ».

„Das teuerste und schmerzlichste, was ich je geschrieben habe.“ (HKA, I, p. 501.)

Il paraît le 1^{er} février 1913 dans la revue *Der Brenner*. Le nom de la figure et donc aussi le titre du poème sont lourdement chargés de symbolique, mais les interprètes proposent des lectures divergentes. Dans les variantes du poème *Psalm* (HKA, II, p. 106.) apparaît pour la première fois le nom de Helian, avant d'être remplacé, dans la version finale, par la figure du « jeune novice » (HKA, I, p. 106.). Pour Eduard Lachmann⁴¹³, Helian renvoie à *Heiland*, soit au Christ Sauveur, et il s'agirait plus précisément d'une réminiscence du poème médiéval, écrit en vieux-saxon, *Heliand*, une messiade composée dans le style classique des vieilles épopées germaniques. Pour Bernhard Böschstein également, le titre Helian est significatif puisqu'il annonce qu'au sein du poème sont unis *Helios* et *Heiland*⁴¹⁴. En revanche, l'écrivain Walter Muschg voit en Helian un hommage au « pauvre Lélian » de Verlaine, soit au poète-frère, poète maudit. Tout comme le fait partiellement Böschstein, Reinhold Grimm⁴¹⁵ invoque *Helios*, le Dieu Soleil, et interprète Helian comme une contamination de ce dernier et du « pauvre Lélian » de Verlaine. Par ailleurs, Grimm établit un lien avec le nom latin du tournesol (*Helianthus*), mais suit

⁴¹³ LACHMANN, Eduard, *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Trakl-Studie I*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1954, p.78.

⁴¹⁴ BÖSCHSTEIN, Bernhard, “Arkadien und Golgatha” In: KEMPER, Hans-Georg (Hrsg.), *Interpretationen: Gedichte von Georg Trakl*, Reclam, Stuttgart, 1999, p. 84-95.

⁴¹⁵ GRIMM, Reinhold, „Die Sonne. Bemerkungen zu einem Motiv Georg Trakls.“ In : *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1961, p. 224-246. ici p. 237.

essentiellement l'interprétation chrétienne de Lachmann, trouvant cette correspondance trop fortuite. Or, le tournesol est une fleur particulièrement chère à Trakl (HKA, I, p. 105, V. 6.) et un poème plus tardif l'associe directement à la figure de Helian (HKA, I, p. 353.).

« Si toutes ces interprétations peuvent se justifier dans une certaine mesure, aucune ne peut s'imposer à elle seule. Ramener la valeur du nom de Helian à une signification unique est une intervention arbitraire. La forme du nom ne recouvre pas exactement celle de « Heiland » ou de « Heliand », ni celle de « Lélian » et de « Helios » ; en même temps, Helian contient toutes ces significations. Le souvenir du Messie, la figure du poète maudit et l'évocation du Dieu-Soleil (et de la fleur-soleil) viennent se fondre étrangement dans la polyvalence suggestive du nom. »⁴¹⁶

Par ailleurs, il convient de préciser que la série de poèmes consacrée à *Elis*, écrite un peu plus tard, possède de par le choix des sonorités une certaine proximité avec *Helian*. Bien que cette proximité soit anachronique, elle peut tout de même faciliter à l'interprétation et la compréhension des poèmes. En effet, la valeur profonde et émotionnelle du nom de *Helian* s'exprime dans le jeu remarquable des sonorités, de la musique : à la succession harmonieuse des trois voyelles *e – i – a* s'ajoutent les trois consonnes (« douces »⁴¹⁷) *h – l – n*, comme s'il s'agissait d'un « doux accord parfait »⁴¹⁸.

D'après Bernhard Böschstein, *Helios* peut renvoyer au passage du jour à la nuit en évoquant le soir ou bien le passage de l'été à l'hiver en évoquant l'automne. L'analogie figurative de la proximité de la mort fait face à la rédemption („Heiland“) et s'exprime à travers des images comme « à l'ombre de l'olivier » („im Dunkel des Ölbaums“; V. 39), « une tombe vide » („ein leeres Grab“ ; V. 59), « Cédron » („Kidron“ ; V. 61) et la formule du « berger aimant » („liebenden Hirten“ ; V. 76). Le poème *Elis* est préfiguré par les vers :

„Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,

⁴¹⁶ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 430.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Trakl parle de cette succession de voyelles („sanfter Dreiklang“) dans le poème *Nachtlied* (HKA, I, p. 68.) qui précède directement *Helian* dans le recueil de 1913.

Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.“ (HKA, I, p. 70, V. 31-33.)

Mais surtout par :

„Lasset das Lied auch des Knaben gedenken,
Seines Wahnsinns, und weißer Brauen und seines Hingangs,
Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt.“ (HKA, I, p. 72., V. 78-80.)

Ici, « l'homme » („der Mensch“) semble représenter le stade préliminaire de « l'homme mourant » („der sterbende Mensch“). Par ailleurs, on peut également établir des rapprochements avec le poème *Psalm* (HKA, I, p. 55-56.) puisque Trakl se cite lui-même en réutilisant l'expression « fils de Pan » („Sohn des Pan“ (HKA, I, p. 69, V. 6. ; HKA, I, p. 55, V. 14.)), « le jeune novice » („der junge Novize“ (HKA, I, p. 70., V. 24.; HKA, I, p. 55., V. 25.)) et les expressions renvoyant aux excréments⁴¹⁹. Deux de ces auto-citations sont des citations des poèmes en prose *Antique*⁴²⁰ (*Antike*) et *Adieu*⁴²¹ (*Abschied*) d'Arthur Rimbaud. La correspondance avec *Psalm* se justifie également par la juxtaposition de phrases en « il est » („Es ist Sätzen“⁴²²), procédé que Georg Trakl a emprunté à Arthur Rimbaud. Cette accumulation de formules et d'idées empruntées à ce dernier dans *Psalm* continuent à agir dans *Helian*⁴²³.

⁴¹⁹ „Kot“ In : *Ibid.* p. 71, V.51. ; „kotgeflechten“ In : *Ibid.* p. 56, V.33. ; „kotbeflechten“ In : *Ibid.* p. 72, V.73. ; „Würmern“ *Ibid.* p.71, V.51. ; *Ibid.* p. 56, V.34.

⁴²⁰ « Gracieux fils de Pan ! » In : *Œuvres complètes*, présentation par Jean-Luc STEINMETZ, Garnier Flammarion, Paris, 2010, p. 261.

⁴²¹ « Je me revois la peau rongée par la boue et la peste, des vers plein les cheveux et les aisselles et encore de plus gros vers dans le cœur, étendu parmi les inconnus sans âge, sans sentiment... » In : RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en Enfer*, p. 199-249. In : *Œuvres complètes*, 2010, p. 237.

⁴²² Trakl a repris cette formulation de la traduction allemande de l'œuvre d'Arthur Rimbaud par Karl Ludwig Ammer. En effet, Ammer traduit les séquences répétées « Il y a... » de Rimbaud, expression d'une poésie visionnaire, par „Es ist...“ en allemand. In : FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974. ; COLOMBAT, Rémy, *Rimbaud – Heym – Trakl*, 1987.

⁴²³ BÖSCHENSTEIN, Bernhard, „Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls.“ In: *Salzburger Trakl Symposium*. Hrsg. von Walter WEISS und Hans WEICHSELBAUM, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1978. ; BÖSCHENSTEIN, Bernhard, „Im Zwiegespräch mit Hölderlin: George, Rilke, Trakl, Celan.“ In: *Philosophie und Poesie. Otto Pöggeler zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Annemarie GETHMANN-SIEFERT, Frommann-Holzboog, Stuttgart, 1988, p. 241-260. Ici: p. 250-255 ; COLOMBAT, Rémy, *Rimbaud – Heym – Trakl*, 1987.

Mais que signifie cette proximité avec Rimbaud pour le poème *Helian* ? D'après Bernhard Böschstein, c'est surtout le mélange de domaines disparates qui est essentiel car la poésie classique ne les a jamais réunis.

„arkadische, endhaft-ungestaltete, christologische Motive, insbesondere der Passion, werden zusammengebracht.“⁴²⁴

Bernhard Böschstein, Adrien Finck et Rémy Colombat soulignent également la réminiscence d'éléments empruntés à Hölderlin, non seulement comme des vers repris et réécrits, mais également sous forme d'évocations personnelles :

„Wo vordem der heilige Bruder gegangen,
Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns.“(HKA, I, p. 70., V. 36-37.)

L'univers global du poème est extrêmement complexe et son sens difficile à saisir puisque progression temporelle, analogies christiques, l'auto-mythification de la figure dans l'individu („Gestalt“) qui est rattachée à Elis Fröbom d'Hofmannsthal et d'E.T.A. Hoffmann, incarnation du jeune mort, ainsi que des motifs rimbaldiens et des formules hölderliniennes y sont entremêlés.

„Seine Übergänglichkeit, seine nicht deutlich konturierte Wesenheit ist selber thematisch, ist vielleicht sogar das alle fünf Partien des Gedichts einigende Band.“⁴²⁵

Le poème *Helian* se compose de cinq parties, dont il convient maintenant d'étudier les particularités. La première partie est dominée par des images arcadiennes et dépeint le tableau d'une vie harmonieuse, *l'Et in Arcadia ego* de Trakl⁴²⁶. D'ailleurs, c'est la seule partie du poème qui dans ses premiers vers évoque l'été :

„Ist es schön, in der Sonne zu gehn
An den gelben Mauern des Sommers hin.“ (HKA, I, p. 69., V. 2-3.)

Il n'y a que dans la première partie du poème qu'on trouve des couleurs et des expressions de la joie de vivre. Nous sommes face à une harmonie qui relève du beau („schön“). Cette séquence s'exprime *dans et par* la contemplation de la nature ; c'est comme si nous suivions le

⁴²⁴ BÖSCHSTEIN, Bernhard, „Arkadien und Golgatha“, 1999, p. 85.

⁴²⁵ *Ibid.* p. 86.

⁴²⁶ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 435.

« promeneur solitaire », dont les pas dans l'herbe produiraient une musique de rêve. Cette première partie se distingue des autres par l'existence d'une communauté d'hommes, unie sous le signe du dionysiaque, de l'art et du « rire joyeux »⁴²⁷. Aussi, le poète dit « nous », expression qui ne renvoie pas seulement à la communauté d'hommes, mais aussi à la communauté du frère et de la sœur préfigurée dans *Abendlied* (HKA, I, p. 82.). Comme dans ce poème, « la sonate » évoque la sœur. Le tableau comporte également une dimension du mystère cosmique, exprimée par la rencontre entre « bergers » et « étoiles blanches ».

Or, dès le début, le mouvement du poème va du jour vers la nuit, de l'été vers l'automne, de l'Antiquité au Christ, de la vie à la mort.

« La pensée du temps reste présente avec la marche de l'heure et des saisons ; le poème se déroule de midi à la nuit, de l'été à la fin de l'année, selon la courbe trakléenne du déclin. Mais les images restent sereines, l'automne est la saison de la clarté, de l'apaisement et des récoltes (et les fruits récoltés continuent de mûrir paisiblement dans le cellier ensoleillé). »⁴²⁸

Toutefois, « l'eau blanche qui descend dans les urnes tombales » („Am Abend sinkt das weiße Wasser in Graburnen“ HKA, I, p.69, V. 17.) constitue une image quasi rilkéenne de la mort⁴²⁹ qui évoque le cycle éternel de la vie. Comme souvent chez Trakl, la mort est présente dans toute sa gravité

« mais un dernier mouvement adversatif du texte („doch...“) situe cette évocation dans la perspective d'une vision « juste ». »⁴³⁰

En effet, cette vision insère intrinsèquement la mort dans la nature, dans le cours des choses puisqu'elle fait indubitablement partie de la vie. Dès lors, la suite du poème semble nous être en quelque sorte subtilement suggérée. Dans la première partie, l'évocation de la mort reste sereine et s'exprime sur le registre du haut langage poétique qui rappelle

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 435.

⁴²⁹ „Da wurde von den alten Aquädukten / ewiges Wasser in sie eingelenkt / das spiegelt jetzt und geht und glänzt in ihnen.“ In : RILKE, Rainer Maria, *Römische Sarkophage* In : *Neue Gedichte : Poèmes Nouveaux*, première partie, éd. Bilingue, trad. de l'allemand Lionel-Édouard Martin, 2018. Accessible sur : publie.net

⁴³⁰ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 436.

Hölderlin. Par la suite, ces évocations s'assombrissent et deviennent angoissantes.

„Die Eigentümlichkeit Trakls, die schon in *Psalm* auffällt, einerseits in sich geschlossene zuständige Aussagen aneinanderzureihen, andererseits [...] einen Progress zu gestalten, enthebt das Dargestellte einer real situierbaren Zeit. Diese Unbestimmtheit der Situation erlaubt, so verschiedene Welten wie Rimbauds und Hölderlins Poesie und Szenen der Bibel in eine Gleichzeitigkeit zu bringen, die durch eine in einem Zwischenzustand zwischen Vers und Prosa sich artikulierende Syntax noch befestigt wird.“⁴³¹

Le passage du soleil d'été à la nuit arcadienne en passant par le soir d'été, puis à la clarté („Klarheit“ (HKA, I, p. 69, V. 14.)) et enfin au soir d'automne („Abend“ (HKA, I, p. 69, V. 17.)) débouche sur les urnes („Graburnen“ (HKA, I, p. 69, V. 17.)) et donc sur la mort. A partir de ce moment, la mort est omniprésente et domine chacune des parties suivantes.

S'impose alors avec une certaine intensité le thème de « l'automne transfiguré » et le « panthéisme mystique »⁴³² ouvre la voie aux images parfaites d'une possibilité de vie harmonieuse. Le présent de l'Antiquité est retenu dans son développement par le sommeil du fils de Pan. La vitalité libre et libérée *dans* et *par* l'ivresse se fait sans violence ou agressivité. Dans la première partie de *Helian*, tous les verbes sont au présent (sauf „betranken“, forme du passé qui semble renvoyer à un souvenir précis), ce qui semble surtout ôter tout aspect d'inquiétude et de violence au présent. Certaines images, comme par exemple les murs ou le vol des oiseaux, habituellement chargées d'inquiétude, sont ici paisibles et rassurantes puisque, comme l'explique Adrien Finck, « les murs tracent une direction et offrent une protection »⁴³³.

Plus tard, l'association avec la nuit de Noël est suggérée par l'usage de vers familiers pour Trakl (HKA, I, p. 125, V. 12.), tandis que les bergers („Hirten“ (HKA, I, p. 69, V. 12.)) continuent à se prolonger dans le dormeur („Schläfer“ (HKA, I, p. 72, V.64.)) et le berger aimant

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 437.

⁴³³ *Ibid.*

(„liebenden Hirten“ (HKA, I, p. 72, V. 76.)). Ils sont accompagnés de significations christiques, sans pour autant y être identifiés. Il convient également de s’interroger sur le sens des assonances. Nous passons de Pan (V. 6) au « Plan » (V.11), soit du Dieu antique des bergers au lieu qui représente l’univers chrétien des bergers.

„In dieser „arkadischen“ Partie ist vom Reifwerden der Zeit die Rede, das in der Glut des Pfirsichs, in der herbstlichen „Klarheit“ (V. 14), im Feiern des Himmels, im Reifen der „Früchte in sonniger Kammer“ (V. 20) und im friedlich sich erfüllenden Ton erscheint.“⁴³⁴

Soulignons que dans la première partie de *Helian* les notions de mal et de culpabilité sont (totalement) absentes :

« Il semble bien que pour Trakl une vie qui n’est pas marquée (faussée) à la base par les notions de culpabilité et de mal puisse s’épanouir dans le cadre d’une civilisation qui reste proche de la nature. »⁴³⁵

Par la suite, des images toujours contraires font face à ces images d’un paisible achèvement. En d’autres termes, les notions de culpabilité et de mal, absentes de la première partie, refont surface durant la seconde car cette séquence rend compte de l’irruption terrible de forces destructrices : le jardin est non seulement dévasté, mais à l’opposé des notations musicales de la première partie, le poème manifeste ici l’intensité angoissante du silence.

Rappelons que le poème s’inscrit dans une certaine perspective historique et vision de l’histoire. Alors que la première partie correspond à l’antiquité et au paganisme, dans la seconde ce sont les éléments chrétiens qui font irruption et le jardin dévasté renvoie au premier jardin après la chute. C’est la figure du novice qui rend visible, pour la première fois, le rapport au christianisme. Alors que dans la première partie la destruction n’est pas encore visible, elle se manifeste explicitement au début et à la fin de la seconde partie : d’abord à travers les saisons („in schwarzer Novemberzerstörung“ (HKA, I, p. 70, V. 34.)), puis à travers le changement de l’aspect des murs, désormais recouverts de pourriture („voll Aussatz“ (HKA, I, p. 70, V. 35.)) et enfin

⁴³⁴ BÖSCHENSTEIN, Bernhard, “Arkadien und Golgatha”, 1999, p. 87.

⁴³⁵ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d’interprétation*, 1974, p. 437.

de par la folie du frère et la référence au Christ sur le mont des oliviers, voué irrévocablement à la mort.

« L'harmonie de la vie antique est retrouvée dans *Helian* I ; mais l'univers chrétien de la Chute, de la culpabilité originelle et du mal, impose toujours sa présence traumatisante. Le poète est obligé (telle est sa marque chrétienne) de l'affronter. La figure qui apparaît alors est celle du « jeune novice » (*Helian*) de *Psalm* : elle représente la rupture de l'unisson originel, la tension par rapport à la sphère vitale ; en même temps la volonté d'expiation par le sacrifice : c'est ce qu'exprime le geste extatique par lequel le « jeune novice » couronne son front de feuillages brun (feuillage d'automne). »⁴³⁶

Toutefois, ces manifestations de la mort, du déclin et de la maladie sont en quelque sorte contrebalancées par les chambres accueillantes („freundlichen Zimmern“ (HKA, I, p. 70, V.28.) et un homme à la belle apparence („schön“ (HKA, I, p. 70, V. 30.)) et aux mouvements gracieux. Or, comme nous le montrent les étapes préliminaires, ce personnage est à concevoir comme étant mourant, ce qui est attesté par le vers 33 :

„Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.“(HKA, I, p. 70, V.33.)

D'après Bernhard Böschenstein, déjà au vers 16, dans la première partie, les yeux ronds rappellent ceux d'un mort⁴³⁷. La seconde partie se caractérise donc par la cohabitation d'images opposées : ravage, destruction et mort cohabitent avec des images suggérant une certaine forme d'harmonie. C'est l'expression de « l'or glacial » („eisigen Gold“, V. 25) qui rend parfaitement compte de cette simultanéité. En effet, depuis *Psalm*, l'or est à interpréter comme une image de la vie originelle et de la présence mythique et solaire. Or, ici, l'or est « glacial », ce qui suggère l'absence de vie, l'éloignement. Au premier abord, l'image alogique du souffle qui « boit » cet « or glacial » peut s'interpréter comme la référence à une spiritualité pour ainsi dire suraiguë⁴³⁸.

⁴³⁶ *Ibid.* p. 438.

⁴³⁷ „Unter alten Eichen / Erscheinst du, Elis, ein ruhender mit runden Augen.“ In : *Elis*, 3. Fassung, HKA, I, p. 85, V.4.

⁴³⁸ Cette image pourrait également remonter à Rimbaud, plus précisément au poème *Larme*, qui a déjà inspiré *De profundis*.

Tandis que la première partie se caractérise par une écriture à la première personne du pluriel („wir“), la seconde utilise surtout des expressions renvoyant à la troisième personne du singulier, à une certaine neutralité⁴³⁹. Pourtant, toutes ces figures sont marquées par les signes de la destruction et de la mort.

Il convient, ici, de rappeler que le « fils de Pan » rimbaldien sert de modèle pour les vers 31 et 32 :

« Promène-toi, la nuit, en mouvant doucement cette cuisse, cette
seconde cuisse et cette jambe de gauche. »⁴⁴⁰

Toutefois, celui qui dans la première partie arcadienne, dormait dans le marbre („Der Sohn des Pans im grauen Marmor.“ (HKA, I, p. 69, V.6.)) n'est maintenant plus qu'un mort en mouvement. Cette contradiction traverse tout le poème. En effet, il semblerait que le vivant ressemble à quelque chose de mort et ce qui est mort à quelque chose d'irréellement vivant. Cette ambivalence se voit encore renforcée lorsqu'on prend en compte les versions préliminaires du poème ainsi que les modèles. Il en découle que les yeux, dans les orbites pourpres („in purpurnen Höhlen“(HKA, I, p. 70, V. 33.)), sont en réalité ternies („verblichen“(HKA, II, p. 454.)). De même, le modèle rimbaldien de l'eau ternie de la première partie est indéniablement lié à « l'or glacial » de la seconde⁴⁴¹. Or, ce lien vaut-il aussi pour le poème de Trakl ? Lorsque le poète salzbourgeois reprend certaines images ou expressions de Rimbaud afin de les intégrer dans son propre poème, est-il conscient de son procédé ? Le lecteur de Trakl qui n'est pas en mesure de faire le rapprochement synoptique de ces correspondances ignorera tout de ces correspondances pourtant capitales. Il en va de même pour la correspondance qui unit l'inconnu („Fremdling“) au croisé lépreux de Rimbaud qui sent en lui croître l'amour pour Jésus mort sur la croix pour sauver l'humanité. Trakl associe à ce dernier le poète Hölderlin,

⁴³⁹ „der junge Novize“ (V.24), „der Mensch“ (V.31), „der Fremdling“ (V.34), „das ersterbende Haupt“ (V.39)

⁴⁴⁰ RIMBAUD, Arthur, *Antique* In : RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, 2010, p. 261.

⁴⁴¹ « Au soir / L'eau des bois se perdait sur les sables vierges, / le vent de Dieu jetait des glaçons aux mares ; / Pleurant, je voyais de l'or – et ne pus boire. » In : RIMBAUD, Arthur, *L'Alchimie du verbe* In : *Œuvres complètes*, 2010, p. 222.

incarné par la figure du « frère fou » („wahnsinniger Bruder“ (HKA, I, p. 70, V. 37.)). D'ailleurs, il n'est pas rare que Trakl associe Rimbaud et Hölderlin⁴⁴², qu'il semble rapprocher de sa propre destinée. En effet, l'un comme l'autre ont vu finir leur carrière poétique et, en même temps, les deux se sont adressés aux générations à venir, œuvrant pour une réconciliation entre paganisme et christianisme. Aussi, tous deux ont écrit des vers visionnaires dans une langue nouvelle. Peut-être que le fait de les réunir dans ses propres poèmes peut être considéré comme un acte esthétique par lequel Trakl situe aussi sa propre poésie.

Par ailleurs, les sœurs, dont les joues („Wangen“) sont associées à l'eau („Alter bläulicher Wasser“ (HKA, I, p. 70, V.27.)), vont nous apparaître non seulement comme souillées, mais aussi comme étant mortes dans la troisième partie du poème. D'après Bernhard Böschstein, le poème *Helian* se caractérise par le fait que des motifs, seulement suggérés au départ, sont repris et pour ainsi dire continués dans les parties suivantes⁴⁴³.

„Die letzte Zeile mit dem „ersterbend“ (V. 39) sich neigenden „Haupt im Dunkel des Ölbaums“ nimmt die zahlreichen Verwandlungen des Christus-Bildes vorweg, wie sie in der zweitletzten Strophe der fünften Partie erscheinen werden.“⁴⁴⁴

Les mains qui touchent les vieilles eaux bleues semblent manifester la recherche d'un nouveau contact avec les « profondeurs » vitales. Le « ou » allégorique servant de charnière, montre qu'à ces « eaux » se superposent « les joues blanches des sœurs », ce par quoi le thème de l'inceste revient de façon significative⁴⁴⁵.

La quête (incestueuse) des « profondeurs » vitales se fait dans la « nuit froide » de l'absence de lumière et de chaleur. Nuit de l'absence divine

⁴⁴² BÖSCHSTEIN, Bernhard, „Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls.“, 1978, p. 113.

⁴⁴³ BÖSCHSTEIN, Bernhard, „Arkadien und Golgatha“, 1999, p. 89.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ La forme plurielle de « sœurs » masque ici l'intimité de l'événement. Or, il s'agit également d'une imitation rimabldienne, ce qui apparaît encore plus clairement dans la troisième partie qui associe « sœurs » et « pèlerinages » : « grandes sœurs aux regards pleins de pèlerinages » In : RIMBAUD, Arthur, *Enfance I*. In : *Œuvres complètes*, 2010, p. 257.

(solaire) ; mais aussi, selon l'enquête biographique : nuit de l'absence maternelle, du grand manque d'amour. »⁴⁴⁶

Cependant, il est intéressant de noter que dans la seconde partie des images renvoyant à l'idée d'une vie harmonieuse existent encore: les pas « légers » et « harmonieux », la beauté de l'homme, les « chambres accueillantes » etc. La thématique du « poète fou », associé comme nous l'avons déjà dit à Hölderlin, est dérobé au monde. Ici, l'idée de la « douce folie » revient, *dans* et *par* la transfiguration esthétique et musicale où, peut-être, l'harmonie originelle pourrait être retrouvée, face à la réalité du mal et de la destruction. A ce moment du poème, cette solution reste éloignée et inaccessible. Les murs pleins de « lèpre » renvoient à la signification biblique de la maladie de Hansen : stigmaté du mal et de l'impureté. Ainsi, la dernière séquence montre clairement la mort au travers de la tête qui se penche, agonisante, à l'ombre de l'olivier. Le poète ne dit pas de quelle tête il s'agit. Or, l'emploi de l'article défini ouvre des possibilités multiples d'identifications. Néanmoins, « l'olivier » évoque explicitement le jardin des oliviers et, par extension, la passion du Christ. Ainsi, nous pouvons nous permettre de dire que c'est la tête du Christ qui se profile et le poète nous met alors face à un « jeu de suppositions, d'identifications »⁴⁴⁷.

Le début et la fin de la seconde partie se caractérisent donc par la force de la violence et de la destruction. Il en va de même pour le début de la troisième partie :

„Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.“(HKA, I, p. 71, V.40.)

Il convient de préciser que l'heure du déclin est aussi celle du « voyant »⁴⁴⁸. L'image de l'or qui revient ici, renvoie, cette fois, à l'or des étoiles qui vient remplir les yeux du voyant, une image de la voyance poétique.

« Le poète (le « jeune novice », l' « étranger », Helian) devient le visionnaire inspiré, apocalyptique, de la fin des Temps. Le « déclin »

⁴⁴⁶ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 439.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ „Der Schauende“ traduction du vocable rimbaldien « le voyant ».

est celui de la « race » humaine ; cependant, les images qui se déroulent relèvent de la sphère privée, du drame familial. »⁴⁴⁹

Alors que le poète qui se voulait « voyant » (HKA, I, p. 216.) chantait la ruine des civilisations, c'est désormais dans le drame familial et intime que le voyant perçoit les signes annonciateurs de l'apocalypse. C'est là que la poésie nouvelle et fascinante puise son origine. De fait, nous passons de l'histoire de destins individuels de l'inconnu ou du novice à une destruction générale. Désormais, les murs sont noirs, le carillon („Glockenspiel“ HKA, I, p. 71, V. 43.) ne produit plus aucun son, tout comme l'horloge dans le poème *Enfance* de Rimbaud ne « sonne » plus⁴⁵⁰. Le soldat mort (HKA, I, p. 71, V. 45.) qui appelle à la prière, une sentinelle d'airain („eherne Wache“ (HKA, II, p. 129.)), prépare l'ange pâle („bleichen Engel“ (HKA, I, p. 71, V. 46.)) qui, comme « le fils de Pan » avant lui, s'emparent de l'idée d'hérédité. Cette hérédité est également en lien avec les sœurs, défigurées par les vieillards blancs („von weissen Greisen“ (HKA, I, p. 71, V. 48.)) et de tristes pèlerinages („von traurigen Pilgerschaften“ (HKA, I, p. 71, V. 50.)). De plus, leurs cheveux, recouverts de vers et d'excréments („von Kot und Würmern“ (HKA, I, p. 51, V. 51.)), semblent être l'allégorie du portrait du poète, tel qu'il est présenté dans le poème *Adieu* qui clôt le recueil *Une Saison en Enfer*. Aussi, le départ des « sœurs » chez « de vieillards blancs », à travers l'enquête biographique, montre qu'il s'agit d'une allusion au mariage de Grete en 1910. On peut dire que cette évocation secrète s'entoure de suggestions perverses, lesquelles sont exprimées *dans* et *par* l'emploi de vocables de la sphère religieuse.

Toutefois, il convient de préciser qu'il existe une exception :

„Nur der als Engel in dieses beschmutzte Haar – es erinnert auch an dasjenige der Sünderin Maria Magdalena – hineinstehende Sohn findet nicht seinesgleichen in diesem Text Rimbauds, der den Engel dort nicht in seine Verfallswelt einsetzt. Trakls Verbindung der Kot- mit der Engelssphäre schließt dagegen an Rimbauds Bethesda-Szene an, wo die authentisch verwendeten religiösen Vorstellungen mit Rimbauds negativster Sphäre stattfindet, wogegen Rimbaud in *Une Saison en Enfer* viel allgemeiner von sich sagt: „Ich, der ich mich Magier und

⁴⁴⁹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essais d'interprétation*, 1974, p. 440.

⁴⁵⁰ « Il y a une horloge qui ne sonne pas » In : RIMBAUD, Arthur, *Enfance III*. In : *Œuvres complètes*, 2010, p. 258.

Engel heißen habe, jeder Moral überhoben, ich bin der Erde zurückgegeben“.⁴⁵¹

En d'autres termes, l'image étrange où les « pieds d'argent » du « dormeur » sont debout dans la chevelure souillée d'excréments des sœurs, dessine, à travers des éléments biographiques, une scène biblique de la vie du Christ, l'épisode de la pécheresse Marie-Madeleine qui arrose de ses larmes et essuie avec ses cheveux les pieds du Christ⁴⁵².

Pour Georg Trakl, la présence de la prière et de l'ange font de cette strophe celle qui contient le plus de références au Christ car y sont présents la flagellation avec des orties, rappelant la figure du croisé chez Rimbaud, et la résurrection avec des branches de sureau au-dessus de la tombe vide.

« La sphère biblique s'ouvre nettement dans la suite du texte qui introduit un rappel de l'épisode de la flagellation ; mais des différences subsistent toujours par rapport au récit évangélique, la scène se passe sur un fond extatique et apocalyptique de psaumes et de pluies de feu, les valets fouettent d'orties les « doux yeux », ce qui renforce la brutalité de l'événement, tout en suscitant des valeurs suggestives et des correspondances nouvelles. »⁴⁵³

Il convient également de préciser que les yeux fouettés d'orties rappellent non seulement l'aveuglement du « voyant », mais aussi le châtiment employé en cas d'inceste.

La strophe enchaîne avec l'image de la « tombe vide », de la résurrection, associée au sureau, arbre symbolisant chez Trakl généralement l'enfance⁴⁵⁴. Or, la croyance populaire, notamment au Tyrol, fait aussi de cet arbre un arbre des morts, planté sur les tombes. Ici aussi, la proximité du sureau avec la mort est perceptible, tout comme c'est le cas dans le poème *Abendlied* (HKA, I, p. 65, V. 7.). Trakl associe souvent la mort et l'enfance au sureau. Suite au stade préliminaire, l'éphèbe („Jüngling“) dans les *Fieberlinnen* (HKA, I, p.

⁴⁵¹ BÖSCHENSTEIN, Bernhard, “Arkadien und Golgatha”, 1999, p. 90.

⁴⁵² Luc, 7, 38.

⁴⁵³ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 441.

⁴⁵⁴ Cette image ne s'établit de manière définitive qu'après une série de variantes particulièrement longue, ce par quoi la démarche tâtonnante du poète est, ici, très frappante. In : HKA, II, p. 130.

71, V. 59.) peut être mis en lien avec les *Sterbelinnen* (HKA, II, p. 131.), d'autant plus qu'il va à la rencontre du « silence de l'hiver » („dem Schweigen des Winters“ (HKA, I, p. 71, V. 60.)) avec une formule finale empruntée à *Patmos*, l'hymne au Christ d'Hölderlin :

„Dem folgt deutscher Gesang.“⁴⁵⁵

Trakl, quant à lui, écrit :

„Eh dem Schweigen des Winters folgt.“ (HKA, I, p. 71, V.60.)

Patmos semble franchir la mort du Christ avec pour vocation de faire perdurer la tradition dont le Christ a fait don à l'humanité, jusque dans le chant même. Or, Trakl semble y mettre définitivement un terme puisqu'il révoque la foi en l'avenir chantée et professée par Hölderlin.

Par ailleurs, pour Adrien Finck, la sphère intime de l' « adolescent » (HKA, II, p. 130.) et de ses fièvres nocturnes suggère fortement l'obsession de la sexualité.

« Ainsi le poème, au cours de sa démarche alogique, présente une sorte de va-et-vient continu de la sphère personnelle à la sphère biblique. Ce jeu poétique qui brouille toutes les limites individuelles et même les époques et l'histoire va dans le sens d'une initiation du sacrifice expiatoire du Christ, d'une identification mystérieuse du poète [...] et du Christ. Le phénomène est logiquement insaisissable et proprement ineffable, le poète ne peut procéder que par allusions, juxtapositions, surimpressions. »⁴⁵⁶

L'identification est rendue possible à un certain niveau de la psyché grâce aux éléments archétypaux dans la vie et la figure du Christ⁴⁵⁷. Il convient de préciser que le Christ n'est jamais évoqué en tant que tel, mais toujours désigné par la troisième personne du singulier (« il »). Nous pouvons donc nous permettre d'affirmer que l'identification mystérieuse entre le Christ et le poète implique que l'œuvre de rédemption n'est jamais achevée, qu'elle reste toujours à (re)faire. L'imagerie chrétienne est empreinte d'une dimension mythique, comme le montre le titre puisqu'en *Helian* s'unissent une signification chrétienne (*Heiland*) et une signification mythique (*Hélios*).

⁴⁵⁵ HÖLDERLIN, Friedrich, *Gesammelte Werke*, Bd. II, Eugen Diederichs, Jena, 1921, p. 278.

⁴⁵⁶ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 442.

⁴⁵⁷ Selon la psychologie des profondeurs. In : GOLDMANN, Heinrich, *Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls, Trakl-Studie IV*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1957, p. 67.

« Le but de l'œuvre est la réconciliation des forces désunies de la vie, le rétablissement de l'harmonie originelle. »⁴⁵⁸

Puisque la fin de la troisième partie évoque l'hiver et le silence, toujours selon le symbolisme des saisons dans lequel s'inscrivent tout le déroulement et l'architecture du poème, c'est la pensée de la folie hölderlinienne qui revient ici, mais dans sa dimension la plus violente et tragique.

A partir de la quatrième partie de *Helian*, le fil conducteur du poème est l'évolution de la passion, du martyr vers la résurrection. Autrement dit, « la vie du Christ et son œuvre de rédemption apparaissent au premier plan de *Helian IV* »⁴⁵⁹. Toutefois, le poète prend soin de ne pas établir une identification avec la figure du Christ, mais s'y réfère par analogies allusives. En effet, les images bibliques sont volontairement obscurcies, transformées et associées ou mises en lien avec des éléments étrangers et/ou énigmatiques⁴⁶⁰. Le Christ, jamais nommé explicitement, est évoqué ici par un « sublime destin » („erhabenes Schicksal“ (HKA, I, p. 72, V. 61.)) et la rivière du Cédron („Kidron“ (HKA, I, p. 72, V. 61.)) ; ces allusions et références bibliques sont toutefois combinées à la descente du fleuve selon le mouvement naturel du déclin, thème typiquement trakléen. Or, cette descente s'effectue vers la « paix » et le « silence » (HKA, I, p. 39.). Dès le premier vers de cette partie (HKA, I, p. 72, V. 61.) la reprise de l'Évangile de Saint-Jean est manifeste :

„Da Jesus solches geredet hatte, ging er hinaus mit seinen Jüngern über den Bach Kidron; da war ein Garten [...]“⁴⁶¹

S'ajoute à cela une autre image biblique : celle du cèdre qui non seulement renvoie au souvenir de la Terre Sainte mais, dans la Bible, est une image et allégorie du Messie⁴⁶². En d'autres termes, Trakl semble concevoir la préfiguration de l'arrestation de Jésus comme une

⁴⁵⁸ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 442.

⁴⁵⁹ *Ibid.* p. 443.

⁴⁶⁰ SCHIER, Rudolf Dirk, *Die Sprache G. Trakls*, Carl Winter, Heidelberg, 1970, p. 76.

⁴⁶¹ Johannes 18, 1.

⁴⁶² Ezéchiel, 17, 22.

spirale infernale descendante. Bien qu'il ne nomme pas explicitement le jardin dont il est question chez Saint-Jean, il en rappelle la présence par le cèdre („Zeder“ (HKA, I, p. 72, V. 62.)) et le saule („Weide“ (HKA, I, p. 72, V. 64.)). Le mouvement descendant, la chute, traverse le poème tout entier.

Surgit alors une image pastorale, celle du « berger » qui, la nuit, conduit son troupeau à travers la prairie. Rappelons que le « berger » est une figure explicitement biblique⁴⁶³, mais aussi une figure du mythe naturaliste, au sein duquel il est opposé au « chasseur » ; idée que l'on retrouve aussi comme fil conducteur dans le poème *Psalm* (HKA, I, p. 55-56.) de Trakl qui, justement, semble « parodier » le *Psaume 22*. A cette séquence d'images paisibles, ou « naïves » pour reprendre l'expression d'Adrien Finck⁴⁶⁴, succèdent des images dramatiques.

« [...] la charnière étant de nouveau l'alogique « oder » qui présente les deux tableaux à la manière d'un diptyque « gothique ». »⁴⁶⁵

Apparaît ensuite un « ange d'airain », référence à l'ange de Géthsémani, qui n'apporte pas l'apaisement comme dans l'Évangile de Luc⁴⁶⁶, l'airain étant un appel à la lutte et au combat. D'autre part, Saint Laurent « sur le gril ardent » („auf glühendem Rost“ (HKA, I, p. 72, V. 67.)) symbolise tous les martyrs futurs, les sacrifiés des temps à venir, qui continueront à hanter l'humanité⁴⁶⁷. Puis reviennent des images évoquant l'idylle d'une vie harmonieuse au sein de la nature, accompagnées de références à la résurrection. Par ailleurs, la résurrection est mise en lien avec la feuille de vigne et les céréales, soit avec le pain et le vin („Brot und Wein“ (HKA, I, p. 69, V. 19.)), éléments symboliques non seulement de la cène mais aussi de l'eucharistie, rappelant la première partie du poème. Les scènes gravitant autour de la mort et de la résurrection du Christ font référence à la scène de Bethesda et des lépreux chez Rimbaud qui « voient leurs

⁴⁶³ *Psaume 22* : « Le Seigneur est mon berger : / je ne manque de rien. / Sur des prés d'herbe fraîche, / il me fait reposer.

⁴⁶⁴ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 443.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ Luc 23, 43.

⁴⁶⁷ Les expressions de *Rost* et *Kidron* sont, là encore, empruntés à Rimbaud. En effet, les derniers vers de son poème *Faim*, publié dans *Une saison en Enfer*, sont : « Le bouillon court sur la rouille / Et se mêle au Cédron ».

reflets dans des eaux noires » („in schwarzen Wassern spiegeln“ (HKA, I, p. 72, V. 72.)). Or, le « monticule rose » („rosigen Hügel“ (HKA, I, p. 72, V. 74.)) est associé à l'imagerie de Pâques, comme c'est souvent le cas de la couleur rose⁴⁶⁸, ce qui laisse entrevoir la possibilité d'un apaisement des maux et d'une rédemption. Les soins apportés au Christ mort par Marie Madeleine sont, conformément à la série de motifs arcadiens dans laquelle ils s'inscrivent, reliés à la figure du « berger aimant » :

„Schlanke Mägde tasten durch die Gassen der Nacht, / Ob sie den liebenden Hirten fänden.“ (HKA, I, p. 72, V. 75-76.)

D'autre part, le garçon, dément et en décomposition, préfigure la future figure d'Elis en tant que variation négative de la résurrection⁴⁶⁹. En effet, la figure du garçon a en commun avec celle d'Elis le caractère posthume, lequel rassemble de nombreuses formes de la figure de Helian⁴⁷⁰. Ainsi, *Helian IV* se termine sur une des figures de la mythologie personnelle de Georg Trakl, celle du « jeune mort ». L'enquête biographique a, à maintes reprises, tenté d'élucider l'origine de cette figure sans parvenir à une explication faisant l'unanimité des critiques. Néanmoins, le « jeune mort » apparaît ici comme un *alter ego* du poète, comme c'était déjà le cas de l'« adolescent » dans *Helian III*, auquel Georg Trakl attribue aussi la « folie » du « frère sacré ». Ajoutons que l'épisode des yeux qui s'ouvrent s'inscrit également dans le contexte de la Résurrection⁴⁷¹. Il convient de rappeler que les variantes envisagent d'abord d'« heureuses » (HKA, II, p. 133.)

⁴⁶⁸ Par exemple : „Rosige Osterglocke im Grabgewölbe der Nacht“ In : HKA, I, p. 90, V.46. ou „Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden: / Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen.“ In : *Ibid.* p. 119, V.21-23.

⁴⁶⁹ „Lasset das Lied auch des Knaben gedenken, / Seines Wahnsinns, und weißer Brauen und seines Hingangs, / Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt. / O wie traurig ist dieses Wiedersehn.“ In : *Ibid.* V. 78-81.

⁴⁷⁰ „Den Sohn des Pan“ (V.6), „die runden Augen“ (V.16), „die weißen Wangen der Schwestern“ (V.27), „den „schön“ erscheinenden und sich bewegenden Menschen“ (V.31), „den heiligen Bruder“ (V.36), „den toten Soldaten“ (V.45), „die Auferstandenen“ (V.71), „den liebenden Hirten“ (V.76). In : *Helian*, HKA, I, p. 69-73.

⁴⁷¹ On pourrait, ici, également voir une référence à l'épisode de Naïn. In : Luc 7, 11-17.

retrouvailles, mais dans la version finale, c'est bel et bien un revoir « triste » qui l'emporte.

Ainsi, le poème est loin « d'aboutir à l'exultation du matin de Pâques »⁴⁷².

Dans la dernière partie du poème, *Helian V*, le poète reprend le thème de la « descente », thème clé de l'architecture initiale du poème.

« Cette « descente » se charge d'abord de toutes les suggestions d'angoisse et de terreur. »⁴⁷³

En effet, la folie du garçon semble s'étendre puisqu'il descend les marches pour envahir les chambres noires („die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern“ (HKA, I, p. 73, V. 82.)) ; elle conduit irrévocablement à une chute et un déclin incontournable. Ce sont désormais des visions de ténèbres et d'horreur qui envahissent le poème : squelettes, croix en ruine, la mort et la destruction atteignent leur paroxysme avec l'image étrange des « yeux brisés dans les bouches noires » („O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern“ (HKA, I, p. 73, V. 91.)). Toutefois, le souvenir des images renvoyant à la résurrection semble persister malgré tout, exprimé dans le rappel à la couleur rose („Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut“ (HKA, I, p. 73, V. 84.)), par « la douceur de l'encens » dans le vent de la nuit („Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind“ (HKA, I, p. 73, V. 90.)) et par la charnière causale („da...“) que l'on retrouve dans la première et la dernière strophe : réunion étrange d'images dramatiques et de la transfiguration. Par-là, les éléments contradictoires coexistent au sein de l'univers de *Helian V*.

Par ailleurs, Helian, nommé la seule et unique fois par son prénom, n'est désormais plus qu'une âme, se contemplant dans un miroir rose :

„Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.“ (HKA, I, p. 73,
V.84-85.)

⁴⁷² FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 444.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 445.

Nous sommes donc face à une image renvoyant à la contemplation narcissique et donc aussi, par extension, à la figure de la sœur. Ainsi, « neige » et « lèpre » tombent du front de Helian ; formule⁴⁷⁴ qui unit en son sein intimement la pensée exprimée dans le poème *Métamorphose du Mal* (*Verwandlung des Bösen* (HKA, I, p. 97.)). De plus, la neige renvoie au symbolisme des saisons, essentiel et omniprésent dans l'œuvre poétique de Georg Trakl, qui relève du mythe naturiste : la disparition de la neige symbolise l'arrivée du printemps, tout comme la couleur rose du miroir renvoie à l'idée d'une vie nouvelle, du matin et de l'aurore.

Toutefois, le poème ne s'achève pas sur une image de jour :

„Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunklen Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lieder über ihn senkt.“ (HKA, I, p. 73, V.92-94.)

En employant le terme de « petit-fils » („Enkel“), Trakl fait explicitement référence au dernier descendant de la « race » (*Helian III*) de la famille maudite. Le poète semble avoir pris sur lui, *dans et par* sa méditation solitaire, toute la douleur du « déclin de la race », tout le poids du mal, de la faute, de l'angoisse ainsi que le poids de la terreur insoutenable de la mort. Et c'est précisément ici que se situe le sens et le poids symbolique de l'imitation christique. *Umnachtung* est un mot du haut langage poétique qui désigne la folie. Or, comme l'affirme Adrien Finck,

« il se produit dans le langage de Trakl une libération de la valeur suggestive du mot, sous forme d'un retour aux éléments premiers : « Um... » être entouré de ... « Nacht »...nuit. La signification commune du mot s'estompe. Qu'est-ce que cette « nuit » ? L'épithète « sanft » lui confère le sens d'un apaisement. « Sanft » caractérisait aussi la folie du « frère sacré » (Hölderlin). »⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ GRIMM, Reinhold, „Maeterlincks Einfluss auf Georg Trakl“ In: *Revue de littérature comparée*, 1955, p. 535-541. p. 537. Rappelle la citation d'une traduction allemande d'un vers de Maeterlinck: „Man tat den Fieberkranken keinen Schnee mehr auf die Stirn“ Dans la première esquisse, la formule employée est la suivante : „Mit Schnee und Aussatz füllt sich die kranke Seele / Da sie am Abend dem Wahnsinn der Nymphe lauscht.“ In : HKA, II, p. 421.

⁴⁷⁵ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essais d'interprétation*, 1974, p. 446.

A cet égard, il convient d'ajouter que dans l'esquisse initiale du poème, la folie d'Ophélie était également « belle » ; référence à la « douce folie » de l'Ophélie rimbaldienne.

„Die doppelte Nacht der Auferstehung und „Umnachtung“ (V.92) des Spätlings, den nur das „Ende“ (V.93) beschäftigt, birgt den Untergegangenen unter dem Schutz der sich über ihn beugenden Gotteslieder.“⁴⁷⁶

Il en découle que *Helian* apparaît à la fin comme un accomplissement du poème *Psalm* (HKA, I, p. 56.) puisqu'il ne cesse de tourner autour de la résurrection du Christ. Bien évidemment, le mélange d'évocations christiques et mythifiées sur le plan personnel domine, celles-ci étant incarnées par des figures en miroir (*Spiegelungsgestalten*) symbolisant le poète lui-même et qui culminent dans le nom Helian. Alors que dans la première partie le poète emploie la première personne du pluriel („wir“), dans la seconde, ce dernier devient l'étranger („Fremdling“ (HKA, I, p. 70, V. 34.)), dans la troisième l'éphèbe („Jüngling“ (HKA, I, p. 71, V. 59.)), dans la quatrième le garçon („Knabe“ (HKA, I, p. 72, V. 78.)) en décomposition et dans la cinquième et dernière partie le petit-fils („Enkel“ (HKA, I, p. 73, V. 92.)).

„Jedesmal entschiedener dem Schluss der jeweiligen Partie zugeordnet, bis in der letzten die große Bewegung dieses von der Antike bis zur verlorenen Zukunft fortschreitenden Gesangs zum Stillstand gelangt.“⁴⁷⁷

Quant au titre *Helian*, nous pouvons donner cette réponse : Helian semble être la présence constante de l'unité insoluble de la vie et de la mort dans un état ultérieur. En d'autres termes, cette figure demeure présente à travers toutes les époques de notre conscience historique, de la culture de berger antique, en passant par la passion du Christ, jusqu'à la chute dont les contemporains sont victimes. Ainsi, Helian demeure ce pèlerin qui traverse les paysages les plus divers. Bien que dans chacune des cinq parties du poème, ses reflets changent selon les colorations et les tonalités qui l'entourent, ils concordent malgré tout *dans et par l'au-delà*. La tension entre paix arcadienne, lieux détruits,

⁴⁷⁶ BÖSCHENSTEIN, Bernhard, “Arkadien und Golgatha”, 1999, p. 92.

⁴⁷⁷ *Ibid.* p. 93.

lieux de passion et de résurrection habite Helian non seulement comme fièvre et folie, mais aussi comme transfiguration quasi christique. Il se présente donc comme la synthèse de tous ces possibles de par des images changeantes. En tant que créature, Helian s'exprime par des formules qui, souvent, sont des citations d'autres poèmes, des vers d'Hölderlin ou encore des références intertextuelles à la prose poétique d'Arthur Rimbaud.

„Diese Zitate überleben ihrerseits als posthume Sprachgebilde, die Helians Gestalt und seine Bewegungen in Raum und Zeit festhalten. In ihnen spiegelt er sich doppelgängerisch. Trakls erschafft so Helian auch aus den Spiegeln, als die sich ihm die erinnerten Formeln verwandter großer Dichter des beginnenden und endenden 19. Jahrhunderts darstellen. Sie zu einem eigenen Gedicht umschmelzend, bekräftigt er die von Anfang an erschaute Synchronie, von Arkadien bis Golgotha.“⁴⁷⁸

Malgré les tensions constantes entre le bien et le mal qui caractérisent *Helian* et plus généralement les poèmes en prose de Trakl, nous retrouvons, à la fin de *Helian*, l'apaisement et la transfiguration. La formule clé qui désigne cette sphère est celle de la « tendre folie » („sanfte Umnachtung“ (HKA, I, p. 93-94.)). Le Dieu qui apparaît à la fin de *Helian IV* est un Dieu nocturne, silencieux („still“), qui ferme sur le descendant de la race ses paupières bleues. Notons que le père est, dans *Helian IV*, déjà caractérisé par ses « sourcils bleus » („blauen Brauen“), et rappelons que la couleur bleue est celle associée à l'apaisement, à la transfiguration ainsi qu'à l'image transfigurée de la « sœur » (HKA, I, p. 57.) et à l'effet apaisant du « pavot » (HKA, I, p. 58.). Nous pouvons dire que c'est bel et bien ce bleu qui s'impose et domine à la fin de *Helian*. *Helian* se situe dans la continuité de *Psalm*, mais alors que dans ce dernier les « yeux d'or » du « Dieu muet » s'ouvrent, mouvement restant malgré tout ambigu, la séquence finale de *Helian* nous apparaît comme étant singulièrement apaisée et apaisante. Comme le dit Adrien Finck, « le Dieu de *Helian* est celui du *nirvâna* »⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ *Ibid.* p. 93-94.

⁴⁷⁹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 446.

« La « descente » est un voyage dans les profondeurs de la psyché. Notons combien ce thème-clé de la « descente » s'oppose diamétralement à la représentation chrétienne, conventionnelle, de l'Ascension. La Réconciliation se fait dans les « profondeurs » de la psyché. »⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ *Ibid.* p. 447.

II. Le « chant poétique » : de la transfiguration à la catharsis

2.1. Trakl par Heidegger : Le « site » de la poésie trakléenne

2.1.1. Point de départ, méthode et limites de l'analyse heideggérienne

Anciennement étudiant d'Edmund Husserl, Heidegger s'intéresse d'abord au « sens de l'être », question autour de laquelle gravite toute la pensée phénoménologique et à laquelle il tente de répondre en 1927 dans son célèbre ouvrage *Être et temps* (*Sein und Zeit*). Or, dans les années 1930 a lieu un « tournant » dans la pensée d'Heidegger, lequel se manifeste dans son *Introduction à la Métaphysique* (*Die Grundbegriffe der Metaphysik*) et qui aspire à ouvrir la voie à un nouveau commencement de la pensée qui éviterait l'enfermement dans la métaphysique. En effet, pour Heidegger, la métaphysique serait devenue un mot qui rassemblerait, selon Hans-Georg Gadamer,

« toutes les contre-propositions contre lesquelles Heidegger cherchait à développer ses propres tentatives philosophiques ».⁴⁸¹

C'est aussi dans les années 1930 qu'Heidegger s'interroge sur le voisinage entre pensée et poésie, cadre dans lequel son intérêt porte d'abord sur Hölderlin qu'il considère comme le « poète par excellence ». Or, Heidegger ne se contente pas de « commenter » Hölderlin puisque son intérêt va également porter sur trois autres poètes : Rainer Maria Rilke, Stefan George et Georg Trakl dont il découvre l'œuvre avec la publication de 1919, cinq ans après la mort du poète salzbourgeois. D'ailleurs, Heidegger va écrire deux textes portant sur Trakl : premièrement *Die Sprache* en 1950 – une

⁴⁸¹ GADAMER, Hans-Georg, *Heidegger et l'histoire de la philosophie*, Cahier de l'Herme, Paris, 1982, p. 119.

interprétation du poème *Winterabend* - et deuxièmement *Die Sprache im Gedicht* en 1952 – texte dont on pourrait dire qu’il aspire à présenter la situation en général, dans la mesure où Heidegger y cite plus de quarante poèmes. Les deux textes concernant Trakl seront réunis en 1959 dans le volume *Acheminement vers la parole (Unterwegs zur Sprache)*. La lecture que fait Heidegger de Trakl se heurte à de nombreuses critiques. On lui reproche d’être trop orienté, soit de chercher à tout prix à voir dans les poèmes du poète salzbourgeois quelque chose lui permettant de confirmer sa propre vision du monde.

« La lecture que Heidegger nous donne ici de la poésie de Trakl a soulevé les mêmes critiques que celle qu’il avait auparavant faite de Hölderlin : on l’a accusé dans les deux cas d’avoir procédé à une interprétation arbitraire et d’avoir à toute force voulu voir en eux des porte-paroles de sa propre vision de l’histoire et de la modernité. Toutes les études consacrées à Trakl à partir des années cinquante, et elles sont nombreuses, se sont efforcées de se démarquer, souvent violemment, de l’interprétation heideggérienne. Celle-ci a sans doute de quoi indigner les philologues et les historiens, ceux qui veulent s’en tenir à une investigation de la langue tout à fait singulière de Trakl ou qui désirent le rattacher à l’expressionnisme allemand. Il reste cependant à se demander si ces dernières approches parviennent jamais à rendre compte de ce qui, dans les poèmes énigmatiques de Trakl, ne se laisse pas simplement ramener au destin d’un être singulier ou même d’une génération, mais concerne la situation même de l’homme en tant qu’être historique. »⁴⁸²

Pour ce qui est du titre du texte *Die Sprache im Gedicht – Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht*, il convient de revenir sur un des termes du titre dont la signification est intéressante et révélatrice. Généralement, *Erörterung* veut dire « discussion » ou « débat », mais Heidegger veut redonner à ce mot son sens étymologique : ce dernier se construit sur *Ort*, c’est-à-dire « lieu » ou « site ». Or, il convient de préciser que pour Heidegger, l’idée de « site » implique que dans la *Erörterung*, c’est-à-dire l’analyse d’un texte, ne doit interférer aucun cadre d’interprétation externe à l’œuvre. Autrement dit :

« Questionner en direction du site du dire poétique de Trakl, c’est donc chercher non pas un lieu délimité et statique, un point qui renfermerait

⁴⁸² DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl : le site occidental et le voyage poétique ». In : MATTEI, Jean-François (Dir.), *Noesis*, La philosophie du XX^e siècle et le défi poétique, C.R.H.I., Nice, Juillet 2004, p. 2.

en soi comme en une capsule la quintessence de l'œuvre, mais au contraire un point dynamique, la *source* à partir de laquelle se répand l'onde mouvante de la multiplicité des poèmes. C'est précisément parce qu'un tel site est la source de l'œuvre qu'il en demeure l'origine voilée. »⁴⁸³

Heidegger affirme que :

„Jeder große Dichter dichtet nur aus einem einzigen Gedicht.“⁴⁸⁴

Soit : « Tout grand poète n'est poète qu'à partir de la dictée d'un poème unique. »⁴⁸⁵ Autrement dit, l'origine, le fond de l'œuvre, se trouve dans un *Gedicht* – un poème - qui demeure lui-même informulé, mais dont chaque poème singulier procède. Sans source unique, sans « site », il n'y a pas, en effet, de « grande » poésie pour Heidegger.

« La grandeur, précise-t-il, se mesure à l'ampleur de la confiance que le poète fait à l'unicité de la source de son dire poétique. Cette source, soulignons-le à nouveau, demeure hors parole, et ce qui constitue le point de convergence des poèmes singuliers du grand poète est plutôt de l'ordre de l'expérience que de l'ordre du dire. »⁴⁸⁶

Il convient de préciser que l'unicité du dire poétique est à comprendre comme une unicité de par la tonalité, laquelle équivaut à celle de la voix („Stimme „) et de la tonalité affective („Stimmung“), c'est-à-dire, en quelque sorte, à l'ambiance. D'autre part, en ce qui concerne l'unité d'expérience, Heidegger la pense davantage en tant que lieu que comme temps car ce qu'on pourrait appeler, pour parler en termes heideggériens, le mouvement interne au poème qui va de la source non dite au dire poétique apparaît d'abord comme rythme à la représentation esthétique et métaphysique. D'ailleurs, le « rythme » n'est, dans ce contexte, nullement conçu comme un simple flux, mais bien plutôt comme « ajointement » („Fügung“).

« Le rythme n'est donc pas à référer à l'écoulement du devenir, mais bien plutôt à l'immobilité du lieu, car il est ce qui accorde au mouvement poétique, à cette onde qui jaillit de la source et y revient, à ce mouvement de flux et de reflux sa stabilité et ses limites. »⁴⁸⁷

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ HEIDEGGER, Martin, „Die Sprache im Gedicht – Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht“, 1985, p. 33.

⁴⁸⁵ HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par J. Beaufret, W. Brokmeier, F. Fédier, Gallimard, Paris, 1976, p. 41-42.

⁴⁸⁶ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl : le site occidental et le voyage poétique », 2004, p. 4.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

En d'autres termes, Heidegger ne conçoit pas le rythme comme étant lié et inscrit dans le temps, comme cela est le cas en musique par exemple, où les différents types de notes renvoient à une « durée particulière »⁴⁸⁸ du son, mais comme l'immobilité dans la poésie. C'est la *Erörterung* qui doit dévoiler cette « architecture cachée » et ce en partant de quelques poèmes particuliers pour remonter à la source, tandis que la *Erläuterung* (interprétation, commentaire) aspire à permettre au poème de dire ce qu'il a à dire. Il existe donc une réciprocité („Wechselbezug“) tant essentielle que fondamentale à la bonne compréhension de ce dernier entre le poème singulier et la source, et entre *Erläuterung* et *Erörterung*, soit entre commentaire et situation⁴⁸⁹.

„Weil das ganze Gedicht im Ungesprochenen verbleibt, können wir seinen Ort nur auf die Weise erörtern, dass wir versuchen, vom Gesprochenen einzelner Dichtungen her in den Ort zu weisen. Doch hierfür bedarf jede einzelne Dichtung bereits einer Erläuterung. Sie bringt das Lautere, das alles dichterisch Gesagte durchglänzt, zu einem ersten Scheinen. Man sieht leicht, dass eine rechte Erläuterung schon die Erörterung voraussetzt. Nur aus dem Ort des Gedichts leuchten und klingen die einzelnen Dichtungen. Umgekehrt braucht eine Erörterung des Gedichts schon einen vorläufigen Durchgang durch eine erste Erläuterung einzelner Dichtungen. In diesem Wechselbezug zwischen Erörterung und Erläuterung verhartet jede denkende Zwiesprache mit dem Gedicht eines Dichters.“⁴⁹⁰

La situation herméneutique et sa démarche nécessairement circulaire étaient déjà mises en évidence en 1927, et Heidegger notait à ce propos qu'il ne s'agissait pas de condamner ce cercle, de voir en lui une faute logique, mais au contraire de

« s'y engager, car il appartient à la structure même du sens qui exige que la compréhension se précède pour ainsi dire elle-même et que toute

⁴⁸⁸ Par exemple, une double croche équivaut à $\frac{1}{4}$ de temps, une simple croche à $\frac{1}{2}$ temps, une noire à un temps et une blanche à 2 temps. Lorsqu'on parle de « temps » dans ce contexte, on pourrait dire, de manière très schématique, qu'un temps correspond à un son du métronome, ce dernier servant justement à nous donner le rythme du morceau. Bien que la vitesse à laquelle on joue un morceau puisse varier, le rapport temporel entre les notes reste le même, c'est-à-dire que la durée du son de telle note n'est pas fixe mais dépend de la vitesse à laquelle on joue le morceau.

⁴⁸⁹ HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, § 32, p. 198.

⁴⁹⁰ HEIDEGGER, Martin, „Die Sprache im Gedicht“, 1985, p. 34.

explicitation partielle soit guidée par une visée anticipative du tout qui n'est elle-même rendue possible que par l'analyse de la partie. »⁴⁹¹

Dans ce cercle herméneutique, la poésie implique que la situation et l'éclaircissement se présupposent. Par ailleurs, la *Zwiesprache* (dialogue) renvoie à l'idée d'un échange, d'un dialogue qui ne peut être vrai qu'entre deux poètes car leurs paroles sont poétiques dans les deux sens du terme. Dans un autre dialogue, la pensée est opposée à la poésie car les deux ont un rapport insigne à la parole. Tant la pensée que la poésie n'ont pas un rapport instrumental au langage, c'est-à-dire qu'elles ne se contentent pas simplement d'utiliser les mots, dans la mesure où en elles le sens n'est en aucun cas détachable de son support langagier. Bien qu'il soit différent dans les deux cas et que, dès lors, ce n'est pas à partir de ce rapport insigne à la langue que l'on peut identifier poésie et pensée, on peut néanmoins parler de leur « voisinage », c'est-à-dire d'un rapport d'habitation. En effet, ceux qu'Heidegger ne nomme pas les hommes, mais bien les mortels, sont pour lui des êtres à demeure dans la parole et c'est là leur caractéristique principale. Dans une conférence datant de la même époque, il les nomme « ceux qui sont capables de mort »⁴⁹².

« Mortel n'est donc pas le nom d'un être pourvu de déterminations négatives, comme c'est traditionnellement le cas, mais au contraire une appellation qui implique une « capacité » : la capacité de ne pas s'ériger en sujet de représentation, de ne pas se constituer en « point archimédique », pour reprendre une expression cartésienne, mais de se penser au contraire comme « au service » de l'apparaître, comme « employé » (*gebraucht*) par l'être, et comme son partenaire dans le dialogue entretenu avec lui. Le mortel est celui qui répond à l'appel de l'être et qui n'est donc pas en position première, ce qui implique que sa parole n'est pas son instrument docile, une technique qu'il se serait donnée à lui-même pour maîtriser les phénomènes, mais au contraire un *don* qu'il reçoit et de l'usage duquel il a à répondre. Le penseur et le poète font l'un et l'autre l'épreuve de cet « être » de la parole, et ici le mot *Wesen* a le sens que lui donne Heidegger depuis déjà les années quarante, à savoir le sens de l'ancien verbe haut allemand *wesen*, qui signifie « déployer son être », plutôt que celui traditionnel d'« essence », qui suppose la distinction, elle-même traditionnelle, de

⁴⁹¹ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 5.

⁴⁹² HEIDEGGER, Martin, « La chose » (1950) In : *Essais et conférences*, trad. de l'allemand par A. Preau, Paris, Gallimard, 1954, p. 212.

l'essence et de l'existence, et le *khorismos*, hérité du platonisme, séparant le sensible de l'intelligible. »⁴⁹³

Le dialogue entre poésie et pensée est donc essentiel et nécessaire. Afin que la parole se déploie de nouveau, nous devons faire appel à l'être de la parole puisque depuis toujours la parole est la demeure de l'être et de l'homme. Dès lors, les hommes doivent devenir « mortels »⁴⁹⁴ en cessant d'être simplement sujets, en acceptant d'habiter dans la parole puisque c'est là, précisément, que doit mener le dialogue entre poésie et pensée. Toutefois, ce dialogue doit se faire avec précaution pour laisser la parole poétique être ce qu'elle est, un chant, une incantation des choses qui ne se contente pas simplement de les dire ou de les désigner.

C'est certainement pour cette raison que, dans *Approche de Hölderlin (Erläuterung zu Hölderlins Dichtung)*, Heidegger souligne le gros risque que court l'interprétation poétique : celui de négliger le côté poétique et artistique au profit du concept. Donc la dernière étape nécessaire à l'éclaircissement d'un poème : s'effacer soi-même face à « la pure présence du poème »⁴⁹⁵, afin que devant celle-ci il parvienne à se rendre lui-même inutile. Dès lors, l'éclaircissement doit finalement être superflu pour ne jamais s'interposer ou interposer des concepts ou les catégories de l'analyse ou de la logique entre nous et le poème. La saisie d'un poème

« ne peut user d'aucun outil externe d'explication, elle ne peut ni partir de la vision du monde du poète, ni de l'inventaire minutieux de ses outils poétiques. Elle ne peut dans le meilleur des cas que rendre notre écoute plus problématique, plus digne de question et plus méditante. »⁴⁹⁶

⁴⁹³ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 6.

⁴⁹⁴ HEIDEGGER, Martin, « La chose », 1954, p. 213.

⁴⁹⁵ HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, trad. de l'allemand par Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 1973, p. 8.

⁴⁹⁶ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 7.

2.1.2. D'où jaillit donc la poésie de Georg Trakl ? La question du lieu („Ort“) dans l'interprétation heideggérienne.

En prenant en considération ce que nous venons de dire, la lecture que fait Heidegger de l'œuvre poétique de Georg Trakl n'est en aucun cas une lecture analytique puisqu'elle aspire à se mettre en quête de la « localité » („Erörterung“) du lieu du poème, de la « région » („Ort“) où il se déploie. Partant de là, ce type de quête présente des risques car nous sommes face à une quête en quelque sorte « limitée » qui ne tient pas compte de toutes les informations. Il n'est donc guère étonnant que la méthode que l'on retrouve dans la quête heideggérienne apparaisse comme étant une totale aberration à ceux qui considèrent l'analyse comme seul moyen valable d'aborder les productions artistiques/culturelles. Or, Heidegger reconnaît l'arbitraire de sa méthode, notamment dû au fait qu'il ne se réfère qu'à certains vers. Mais il souligne tout de même qu'il ne s'agit que d'une impression d'arbitraire dont l'origine remonte dans le « saut du regard » („Blicksprung“), indispensable pour passer du dit au non-dit.

Dans le poème *Frühling der Seele* (HKA, I, p. 141.), le célèbre vers « l'âme est un étranger sur terre » („Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden.“ V. 22.) peut être compris à partir de l'opposition platonicienne entre l'âme et le corps, entre le monde incorruptible et immortel et le monde sensible et physique des choses périssables. En d'autres termes, l'étrangeté de l'âme puiserait son origine dans sa non-appartenance au sensible puisqu'elle n'est pas de l'espèce („Schlag“) terrestre et qu'elle est donc, pour ainsi dire, déplacée („verschlagen“) sur la terre. Mais Heidegger analyse „fremd“ à partir de l'allemand médiéval „fram“ qui signifie « en chemin vers »⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ „Allein, „fremd“, althochdeutsch „fram“, bedeutet eigentlich: anderswohin vorwärts, unterwegs nach..., dem Voraufbehaltenen entgegen. Das Fremde wandert voraus. Doch es irrt nicht, bar jeder Bestimmung, ratlos umher. Das Fremde geht suchend auf den Ort zu, wo es als ein Wanderndes bleiben kann. „Fremdes“ folgt schon, ihm selber kaum enthüllt, dem Ruf auf den Weg in sein Eigenes.“ In: HEIDEGGER, Martin, „Die Sprache im Gedicht“, 1985, p. 37.

Ainsi ce qui est étranger, en réalité, voyage vers le lieu qui lui est destiné et n'erre donc pas sans but comme on l'entend habituellement.

« À partir de là, le vers cité prend un autre sens : l'âme ne fuit pas la terre, lieu inhabitable pour elle, comme le veut le platonisme traditionnel, mais au contraire cherche la terre. Il faut donc entendre ce vers différemment : l'étrangeté à la terre n'est pas l'attribut de l'âme, mais, dans la mesure où elle nomme son être en chemin vers la terre, son essence même. Son étrangeté n'est en effet rien d'autre que son être en chemin qui la définit comme telle, l'essence de l'âme étant précisément d'être en pérégrination, en mouvement vers. »⁴⁹⁸

Se pose alors la question : Mais vers où ou quoi ? Dans le poème en prose *Sebastian im Traum* (HKA, I, p. 88.), l'oiseau et le givre appellent au déclin quelque chose d'étranger, mais nous ne sommes pas face à une catastrophe. En effet, Heidegger s'intéresse de plus près au vers suivant, extrait du poème *Verklärter Herbst* (HKA, I, p. 37.):

„Das geht in Ruh und Schweigen unter.“ (HKA, I, p. 37, V. 12.)

Ici, le déclin est associé au repos et au silence, ce qui permet de soutenir l'hypothèse d'Heidegger qui cherche à penser le déclin de façon non négative. Par ailleurs, notons que dans les vers suivants extraits du célèbre poème *Frühling der Seele* (HKA, I, p. 141.) :

„Grünlich dämmert der Fluß, silbern die alten Alleen
Und die Türme der Stadt. O sanfte Trunkenheit“ (HKA, I, p. 141, V. 4-5.)

„Geistlich dämmert
Bläue über dem verhauenen Wald und es läutet“ (HKA, I, p. 141, V. 23-24.)

Ce qui est intéressant, c'est le double sens du verbe *dämmern* qui peut renvoyer tant au « lever » qu'au « coucher » du soleil, de même pour *Dämmerung* qui renvoie tant à « l'aube » qu'au « crépuscule », donc il n'est pas forcément fait référence au déclin car ces expressions peuvent tout aussi bien incarner l'idée d'un renouveau ou d'une renaissance. Les vers 23-24 établissent donc un lien entre „geistlich“ (spirituel) et „dämmern“ (coucher du soleil) :

« Une nouvelle relation se révèle, celle de ce qui est *geistlich*, « spirituel », à ce moment de clair-obscur qui précède le

⁴⁹⁸ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 8.

lever ou le coucher du soleil, et qui est un moment d'inclinaison de l'astre, de cette déclinaison au sens général du soleil dont parle le poème intitulé « *Sommersneige* », « Déclin de l'été », qui dit de cette déclinaison qu'elle est « *leise* », « discrète », qu'elle advient sans bruit, doucement, c'est-à-dire, précise Heidegger qui a de nouveau recours à l'étymologie de ce mot, « lentement », par glissement. » plus dans ce même poème « *Fremdling* » - étranger qui marche à pas sonores dans la nuit d'argent – VS. le gibier bleu qui doit « garder mémoire de son sentier et des accords harmonieux de ses années spirituelles. »⁴⁹⁹

Heidegger tente donc par rapprochements de saisir le sens de l'azur (bleu, « bleuité »), dont Hölderlin parlait déjà dans *In lieblicher Bläue* avant Trakl. Par ailleurs, pour Novalis, l'azur apparaît comme une sorte d'idéal dans *Heinrich von Ofterdingen*. L'azur semble donc être caractérisé comme « sacré » („heilig“)⁵⁰⁰.

« Il faut se souvenir que ce terme chez Hölderlin ne doit pas être compris dans son sens courant, comme ce qui s'oppose au profane et comme constituant par là une autre région par rapport au mondain, mais dans son sens littéral qui signifie l'indemne, l'intact, le non entamé, le verbe *heilen*, qui veut dire guérir, appartenant à la même famille que l'anglais *whole*, entier. »⁵⁰¹

Pour le dire autrement : pour Heidegger l'azur n'est pas juste une image du sacré, mais le sacré lui-même en tant qu'il est profondeur du recueillement et puissance de rassemblement a pour conséquence que la relation de l'azur avec le sacré et le spirituel est absolument indéniable. Le Gibier bleu – „das blaue Wild“ - célèbre allégorie de la sœur, doit retenir son chemin.

Il est « un drôle d'animal, puisqu'il doit se souvenir et regarder, un animal encore à venir, cet *animal rationale* dont Nietzsche⁵⁰² disait qu'il n'était pas encore fixé, pas encore établi dans son essence propre. »⁵⁰³

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ „Das Blau ist kein Bild für den Sinn des Heiligen. Die Bläue selber ist ob ihrer versammelnden, in der Verhüllung erst scheinenden Tiefe das Heilige.“ In: HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, 1985, p. 40.

⁵⁰¹ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 9.

⁵⁰² Pour le commentaire que fait Heidegger de cette parole de Nietzsche, voir dans : HEIDEGGER, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?* PUF, Paris, 1959, p. 53.

⁵⁰³ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 9.

Nous sommes donc, en quelque sorte, face à la définition arrêtée d'un animal qui réunit harmonieusement en son sein l'intelligible et le sensible, objets de la métaphysique depuis Platon.

„Wer ist das blaue Wild, dem der Dichter zuruft, es möchte doch des Fremdlings gedenken? Ein Tier? Gewiss. Und nur ein Tier? Keineswegs. Denn es soll gleich gedenken. Sein Gesicht soll ausschauen nach... und hinschauen auf den Fremdling. Das blaue Wild ist ein Tier, dessen Tierheit vermutlich nicht im Tierischen, sondern in jenem schauenden Gedenken beruht, nach dem der Dichter ruft. Diese Tierheit ist noch fern und kaum zu erblicken. So schwankt denn die Tierheit des hier gemeinten Tieres im Unbestimmten. Sie ist noch nicht in ihr Wesen eingebracht. Dieses Tier, nämlich das denkende, das *animal rationale*, der Mensch, ist nach einem Wort Nietzsches noch nichtfest gestellt.“⁵⁰⁴

Heidegger qui veut donner une nouvelle définition de l'homme dans *Être et temps* suggère que la quête est peut-être vaine car la dualité interne à l'homme – prémisse de départ - ne permet guère la suggestion d'une voie praticable. L'homme double et inconciliable équivaut donc à l'homme de maintenant. On pourrait donc dire que le gibier bleu est ce mortel se souvenant de l'étranger, c'est-à-dire aussi de l'âme et de son cheminement, et qui voudrait voyager avec ce dernier jusqu'aux ramifications les plus secrètes de l'essence humaine. Ce sont ceux qui sont peu nombreux, soit ceux qui portent en eux la particularité du souvenir, qui accompagnent l'étranger dans son voyage.

„Wer sind sie, die solche Wanderschaften beginnen? Vermutlich sind es Wenige und Unbekannte, wenn anders das Wesenhafte sich in der Stille und jäh und selten ereignet.“⁵⁰⁵

Il peut être intéressant, ici, d'établir un lien avec Nietzsche qui semble avoir inspiré Heidegger pour la phrase que nous venons de citer.

« Ce sont les pensées qui viennent comme portées sur des pattes de colombe qui dirigent le monde. »⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, 1985, p. 41.

⁵⁰⁵ *Ibid.* p. 42.

⁵⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de l'allemand par Henri Albert, Mercure de France, Paris, 1958, p. 152.

Dès lors, il en découle en quelque sorte que le bleu gibier délaisse sa forme humaine, sa forme d'homme traditionnel, d'*animal rationale*, pour entrer en décadence, se perdre et « se décomposer » („verwest“). L'homme ancien est mort car il a abandonné son essence originelle pour entrer dans cette décadence vers laquelle l'étranger se voit appelé. Cette mort équivaut donc à l'abandon de la forme décomposée de l'homme. La référence implicite faite à la distinction nietzschéenne entre « dernier homme » („letzter Mensch“) *versus* « surhomme » („Übermensch“)⁵⁰⁷ est donc manifeste. En effet, pour Nietzsche, le dernier homme équivaut à cet homme moderne qui ne produira plus d'étoile, qui ne parvient pas à réaliser son essence et donc est voué à se décomposer. Ce dernier s'oppose radicalement à celui qu'il nomme le « surhomme » et qui n'est autre que celui qui veut réaliser sa véritable essence et donc abandonner sa forme humaine. Pour Heidegger, il semblerait évident que l'homme décomposé dont parle Georg Trakl n'est autre que l'homme arraché brutalement à son essence et donc à son mode d'être, c'est-à-dire qu'il est déporté ou déposé („entsetzt“) hors de son essence.

Mais en quoi consiste donc la malédiction de l'espèce en décomposition ? Pour Heidegger, l'ancienne espèce est frappée jusqu'au déchirement par la discorde („Zwietracht“) des espèces : la tension entre les deux espèces conduit chacune d'entre elles à la sauvagerie et à l'isolement. La dissension et la discorde font de la dualité une guerre entre les espèces. La malédiction n'est autre que l'isolement („Vereinzlung“), la séparation des individus *dans et par* la guerre.

« Il y a donc une bonne et une mauvaise manière de vivre l'individuation, le devenir un : la bonne frappe, c'est celle qui permet l'acceptation de la dualité des espèces en ce qu'elle voit dans le deux la douceur d'un simple double pli (*einfältigen Zwiefalt*), et est ainsi attentive à l'étrangeté du dédoublement, c'est-à-dire, selon le sens que Heidegger a donné à étrangeté, à ce que je nommerai pour simplifier son caractère dynamique et non statique. Il n'y a pas ici de référence

⁵⁰⁷ *Ibid.* p. 11.

explicite à la dualité des sexes, bien que le terme de *Geschlecht* puisse renvoyer indifféremment à l'espèce ou au sexe, et que l'on puisse certes penser au rapport du frère et de la sœur, si présent dans la poésie de Trakl, et à l'étrange ressemblance physique qui l'unissait à Grete ; le thème est bien plutôt celui du rapport de l'individu aux autres, à ceux dont se sépare justement l'étranger qui prend le large (*auswandert*), c'est-à-dire qui n'en reste pas à l'isolation statique dans une espèce fermée. C'est précisément parce qu'il vit l'individuation de manière dynamique que, tout en se séparant des autres, de ceux qui demeurent dans la guerre des espèces, il demeure attaché à eux par la vénération et l'amour. L'âme voyageuse de l'étranger devient ainsi « âme d'azur » (« *blaue Seele* »), une âme qui s'ouvre alors à l'unicité du sacré. Néanmoins, elle se sépare, elle prend congé de l'espèce en décomposition. »⁵⁰⁸

L'étranger équivaut à celui qui se sépare et prend congé des autres („der Ab-Geschiedene“) - traduction de Beaufret « Dis-cédé » - qui permet de lier toutes les connotations relatives au mot : départ, décès, éloignement. Toutefois, la traduction efface la dimension de séparation et/ou de délection qu'Heidegger, lui, souligne

« en parlant d'appel à se séparer, d'appel à décliner, à se perdre dans le clair-obscur spirituel de l'azur. »⁵⁰⁹

Il apparaît donc clairement que le déclin n'est en aucun cas décadence, mais bien plutôt entrée dans l'esprit. En d'autres termes, il équivaut au contraire de ce qui advient au dernier homme nietzschéen, profondément décadent et éternellement voué à déchoir dans la bassesse. Inévitablement, le déclin court le risque de la destruction et pour ce faire il doit passer par l'hiver. Ici, il convient de souligner l'importance des saisons pour Trakl : Heidegger notait qu'il fallait comprendre que la marche de l'étranger suit celle du soleil qui le conduit à parcourir l'année, dont le nom en indo-européen *ier* est de même racine que le *ienai* grec qui signifie marcher, tout comme de l'allemand *Jahr* (année) et *gehen* (marcher).

« Se perdre n'est donc pas identique à s'anéantir, même si le risque en est ainsi couru, se perdre – dans le sacré, abandonner ainsi la crispation dans l'isolement, la guerre des espèces –, c'est paradoxalement se détacher (*los-lösen*) et ce détachement de l'étranger le conduit à glisser lentement, à disparaître en tant qu'individu isolé dans la destruction

⁵⁰⁸ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 11.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

hivernale, non pour s'y engloutir, mais pour, passant par elle, accéder au soir, au crépuscule spirituel occidental. »⁵¹⁰

Par ailleurs, dans le célèbre poème *Helian* (HKA, I, p. 69.), on peut noter une consonance avec le vers 12 de la première version de *Herbstseele* (HKA, I, p. 384.) qui dit : « Le soir change sens et image » („Abend wechselt Sinn und Bild“). En effet, on peut voir le soir comme un lieu de transfiguration („Verklärung“) – ce par quoi une connotation chrétienne devient inhérente à l'image – qui s'oppose à la décomposition („Verwesung“). Il semblerait que pour Heidegger le soir a le pouvoir de changer et le sens et l'image puisqu'il change lui aussi. Le soir n'est pas séparé du jour mais est son déclin, à comprendre comme une inclinaison vers un nouveau commencement, un renouveau, lequel équivaut à celui du voyageur toujours « en chemin ». Par l'image du soir, l'Occident devient le lieu du changement en donnant congé au règne précédent et en ouvrant la voie vers un renouveau, vers le lever d'un jour nouveau.

„Das Scheinende, dessen Anblicke (Bilder) die Dichter sagen, erscheint durch diesen Abend anders. Das Wesende, dessen Unsichtbarem die Denker nachsinnen, kommt durch diesen Abend zu anderem Wort. Der Abend verwandelt aus anderem Bild und anderem Sinn die Sage des Dichtens und Denkens und ihre Zwiesprache. Dies vermag der Abend jedoch nur deshalb, weil er selbst wechselt. Der Tag geht durch ihn zu einer Neige, die kein Ende ist, sondern einzig geneigt, jenen Untergang zu bereiten, durch den der Fremdling in den *Beginn* seiner Wanderschaft eingeht. Der Abend wechselt sein eigenes Bild und seinen eigenen Sinn. In diesem Wechsel verbirgt sich ein Abschied vom bisherigen Walten der Tages- und Jahreszeiten.

Doch wohin gleitet der Abend das dunkle Wandern der blauen Seele? Dorthin, wo alles anders zusammengekommen, geborgen und für einen anderen Aufgang verwahrt ist.“⁵¹¹

Il apparaît donc que l'étranger s'adonne à la dissension, raison pour laquelle le lieu où il semble se tenir ne peut être que celui d'un rassemblement. L'étranger, celui qui est en chemin et qui prend congé, se tient en un lieu que nous pouvons, selon Heidegger, nommer

⁵¹⁰ *Ibid.* p. 12.

⁵¹¹ HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, 1985, p. 47-48.

« l'isolement » („die Abgeschiedenheit“)⁵¹², c'est-à-dire l'état de celui qui prend le large, qui se sépare du monde et d'autrui, non dans la violence du refus mais avec la vocation ultime de répondre à l'appel spirituel. Pour Martin Heidegger, c'est de ce lieu que jaillit la poésie de Georg Trakl.

„Alles Sagen der Dichtungen Georg Trakls bleibt auf den wandernden Fremdling versammelt. Er ist und heißt „der Abgeschiedene“. Durch ihn hindurch und um ihn her ist das dichtende Sagen auf einen einzigen Gesang gestimmt. Weil die Dichtungen dieses Dichters in das Lied des Abgeschiedenen versammelt sind, nennen wir den Ort seines Gedichtes *die Abgeschiedenheit*.“⁵¹³

Le mot « chant » („Gesang“) - employé par Trakl pour désigner la poésie – mérite qu'on s'y intéresse de plus près car, contrairement au mot traditionnel *Lied* (chanson), il renvoie à l'idée de rassemblement de toutes les voix par le préfixe « ge- », raison pour laquelle il peut être traduit par « *plein-chant* »⁵¹⁴ comme le fait François Fédier dans sa traduction de poèmes de Friedrich Hölderlin, chez qui le terme est d'ailleurs essentiel. Nous verrons par la suite que la désignation – et donc l'association – de la poésie ou du poème au chant – ou encore au « plein-chant » n'est aucunement anodine mais, bien au contraire, lourdement chargée de symbolique et essentielle pour la conception poétique de Georg Trakl.

⁵¹² Selon les différents dictionnaires consultés - *Duden, Harrap's, Pons* et *Reverso* en ligne – le terme de « *Abgeschiedenheit* » est généralement traduit par « isolement », « solitude » et « éloignement », y compris au sens géographique. L'un des exemples donné sur *Reverso* est : „Gemeinsam ist allen vier Regionen jedoch ihre geografische Abgeschiedenheit.“ Dès lors, le terme fait preuve d'une certaine polysémie puisqu'il peut désigner en même temps la solitude de l'individu et l'isolement géographique. Le choix de Trakl ne semble donc aucunement anodin puisqu'il semblerait que le poète joue précisément sur ce double sens. De même, l'association que fait Heidegger nous apparaît alors plus évidente : *die Abgeschiedenheit* est le lieu où se retire celui qui est en quête de quelque chose et afin que la quête spirituelle aboutisse, le voyageur doit non seulement se ressourcer en un lieu isolé, mais également rompre le contact avec autrui, c'est-à-dire se retirer dans l'isolement et la solitude.

⁵¹³ HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, 1985, p. 48.

⁵¹⁴ Traduction qu'en donne François Fédier dans : HÖLDERLIN, Friedrich, *Douze poèmes*, trad. de l'allemand par François Fédier, Orphée, La Différence, Paris, 1989, p. 65.

Pour Heidegger le rapport entre l'isolement („Abgeschiedenheit“) et la mort, qui n'est pas à entendre au sens classique, mais comme une nouvelle manière de vivre, est important. Toutefois, ce type de changement peut aussi être compris comme folie, comme le montre l'association – dans la première version du poème *Psalm I* (HKA, I, p. 366.) de l'étranger („Fremder“) au fou („Wahnsinniger“). Néanmoins, il convient de souligner que la folie, ici, n'est pas à entendre comme maladie mentale, mais bien plutôt comme suit :

« cette absence de sens qui caractérise le « fou », selon l'étymologie même de *wana* qui signifie « sans », indique simplement son état de séparation, sa différence d'avec les autres. Il est autrement sensé que les autres, dépourvu du sens des autres, ce qui veut dire qu'il marche dans une autre direction, le mot pour sens en allemand, *Sinn*, renvoyant à la racine indo-européenne *sent* et *set* qui veut dire chemin. »⁵¹⁵

D'autre part, dans *An einen Frühverstorbenen* (HKA, I, p. 117.), le mort est à peine sorti de l'enfance, mais c'est en même temps par la mort qu'il y est ramené. Quasi toujours, Georg Trakl associe l'enfance à la paix, comme nous le montrent les termes « doux » („sanft“ V. 2), « calme » („still“ V. 9) et « silencieux » („leise“ V. 1) qui visent à souligner cette lenteur et cette paix qui caractérisent la tonalité fondamentale de la poésie de Georg Trakl, *par et dans* laquelle il oppose son appel, marqué par la douceur, à la violence et la dissension de la guerre. Mais qui est donc ce jeune mort ? Globalement, il convient de noter que la figure d'Elis et de l'enfant marquent un moment essentiel de la poésie de Trakl. Pour Heidegger, Elis incarne l'étranger par excellence, mais non pas le poète lui-même. D'ailleurs, le philosophe constate un certain parallèle entre Elis et Zarathoustra qu'il justifie par le fait que les deux ne semblent guère comprendre le déclin de façon exclusivement négative, ce qui les pousse même à s'engager en lui.

„Elis ist der in den Untergang gerufene Fremdling. Elis ist keineswegs eine Gestalt, die Trakl selber meint. Elis ist so wesenhaft vom Dichter unterschieden wie vom Denker Nietzsche die Gestalt Zarathoustras. Aber beide Gestalten kommen darin überein, dass ihr Wesen und

⁵¹⁵ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 15.

Wandern mit dem Untergang beginnt. Elis' Untergang geht in die uralte Frühe, die älter ist denn das altgewordene verwesende Geschlecht, älter, weil sinnender, sinnender, weil stiller, weil selbst stillender.⁵¹⁶

En d'autres termes, Elis équivaut à l'incarnation d'une enfance plus ancienne que celle de l'humanité en décomposition car plus méditative et songeuse („sinnender“), plus voyageuse, plus sereine et éloignée de la violence et de la dissension. Mais, au fond, qu'est-ce que l'enfant ? D'abord, l'enfant est celui dont l'allemand parle au neutre – *das Kind* – et donc aussi celui en qui la dualité des sexes n'est pas encore devenue dissension, ce par quoi il abrite et réserve en son sein le tendre et double pli des sexes.

„In der Gestalt des Knaben Elis beruht das Knabenhafte nicht in einem Gegensatz zum Mädchenhaften. Das Knabenhafte ist die Erscheinung der stilleren Kindheit. Diese birgt und spart in sich die sanfte Zwiefalt der Geschlechter, des Jünglings sowohl wie der „goldenen Gestalt der Jünglingin“.

Elis ist kein Toter, der im Späten des Abgelebten verwest. Elis ist der Tote, der in die Frühe entwest. Dieser Fremdling entfaltet das Menschenwesen voraus in den Anbeginn dessen, was noch nicht zum Tragen (althochdeutsch *giberan*) gekommen. Jenes ruhendere und darum stillendere Unausgetragene im Wesen der Sterblichen nennt der Dichter das Ungeborene.

Der in die Frühe verstorbene Fremdling ist der Ungeborene. Die Namen „ein Ungeborenes“ und „ein Fremdes“ sagen dasselbe.⁵¹⁷

Autrement dit, au lieu de se décomposer, dans la précocité qui est la sienne, Elis perd son être („entwest“). Pour Heidegger, la précocité d'Elis n'est pas encore venue à porter („zum Tragen“) et, dès lors, il faut ici entendre ce mot au sens du vieil haut allemand *giberan*, qui veut dire porter un enfant, enfanter. Pour Heidegger, le non-enfanté est celui que Georg Trakl nomme l' « ingénéré » („der Ungeborene“) car dans *Heiterer Frühling* (HKA, I, p. 49.), par exemple, il est assimilé à « l'étranger » („der Fremde“), c'est-à-dire que celui qui s'est séparé („abgeschieden“) n'est pas mort, il n'est pas encore né.

« Cette précocité ou ce matin dans lequel l'étranger est entré en déclinant est un temps tout particulier, le temps des années spirituelles. Il s'agit là d'un temps particulier parce qu'en lui la fin de l'espèce décomposée précède le début de l'espèce ingénérée. »⁵¹⁸

⁵¹⁶ HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, 1985, p. 51.

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 16.

Ainsi, pour Heidegger, la véritable temporalité n'est pas linéaire⁵¹⁹, mais elle équivaut à la venue de ce qui a été, non pas du passé, du révolu, comme on pourrait le croire, mais « le rassemblement de ce qui a été et qui précède toute venue »⁵²⁰. Dans *Être et Temps*, Heidegger affirme que dans le vrai temps, l'avenir et le passé sont dans un rapport de réciprocité, en co-appartenance et en co-originarité. Pour Georg Trakl il apparaîtrait que ce vrai temps est spirituel („geistlich“). Dans son sens originel, *geistlich* signifie « ce qui va dans le sens de l'esprit ». Toutefois, aujourd'hui le terme se voit surtout être restreint à son opposition au temporel, ce pourquoi nous pouvons dire que pour l'inconscient collectif, si l'on veut parler en termes jungiens, il va surtout de pair avec l'état ecclésiastique. Aussi, Trakl évite d'employer *geistig* qui, dans l'usage courant, n'est pas opposé au temporel, mais au matériel, ce en quoi ce terme renvoie à l'opposition métaphysique originelle entre sensible *versus* intelligibles⁵²¹. Cette opposition se retrouve dans la pensée de l'espèce en décomposition, ce pourquoi, selon Heidegger, le crépuscule en lequel pénètre l'étranger ne peut en aucun cas être nommé *geistig*.

Partant des considérations précédentes, se pose nécessairement la question suivante : Qu'est-ce que l'esprit s'il n'est pas défini comme il l'est en métaphysique ? Dans *Grodek* (HKA, I, p. 167.), dernier poème et donc en quelque sorte testament poétique de l'auteur, Trakl parle des « flammes chaudes de l'esprit » („heißen Flammen des Geistes“ V. 17). Dans ce, contrairement à la tradition, l'esprit est associé au feu et non pas au souffle *pneuma* ou *spiritus*. En tant que flamme, l'esprit est l'hors-de-soi („außer sich“), comme la temporalité chez Heidegger qu'il nomme de la même manière⁵²². En définissant l'esprit de la sorte, la conséquence en est qu'il est l'origine unique du bien comme du mal, de la douceur comme de la violence. Pour Heidegger comme pour

⁵¹⁹ Pour Aristote, le temps est linéaire puisqu'il équivaut au nombre de mouvement.

⁵²⁰ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 16.

⁵²¹ DERRIDA, Jacques, *De l'esprit*, Galilée, Paris, 1987.

⁵²² HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, 1986, § 32, p. 389 (329).

Schelling⁵²³ le mal ne provient pas du sensible, mais est de nature exclusivement spirituelle, ce par quoi il s'oppose à toute une tradition métaphysique en vigueur depuis l'Antiquité. Toutefois, le mal n'est pas spirituel par opposition au matériel („geistig“), mais parce qu'il puise ses origines dans l'esprit („geistlich“).

« En tant qu'en lui il y a insurrection de l'élément extatique qui se disperse hors de la dimension rassemblante du sacré. Le mal est donc lié à l'absence de rassemblement sans lequel il n'est pas de douceur. L'esprit est en effet ce qui jette l'étranger dans le voyage et qui fait ainsi don de l'âme. Mais en retour, pour qu'il y ait rassemblement, l'âme doit se faire gardienne de la flamme de l'esprit. »⁵²⁴

Dans ce qu'on pourrait appeler une méditation sur la douleur, Heidegger cite bien évidemment Georg Trakl. La « grandeur de l'âme », ici, est comprise de la façon suivante : l'âme, en se séparant du corps, s'ouvre à l'esprit. Tout ce qui vit au sens de l'âme n'est que douleur comme l'atteste le vers 33 de la première version de *Heiterer Frühling* (HKA, I, p. 363.) :

„So schmerzlich gut und wahrhaft ist, was lebt.“ (HKA, I, p. 363-364.)

Nous pouvons donc résumer les choses de la façon suivante : la douleur est associée au bien et à la vérité. La douleur est donc comprise comme étant le don de l'être dans sa totalité, ce pour quoi Heidegger voit en elle « la pure correspondance avec la sainteté du bleu ».

„Die reine Entsprechung zur Heiligkeit der Bläue.“ (HKA, I, p. 363, V. 363-364.)

Pour en revenir au poème *Grodek* dont nous parlions initialement : la flamme de l'esprit « nourrit aujourd'hui une puissante douleur » car cet esprit est celui du jeune mort auquel le poème est dédié. Dans le contexte ci-présent, on pourrait dire que la « séparation » („Abgeschiedenheit“) se déploie comme l'esprit pur, raison pour laquelle elle est, aussi paradoxal que cela puisse paraître, ce qui rassemble. Or, le paradoxe semble dépassé car *dans et par*

⁵²³ HEIDEGGER, Martin, *Schelling*, Cours du semestre d'été 1936, Gallimard, Paris, 1977, p. 182.

⁵²⁴ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 18.

« la séparation (*Abgeschiedenheit*) l'esprit du mal n'est ni anéanti ni laissé libre, il est transmué, et il ne peut l'être que si l'âme est grande, que si elle s'ouvre à la douleur de la séparation et retourne ainsi à l'enfance, à la sérénité d'une dualité qui n'est pas dissension. La séparation rassemble, pur oxymore, et c'est pourquoi elle a la nature du site. »⁵²⁵

C'est dans la douleur que se cache la vérité et c'est la *Abgeschiedenheit* elle-même qui, selon Heidegger, équivaut à l'esprit et donc aussi à ce qui rassemble.

„Die Abgeschiedenheit ist in der Art ihres Flammens selbst der Geist und als dieser das Versammelnde. Dieses holt das Wesen der Sterblichen in seine stillere Kindheit zurück, birgt sie als den noch nichtausgetragenen Schlag, der das künftige Geschlecht prägt. Das Versammelnde der Abgeschiedenheit spart das Ungeborene über das Abgelebte hinweg in ein kommendes Auferstehen des Menschenschlages aus der Frühe. Das Versammelnde stillt als der Geist des Sanften zugleich den Geist des Bösen. Dessen Aufruhr steigt dort in seine äußerste Bösartigkeit, wo er gar aus der Zwietracht der Geschlechter noch ausbricht und in das Geschwisterliche einbricht. Aber zugleich verbirgt sich in der stilleren Einfalt der Kindheit die dorthin versammelte geschwisterliche Zwiefalt des Menschengeschlechtes. In der Abgeschiedenheit ist der Geist des Bösen weder vernichtet und verneint, noch losgelassen und bejaht. Das Böse ist verwandelt. Um solche „Verwandlung“ zu bestehen, muss die Seele sich in das Große ihres Wesens wenden. Die Größe dieses Großen wird durch den Geist der Abgeschiedenheit bestimmt. Die Abgeschiedenheit ist die Versammlung, durch die das Menschenwesen in seine stillere Kindheit und diese in die Frühe eines anderen Anbeginns zurückgeboren wird. Als Versammlung hat die Abgeschiedenheit das Wesen des Ortes.“⁵²⁶

Pour Martin Heidegger se pose alors la question essentielle du rapport entre le site et la poésie, c'est-à-dire du dit et du non-dit. Autrement dit : en quoi et comment la séparation peut-elle être à l'origine d'un chant ? Qu'est-ce que la séparation : une division ou une élection qui rassemble ? Dans *An einen Frühverstorbenen* (HKA, I, p. 117.), il est question d'un ami qui non seulement est à l'écoute de l'étranger, mais le suit, devenant donc lui aussi étranger et voyageur. Ainsi, il semblerait que le chant de l'étranger suscite l'intérêt de ceux

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶ HEIDEGGER, Martin, *Unterwegs zur Sprache*, 1985, p. 63.

qui décident de le suivre : c'est donc de cette façon que s'accomplit l'essence de la séparation. Pour devenir et être le site de la poésie, elle doit être à la fois le recueil de la sérénité de l'enfance, le tombeau de l'étranger et le rassemblement de ceux qui suivent l'étranger. Pour résumer : c'est par leur écoute seulement que le chant de l'étranger devient audible et peut donc accéder au dire poétique.

De plus, pour Heidegger le dire poétique („dichten“) et redire („nachsagen“) est à comprendre non pas comme un « répéter », mais un dire en réponse, donc d'abord et avant tout une écoute. C'est la raison pour laquelle le dire poétique peut garder le site de la poésie („das Gedicht“) comme ce qui est essentiellement non-dit.

« Un tel chant ne peut naître que de la nuit, de l'obscurité que traverse l'étranger, car cette nuit que nomment tant de poèmes de Trakl est une « nuit spirituelle », *eine geistliche Nacht*, une nuit qui n'est nullement la destruction de l'esprit, mais où brille la clarté de son absence. »⁵²⁷

Par ailleurs, Heidegger note à propos de Hölderlin que sa modernité doit être comprise comme étant une « nuit sacrée », c'est-à-dire comme une époque où il n'y a pas de rupture avec le divin, mais durant laquelle il est un rapport à l'absence et non plus à la présence des dieux⁵²⁸. Pour illustrer son propos, Heidegger cite *Die Nacht* (HKA, I, p. 160.) où Georg Trakl évoque le « tourment infini » („unendliche Qual“) de l'individu qui traverse la nuit spirituelle afin d'accéder à l'accomplissement de et par la douleur, seul moyen de réussir la conquête du ciel et de Dieu. Cette conquête est rendue possible par la patience („Geduld“). Elle n'est donc pas Trakl car le poète est celui qui écoute et suit l'étranger, c'est-à-dire l'ami dont parle le poème *An einen Frühverstorbenen* (HKA, I, p. 117.).

Pour Heidegger il est devenu possible « de déterminer la parole propre de la poésie de Trakl »⁵²⁹ :

« Elle répond à l'être en chemin de l'étranger, qui mène loin de l'espèce dégénérée et vers le matin à venir de l'espèce ingénérée. Une telle

⁵²⁷ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 19.

⁵²⁸ HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, 1962, p. 327.

⁵²⁹ *Ibid.* p. 75.

parole, qui a son site dans la séparation, répond au retour chez lui, dans la sérénité de l'enfance, de l'homme de l'espèce ingénérée. C'est donc une parole de la transition, de l'*Übergang*, qui va du déclin au sens de la décadence au déclin au sens de l'accès au spirituel. »⁵³⁰

En tenant compte de tout ce que nous venons de voir, nous pouvons donc dire que la poésie de Trakl parle en même temps de ce qu'elle quitte et de ce vers quoi elle va. Elle est donc ambiguë („mehrdeutig“) et porteuse d'une pluralité de sens. Son ambiguïté doit être considérée comme l'autre face de l'indicible, du poème („Gedicht“) demeurant toujours non-dit. Heidegger parle, ici, d'une « ambiguïté elle-même ambiguë » qui ne vient guère d'une indétermination, d'une poésie qui tâtonnerait, mais d'une rigueur unique à la poésie trakléenne qui pour Heidegger l'emporte infiniment sur l'exactitude des concepts scientifiques.

Aussi, c'est le terme de « sévérité », de « rigueur » („Strenge“) qu'Heidegger applique à ce qu'il nomme le « ton fondamental » („Grundton“). C'est l'origine dont proviennent en unisson la pluralité des poèmes, l'ambiguïté inhérente aux paroles et c'est également le *Grundton* qui constitue en son rassemblement ce qu'il nomme – comme nous l'avons dit et examiné auparavant – le « site » de la poésie trakléenne. Aussi, la plurivocité de la parole de Trakl conduit à celle de son singulier rapport au christianisme. Ce rapport ne peut être jugé qu'à partir du moment où le site de la poésie trakléenne a été défini au préalable. Comme pour Hölderlin, on dirait que nous sommes ici face à une redécouverte du christianisme, non pas comme dogme, mais bien plutôt comme mode d'existence. Il est essentiel de souligner que dans un tel contexte, les concepts théologiques ne peuvent donc être pris comme points de départ de ce débat.

« Pour Heidegger, Trakl, tout comme Hölderlin, est le poète du retrait du divin, et non de la révélation chrétienne, et comme Nietzsche, il est en quête d'un avenir à donner à l'homme plutôt que du salut éternel de celui-ci. »⁵³¹

⁵³⁰ *Ibid.* p. 76.

⁵³¹ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 21.

2.1.3. La poésie de Trakl et l'Occident

Dans la troisième partie du texte qui nous intéresse ici, Heidegger s'interroge de près sur le « rapport de la poésie de Trakl à l'Occident ». Partant de là, Heidegger affirme que le vrai nom du site n'est autre que celui de *Abendland* (« pays du soir ») (HKA, I, p. 399 ; 401 ; 403 ; 409 ; 139.) qui renvoie à quelque chose de plus ancien que l'Occident platonico-chrétien et européen. Ce choix n'est en aucun cas anodin : en renvoyant à quelque chose de plus ancien que l'Occident contemporain, il se manifeste implicitement un désir de rupture et, très certainement, la référence à une sorte d'Âge d'Or révolu, perdu – du moins à une époque qui, en opposition à la nôtre, n'est pas essentiellement caractérisée par la décadence et le déclin.

« Un tel Occident n'est nullement décadent, il demeure au contraire en attente de ses habitants en tant que pays de la nuit spirituelle et du retrait du divin où, comme chez Hölderlin, le rapport à *das Heilige*, l'indemne, est plus fort lorsque celui-ci se retire que lorsque celui-ci se donne à voir dans la figure de la divinité. Le retrait du divin n'est donc nullement décadence et l'époque de la mort de dieu, pour reprendre une expression de Nietzsche, n'est nullement pour Heidegger celle de la disparition de la dimension azurée du sacré, mais au contraire le matin de la naissance d'une nouvelle sorte d'hommes. »⁵³²

Chez Trakl, le monde est traversé par la mélancolie („Schwermut“) et la mort semble être tapie dans les moindres recoins, toujours prête à bondir et à saisir sa proie. Le déclin et la misère ne peuvent guère être expliqués rationnellement, mais ils peuvent être transfigurés et esthétisés („verklären“) puisqu'ils sont l'origine du « chant » („Gesang“)⁵³³. Néanmoins, il convient de préciser que cet aspect s'inscrit dans une période précise de l'œuvre Trakl qui est son œuvre de maturité. Le poème *Romanze zur Nacht* (HKA, I, p. 16.) paraît au premier abord décousu et incohérent, mais il faut, pour le comprendre, s'imaginer que le poète jette un filet qui ne saisit que les

⁵³² *Ibid.* p. 22.

⁵³³ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 16.

choses significatives et lourdes de sens dans la réalité sensorielle. Les vers sont, si on veut l'exprimer de façon imagée, comparables à une mosaïque : on passe d'un élément à l'autre, sans transitions apparentes, puisque le poète semble ne rendre compte que des moments forts qu'il appartient au lecteur de relier les uns aux autres. Le lien entre les différentes images et éléments devient manifeste lorsqu'on observe le poème dans sa globalité ou, pour parler comme Heidegger, le « site » du poème⁵³⁴.

„Synästhetisch ist bei Trakl neben einzelnen Metaphern in besonderer Weise die Struktur der Gedichte, wodurch der Sprache ihre Alltagsbedeutung dergestalt entzogen wird, dass Sprache gegen ihre pragmatische Intention in Sprachmusik sich wandelt.“⁵³⁵

Non seulement la poésie, mais aussi la biographie de Trakl atteste que le poète a cherché, par tous les moyens possibles et imaginables, à dépasser et transfigurer l'existence à l'aide de l'art. Ce sont les motifs liés au désespoir et à la transfiguration qui confèrent à son chant orphique une certaine orientation. On remarque une certaine esthétisation dans une nature apprivoisée par des expressions poétiques, de l'individu vivant dans la poésie (Elis), du « non engendré » („Ungeborenen“) et de la pure intériorité qui conduit à l'espace mystique de la séparation („Abgeschiedenheit“). D'ailleurs, les symboles chrétiens et bibliques, omniprésents dans la poésie de Trakl, que ce soit de manière explicite ou détournée, servent cette transfiguration. Le voile de la douleur, de la chute, du déclin et de la décomposition sont constitutifs du *Gesang*.

„Das Zerreißende von Verklärung und Verzweiflung wird im Gesang anschaulich und erlebbar.“⁵³⁶

Dès lors, le poème est pour le poète le seul refuge, le seul recours, la seule rédemption.

⁵³⁴ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 17.

⁵³⁵ *Ibid.* p. 20.

⁵³⁶ *Ibid.* p.21.

Par ailleurs, Orphée est une figure tragique qui chante à la fois sa douleur et sa mauvaise conscience. Il semblerait que dans les poèmes de maturité, Orphée désire voir les choses en face à face et non plus à travers le miroir énigmatique du poème qui ne fait ni confiance à son chant, ni ne parvient à se détacher de ce dernier puisqu'il se trouve face à une « tension existentielle » („Lebensspannung“) qui le mène à se taire („Verstummen“) et au silence („Schweigen“). Le chant orphique conduit le moi lyrique à la solitude puisque ce dernier est identique au monde et fait résonner sa voix lors de chaque face à face. A ce point, l'influence de Rimbaud est manifeste. Dans sa *Lettre du voyant*⁵³⁷, il rend compte d'une forme d'art et d'un programme esthétique.

„Aus den Tiefen des lyrischen Ichs entlädt sich ein Zusammenklang, eine unbekannte Musik, die in einer allesverbindenden Sprache, in einem Ineinander von Düften, Tönen, Farben und Gedanken in eine neuartige Form gebiert.“⁵³⁸

L'ouverture de l'âme au-delà des frontières du vécu, de l'expérience et du transmis conduit inexorablement à un déchirement et une atomisation du moi lyrique. Le poète ne peut faire l'expérience d'une résurrection que *dans et par* une mise à nu totale. « Je est un autre », c'est-à-dire ne peut « voir », ne peut se faire « voyant » uniquement celui qui se place en dehors de la vie commune, donc dans la *Abgeschiedenheit*.

D'autre part, dans son poème *Abendländisches Lied* (HKA, I, p. 119.), le poète se plaint des heures amères du déclin, avant d'évoquer les deux amants qui, rayonnants, soulèvent leurs paupières. Puis, à la suite d'un étrange signe de ponctuation auquel on ne s'attend nullement, un double point, il écrit tout simplement : « une espèce » („ein Geschlecht“) en soulignant « un » („ein“). Dans ces deux mots le ton fondamental de la poésie de Trakl devient manifeste. L'unité de cette espèce, la fusion des deux sexes opposés, provient de la souche de ceux qui, en se séparant, ont rassemblé la dissension des espèces dans la

⁵³⁷ Lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny du 15 mai 1871

⁵³⁸ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 22.

douceur d'un double pli. L'article indéfini („ein“) renvoie à l'indifférenciation et non pas à une uniformité, que ce soit au niveau des races ou des sexes.

« Il faut entendre le mot « *Geschlecht* » à partir de la poésie de Trakl, à partir de son chant qui est chant du déclin. C'est pourquoi ce mot conserve la pluralité de ses sens et désigne aussi bien la race historique de l'homme, par opposition à l'ordre du vivant, que les espèces et les familles à l'intérieur de l'humanité, et que les sexes. Il s'agit d'une unité qui provient d'un retour à l'enfance, d'une sortie de la discorde, qui permet de vivre sereinement la pluralité. »⁵³⁹

Il convient donc de dire que Trakl n'est aucunement un poète de la décadence étranger à l'histoire puisque sa poésie parle du processus historique lui-même. Ainsi, pour avoir une quelconque légitimité, sa poésie n'a nullement besoin de se référer à des sujets historiques. En parlant du destin de l'espèce humaine, elle la sauve, du moins selon Heidegger et son interprétation. Partant de là, le Salut doit être compris comme le « fait d'amener quelque chose à son être »⁵⁴⁰.

Le moi lyrique fait donc l'expérience de la profondeur et de la chute, éléments qui deviennent concrets et prennent forme dans le langage poétique. Il semblerait que Trakl se rapproche de l'état décrit par Rimbaud lorsqu'il essaie – et peut-être même parvient – à dire l'indicible.

Pour conclure, nous pouvons dire que, selon Heidegger du moins, le site de la poésie de Trakl équivaut au pays du soir qui est en même temps une terre spirituelle. Par sa nature même, le site trakléen s'oppose tant à l'Occident métaphysico-chrétien qu'à l'Europe économique-technique et, par extension, il s'oppose également aussi bien au passé qu'au présent. L'Occident auquel Trakl nous appelle est le pays des ingénérés, soit un Occident caché car encore en latence. Bref, aux yeux de Heidegger, Trakl n'est autre que le poète d'un tel Occident à venir.

⁵³⁹ DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl », 2004, p. 22.

⁵⁴⁰ HEIDEGGER, Martin, « La question de la technique », in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1954., p. 38. Voir également p. 177.

2.2. Poésie et catharsis

Comme nous l'avons déjà remarqué dans ce qui précède, la poésie de Trakl se distingue par une certaine attitude face à la création poétique. Dans ses poèmes de jeunesse (1906-1909), on retrouve très clairement un nombre considérable de termes empruntés à Nietzsche et à d'autres poètes, principalement ceux de la Modernité poétique française dont l'impact dans l'espace germanophone ne reste plus à démontrer⁵⁴¹. L'une des thématiques centrales est la solitude du poète – et par extension de l'homme – face au monde et à ses contradictions. C'est dans la douleur du poète que la chanson, qui dépasse l'espace et le temps, puise son origine. L'omniprésence du dégoût face à l'horreur et au non-sens du monde est transfiguré dans des images, devant rendre la vie supportable. Le poète enveloppe l'existence du voile de l'art qui la rend, plus ou moins, vivable. Mais au départ, comme n'importe quel homme, le poète n'entend que la voix rude et cruelle de la réalité. « Le son bénéfique du chant » („Der Wohllaut des Liedes“⁵⁴²) semble avoir une fonction salvatrice puisqu'il possède la capacité de désamorcer la possibilité de n'être qu'homme, transmutant la cruelle réalité en la réalité esthétisée de l'art. Tout comme Orphée, chanteur capable de transformer la réalité et le monde *dans et par* son chant, il s'agit de réconcilier les antagonismes de l'apollinien et du dionysiaque, de transposer l'immuable et l'illimité de la vision poétique dans le poème, alors capable d'opérer comme chant cathartique. Les poèmes de jeunesse de Trakl se distinguent, par rapport aux poèmes de maturité, par une tension esthétique moindre entre les deux polarités⁵⁴³ que sont la forme d'une part et l'ivresse dionysiaque d'autre part. Pour le dire autrement, on pourrait affirmer qu'il manque au plan purement formel la dimension de ce qu'on appelle

⁵⁴¹ „Das tiefe Lied“ est presque une paraphrase de la fin d'*Ainsi parlait Zarathoustra*.

⁵⁴² DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 13.

⁵⁴³ NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Gallimard, coll. « idées », Paris, 1976.

communément la « profondeur », tandis que la dimension dionysiaque et extatique manque de tempérance et de mansuétude. Le moi lyrique aspire à rendre compte de sa vie intérieure, de ses rêves et de ses ivresses, tout en s'invitant lui-même, ainsi que le monde tout entier, à chanter jusqu'à ce qu'ils deviennent tous deux entièrement chant. Néanmoins, l'accomplissement *dans* et *par* la création poétique paraît rester inachevé dans le contexte de l'intention artistique et esthétique puisque les poèmes ne semblent être que des épigones. Contrairement à cela, les poèmes de maturité de Georg Trakl apparaissent comme des chants mélancoliques capables de transformer l'horreur et la souffrance en beauté. En effet, alors que dans les poèmes de jeunesse, Trakl additionne les images et les impressions comme c'est le propre des impressionnistes, dans ses poèmes de maturité ce sont les visions, semblables à celles des expressionnistes, qui en constituent la clé de vôte⁵⁴⁴. Dans ce contexte, il est indispensable de souligner que Trakl n'a jamais été « impressionniste » puisque sa vocation n'a jamais été de transfigurer des impressions sensorielles, mais bel et bien la transformation de sa réalité intérieure et extérieure en images et signes tant langagiers qu'esthétiques.

„Aus Versen, die sich auf Tatsachen, sinnliche Eindrücke und Erfahrungen beziehen, werden Verse, die ihren Sinn in einer klanglich-semantischen Einheit und der davon ausgehenden synästhetisch-ästhetischen Wirkung zeigen.“⁵⁴⁵

Dans les mots et expressions du poète, ce sont les expériences de la douleur et des ténèbres, du moi lyrique qui prennent forme. D'ailleurs, cela nous permet de comparer l'état et la quête de Trakl à ceux de Rimbaud lorsqu'il aspire à dire l'indicible et l'inconnu. Toutefois, à partir de 1912, la dimension onirique du rêve apparaît comme étrangère à la poésie trakléenne. Désormais le moi lyrique semble se dissoudre en chaque « toi » et les différents états d'âme se dissolvent, eux aussi, les uns dans les autres. Tout comme Nietzsche

⁵⁴⁴ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 14.

⁵⁴⁵ *Ibid.* p. 15.

dans *La Naissance de la Tragédie*⁵⁴⁶, Trakl ne cesse de pointer l'existence tragique et maudite du poète. Partant de là, la profondeur et la richesse de la langue doivent rendre compte de l'état du monde („Weltzustand“). De la langue émerge alors un monde indépendant de la réalité empirique. Les mots disent désormais les noms et les signes propres à un monde dont il est impossible de rendre compte avec la langue logique et rationnelle ordinaire. La dissolution de la syntaxe devient alors incontournable, en ce qu'elle permet d'élargir le champ des significations des mots.

D'autre part, les poèmes de maturité se distinguent également par leur arrière-plan apocalyptique : la dualité entre le bien et le mal semble culminer dans une sorte d'ambiance millénariste. Le poète paraît menacé par le jugement dernier dont le verdict reste, malgré tout, à venir et donc ouvert⁵⁴⁷. Désormais, un sens caché et chiffré transperce les choses qui ne pourront plus jamais être vues et abordées comme étant naturelles et ordinaires.

„Die Umgrenzung von Raum und Zeit ist in diesen Gedichten aufgehoben, die Geschlossenheit der Gestalten aufgelöst, die Gedichte erhalten keinen Gedankengang, sondern ein Muster von Bildern und Zeichen. (...) der Zeitraum öffnet sich und lenkt den Blick auf ein dahinterliegendes Geheimnis, welches die scheinbar festgefügte Endlichkeit erschüttert.“⁵⁴⁸

Pour définir cette attitude particulière, Alfred Doppler se réfère au contemporain Hugo von Hofmannsthal et utilise le terme de préexistence („Präexistenz“) qu'il définit à sa manière, imagée et poétique.

„Jugendlich, antizipierter Weltbesitz“, ein vorweggenommener „Weisheitszustand des Adlers, in dem die Totalität der Welt traumhaft erfasst und dargestellt werden kann.“⁵⁴⁹

Les frontières qui s'érigent entre le moi lyrique et le monde extérieur et phénoménal sont battues en brèche et dissolues définitivement dans le

⁵⁴⁶ „Das Ich des Lyrikers tönt aus dem Abgrund seines Seins“ In: NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, Rauman Verlag, Leipzig, 1906, p. 37.

⁵⁴⁷ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 24-25.

⁵⁴⁸ *Ibid.* p. 32.

⁵⁴⁹ *Ibid.* p. 33.

chant poétique. La particularité de cette poésie semble être que le moi réflexif et le moi qui fait les expériences semblent se confronter l'un à l'autre dans une sorte de face-à-face alors qu'en fait il s'agit de la même personne. Il y a donc comme une division, une césure, suite à laquelle le Moi réflexif apparaît comme double (*Doppelgänger*).

„Wenn das Fremdwerden der Welt zum existentiellen Weltuntergang führte so das Fremdwerden des existenziellen Weltgerichts.“⁵⁵⁰

Nous pouvons donc affirmer que chez Georg Trakl le chant orphique devient pour ainsi dire apocalyptique : la transfiguration du monde est immédiatement suivie par sa destruction. Même si cela se fait de façon extrêmement subtile, déjà le chant transfigurant semble annoncer l'accomplissement de la grande catastrophe à venir. En effet, dans les poèmes de 1909 on note une certaine ambivalence de l'expérience de la préexistence : Trakl loue les expériences de l'âme en tant qu'artiste dionysiaque du rêve et de l'espace, contexte dans lequel l'âme peut s'identifier et se retrouver dans tout, alors aussi dans le néant.

D'après Alfred Doppler, c'est dans le poème *Elis* (HKA, I, p. 85.) que se manifeste la préexistence. Elis semble incarner l'unité de la vie. D'ailleurs, le nom Elis renvoie peut-être au prophète Elie du troisième livre des rois, et certains commentateurs soumettent l'idée selon laquelle ce serait Hofmannsthal qui aurait inspiré cette figure à Trakl. L'aura de sainteté qui semble envelopper Elis se manifeste principalement *dans et par* les couleurs, lourdement chargées de symbolique, soigneusement choisies par Trakl dans son poème en prose :

„Seinsqualität der tiefen Seele und die Bläue der unbewussten Einheit ist umrahmt vom Gold göttlicher Lebensfülle.“⁵⁵¹

La symbolique attribuée aux couleurs semble aller de pair avec le personnage d'Elis, décrit comme étant « un homme au repos aux yeux ronds » („ein Ruhender mit runden Augen“). Il est intéressant de noter

⁵⁵⁰ BALTHASAR, Hans Urs. v. *Apokalypse der deutschen Seele: Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen*, Bd. 2, Pustet, Salzburg – Leipzig, 1933, p. 173.

⁵⁵¹ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 38.

que cette image – « aux yeux ronds » - relève de la préexistence, tout comme les images suivantes : « le silence de ce jour doré » („Stille dieses goldenen Tags“) et « le silence de l’olivier » („des Ölbaums Stille“).

„O! wie gerecht sind, Elis, deine Tage.“ (HKA, I, p. 85.)

A ce point, il est important de préciser que le terme de *gerecht*, c’est-à-dire de « juste », est entendu par Trakl dans un sens tout à fait particulier, soit comme un synonyme de *seinsgerecht*. Trakl emploie ce terme tel qu’il est entendu par la *Bible* où une personne est qualifiée comme étant « juste » lorsqu’elle adopte l’attitude exigée par Dieu. De plus, les yeux ronds d’Elis renvoient eux aussi à une expression biblique car c’est en eux que se reflète « l’or foncé de la sainteté » („das dunkle Gold der Heiligkeit“), tellement stylisé qu’un rapprochement successif avec la figure du Christ devient indéniable. Cette superposition de la figure d’Elis avec celle du Christ est renforcée par l’association entre le pêcheur („der Fischer“), le bon berger („der gute Hirte“) et l’olivier („der Ölbaum“)⁵⁵². C’est sur cette apothéose du moi solitaire et préexistant que semble s’achever le premier poème.

On pourrait noter qu’Elis est mort depuis un moment ; le moment de l’expérience semble déjà avoir glissé dans le passé, raison pour laquelle le personnage pourrait être qualifié de « non-né et mort à la fois » („Ungeboren und Verstorben zugleich“). Ici, le chant semble puiser ses origines dans la peur et l’abandon, raison pour laquelle il ne semble y avoir aucun espace de prévu pour la consolation et la rédemption. Le personnage apparaît alors comme dissout dans les différentes sonorités, sans plus aucune consistance, pour finalement devenir le symbole d’un rapport au monde altéré, distordu. Pour Doppler, Elis apparaît comme un individu qui ne tourne qu’autour de lui-même – c’est-à-dire sans conscience réflexive – plongé totalement dans l’introversion :

„Sein selbstgeschaffenes Ideal zerbricht an der Wirklichkeit, die Vision fällt zusammen, zurück bleiben unaussprechbare Empfindungen.“⁵⁵³

⁵⁵² GRAPOW, Gudrun, *Die Elis-Gedichte G. Trakls*, Peter Lang, Bern – Frankfurt – Las Vegas, 1982, p. 83.

⁵⁵³ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 39.

Bon nombre de commentateurs ont noté avec justesse que, pour Trakl, la naissance s'apparente à une perte de l' « essence » („Wesensheit“) originelle puisque celui qui n'est pas encore né n'est pas encore accablé par le poids de la faute et du péché originel.

„Daher umgibt trotz aller Idealisierung Elis vom Anfang an der Schatten der Vergeblichkeit, aber nicht etwa, weil in seinem Leben eine dämonisch-feindliche Wirklichkeit einbricht, sondern weil sein Lebenstraum erlischt und unabhängig von der Wirklichkeit, die er gar nicht zur Kenntnis nimmt, in sich zusammensinkt. So verliert im zweiten Gedicht das Verklärende und Versöhnende seine Kraft.“⁵⁵⁴

Elis, jadis bleu, se voit désormais être entouré par le noir, la couleur de la mort, en laquelle Kandinsky n'a cessé de voir l'absence d'avenir et d'espoir.

„Ein Nichts ohne Möglichkeit, (...) ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, ... ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und ohne Hoffnung.“⁵⁵⁵

Alors que dans le premier poème le bleu semble être tiré vers la lumière grâce à la couleur dorée, il devient, dans le second poème, un bleu pourrissant („verwesende Bläue“ (HKA, I, p. 168.)). D'Elis, dont la tête sombre dans de noirs coussins („Haupt ins schwarze Kissen sinkt“ (HKA, I, p. 85.)), Trakl dit :

„Blaue Tauben
Trinken nachts den eisigen Schweiß,
Der von Elis Stirne rinnt.“ (HKA, I, p. 86.)

Il semblerait donc que l'unité originelle entre l'homme et la nature soit de plus en plus pervertie, désormais brisée, suite à quoi le miroir créateur du poète ne serait plus en mesure de renvoyer des images. Le chant semble couvrir le solitaire murmure de Dieu, désormais voué à se briser contre les « murs noirs ». La réflexion pour ainsi dire brisée semble faire du « toi » auquel le poème s'adresse un étranger, incapable de s'orienter dans les ténèbres⁵⁵⁶. Toutefois, il est incontournable de souligner que ces deux poèmes – qui de par la correspondance de leurs images aspirent à représenter la même chose dans une double

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ KANDINSKY, Wassili, *Über das Geistige in der Kunst*, 1952, p. 98.

⁵⁵⁶ Marquées par des expressions comme : „schwarz“, „Abend“ et „nachts“

perspective – doivent être lus comme une seule et même entité et non pas comme *Bild* et *Gegenbild*. Partant de là, il convient de dire comme l'a fait avant nous Heselhaus, qu'Elis n'est guère :

„Sinnbild des Zaubers der blauen Nacht und des schönen Hingangs.“⁵⁵⁷ Comme nous l'avons déjà évoqué, Elis apparaît plutôt comme l'incarnation même de l'introversio. L'idéal qu'il s'est créé lui-même ne résiste aucunement à la confrontation avec le monde réel et finit par en être brisé. La vision s'effondre et, à la fin, ne subsistent que des émotions et impressions du domaine de l'indicible. Trakl semble partager le point de vue pessimiste et tragique de Sophocle, selon lequel la meilleure chose serait encore de ne pas naître. D'ailleurs, à l'aphorisme que Karl Kraus écrit à Trakl en guise de remerciement pour son poème *Psalm* (HKA, I, p. 55.), ce dernier lui répond qu'il le remercie pour « cet instant de douloureuse éclaircie » („Einen Augenblick schmerzlicher Helle“ (HKA, I, p. 492.)). Si les poèmes de Trakl sont empreints d'éléments biographiques, ce dernier ne cesse de rendre compte d'une enfance irrévocablement marquée par « la maladie, la peur et les ténèbres » („Von Krankheit, Schrecken und Finsternis“ (HKA, I, p. 147.)). Dès lors, nous pouvons nous permettre de supposer que Trakl n'avait pas forcément connaissance de la thèse d'Hölderlin, pour qui l'enfance, dans la dynamique des trois étapes de la dialectique („Dynamik des dialektischen Dreischritts“), est tant le point de départ d'un accomplissement inconscient que l'aboutissement d'un accomplissement conscient. L'enfance pure, pour Trakl, apparaît toujours comme le signe et le corrélat d'un état poétique, synonyme d'une harmonie utopique et inatteignable, raison pour laquelle l'enfance est qualifiée par le poète lui-même comme « un abîme pourpre »⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ HESELHAUS, Clemens, „Die Elis-Gedichte von G. Trakl“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, N°28, 1954, S. 384-413, p. 413.

⁵⁵⁸ „ein purpurner Abgrund“ In: KILLY, Walther, „Der Helian-Komplex in Trakls Nachlass, mit einem Abdruck der Texte und einigen editorischen Erwägungen“ In : *Euphorion*, n° 53, 1959, p. 380-418, p. 407-408.

C'est à partir de ces différentes constellations que se laisse expliquer l'importance accordée au motif de Narcisse dans la poésie traklénne⁵⁵⁹. Face au moi, lequel peut être envisagé comme miroir du tout, se pose la figure de Narcisse qui regarde le miroir et apparaît alors comme une sorte d'incarnation du moi réflexif qui se regarde lui-même. Toutefois, il convient de préciser que dans les premiers poèmes de Trakl, comme c'est par exemple le cas de *Die schöne Stadt* (HKA, I, p. 23.) ou *Kleines Konzert* (HKA, I, p. 42.), le face-à-face de Narcisse avec le miroir apparaît surtout comme étant mélancolique et placide, c'est-à-dire sans tensions. Or, malgré cette impression d'un vis-à-vis imperturbable, transparait déjà l'image d'un Narcisse pour ainsi dire tragique puisqu'il est enfermé dans sa propre intériorité.

„Das gespiegelte Ich nicht noch wie in der Zeit des Idealismus (Novalis, Hölderlin) als geistige Gewissheit und Gesetzmäßigkeit erfahren wird, sondern sowohl als präexistente Kindheit als auch als Maske. Dieser tragische Narziss ist versperrt in die Einsamkeit dieser Innerlichkeit, er ist „ohne Glück“ (Kassner), und ihn bedrängt ein ständig sich vergrößerndes Schuldgefühl, weil nichts in der Welt für ihn zum Du werden kann. Dies ist auch der Grund, dass die ästhetische Ausgangssituation schließlich zu einer Seinskrise führt.“⁵⁶⁰

En effet, le « miroir rose » (I, 73) devient un « miroir cassé » (I, 150), la folie du garçon qui correspond d'abord à l'aspect positif d'une étape de la préexistence, où la « sombre » (I, 90) et « douce folie » (I, 38, 284) est associée à l'harmonie, se transforme pour, finalement, n'être plus qu'une folie destructrice (I, 144). Il en découle que Narcisse doit traverser et faire face à la mort et à la décrépitude pour se retrouver lui-même, soit son état originel.

„Um zu sich, zur Einheit mit sich selber, zum Urwesen zu kommen.“⁵⁶¹
Ou pour l'exprimer en d'autres termes :

Narziss ist „das große Symbol für die Unmöglichkeit, den Augenblick als Ewigkeit in der immanenten Zeit zu vollziehen.“⁵⁶²

⁵⁵⁹ On retrouve le motif de Narcisse notamment dans : HKA, I, p. 68 ; 83 ; 12 ; 73 ; 302.

⁵⁶⁰ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 41.

⁵⁶¹ KASSNER, Rudolf, *Narziss oder Mythos und Einbildungskraft*, Insel, Leipzig, 1928, p. 31.

⁵⁶² MÜHLHER, Robert, „Narziss und der phantastische Realismus“ In: *Dichtung der Krise. Mythologie und Psychologie in der Dichtung des 19. u. 20. Jahrhunderts*, Verlag Herold, Wien, 1951, p. 429.

On peut donc dire que les chants orphiques ou apocalyptiques – caractéristiques des poèmes de maturité de Trakl - qui apparaissent soit à tour de rôle, soit comme étant imbriqués les uns dans les autres, reposent donc sur une origine bien précise. Narcisse qui traverse la mort en descendant au royaume des morts apparaît d’emblée comme le poète orphique, soit comme celui qui est capable de relier le moi individuel et la nature dans un grand tout. Le poème *An einen Frühverstorbenen* (HKA, I, p. 117.) semble non seulement symboliser de la manière la plus explicite et achevée le bonheur amer du chanteur orphique, mais aussi les consternations indicibles („unsägliche Erschütterungen“), face auxquelles Trakl avouera ne pas savoir si elles aspirent à l’accomplir ou à le détruire („zerstören oder vollenden wollen“ (HKA, I, p. 504.)). Dans ce contexte, l’annihilation esthétique de la mort et le dépassement de l’opposition entre la vie et la mort courent désormais le danger de n’être plus que transfiguration futile puisqu’ils ne puisent plus leur origine dans un tendre dévouement, mais bel et bien dans la solitude, l’isolement et l’introversion⁵⁶³. D’ailleurs, la tension interne que l’on retrouve dans de nombreux poèmes de Georg Trakl⁵⁶⁴ et qui lui a été inspirée par Novalis, semble jeter un pont entre Orphée et le Christ. Ainsi, elle nous renvoie précisément à cette problématique, mais sans pour autant offrir une hypothétique réponse. Soulignons également que pour Novalis, le climax de l’amour est irrévocablement liée, au sens ontologique, à l’apothéose de la mort. Or, contrairement à ce que l’on peut lire chez celui qui l’a inspiré, Trakl ne parvient pas à faire cette synthèse ; c’est-à-dire qu’il ne réussit pas à réconcilier l’amour et la mort. Chez lui, la faute et le péché viennent subtiliser la place originellement accordée à l’amour :

„Zu wenig Liebe, zu wenig Gerechtigkeit und Erbarmen, und immer zu wenig Liebe...“ (HKA, I, p. 519.)

⁵⁶³ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 41.

⁵⁶⁴ Par exemple dans *Helian, Passion, Gesang einer gefangenen Amsel, Verklärung* etc.

Il convient donc de tenir compte et de faire interférer ce constat et cette vision pessimistes et tragiques dans nos analyses.

Comme nous l'avons déjà annoncé dans ce qui précède, nous allons maintenant nous intéresser de plus près au poème *An einen Frühverstorbenen* (HKA, I, p. 117.). En premier lieu, il convient de noter que le poème semble être composé de deux parties fermées sur elles-mêmes, d'abord les strophes 1 à 4 puis les strophes 5 à 6, chose qui se manifeste par l'emploi de temps distincts puisque dans les deux dernières strophes le Moi lyrique rend compte des expériences et impressions qui constituent la toile de fond du poème au présent. Aussi, le Moi lyrique s'adresse à lui-même à la seconde personne du singulier afin de se confronter avec les deux modes d'être qui cohabitent en son sein.

„Der traumhaften Zeitenthobenheit, die als Abglanz des goldenen Zeitalters erscheint („goldene Wolken“) und dem Verfallensein an die Zeitlichkeit („Zeit“).“⁵⁶⁵

L'inquiétude et la peur qui émergent de cette opposition déchirante font éclore « la fleur bleue ». La descente orphique dans les profondeurs semble dès lors être provoquée par la gravité des souvenirs d'un état originel caractérisé par l'accomplissement et l'entièreté, et par le poids de la finitude et de la mort. Ce qui est absolument remarquable dans ce texte, c'est que le mouvement descendant y est rendu tout du long de par les vers longs et les enjambements. Aussi, les assonances et les allitérations, tant sur le plan mélodique que sur le plan rythmique, ne cessent de contribuer à souligner et à renforcer ce mouvement descendant. Les quatre premières strophes – dans lesquelles est employé le prétérit – constituent le noyau central de ce qu'on pourrait appeler une élégie puisqu'au-delà des lamentations et des souvenirs invoqués transparait très clairement le désir d'atteindre un autre état, *a priori* utopique et inaccessible.

„Dem schauenden Ich, das sich im Schatten des Todes geborgen fühlt – daher die einleitende „Wir“-Form -, steht vorerst kein reflektierendes,

⁵⁶⁵ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 43.

sondern ein todbereites Ich gegenüber, eine Spiegelung „Am Rand des bläulichen Brunnens“ der Präexistenz. „Die runden Augen“ erfahren im Augenblick des Todes das Aufblühen der Schönheit: „O, die purpurne Süße der Sterne“. Der Frühverstorbene als der Ungeborene⁵⁶⁶ „verpuppt“ sich, er verbleibt in seiner Unberührbarkeit, sein „Antlitz“ geht in das „silberne Antlitz“ des Freundes über, der durch „Supposition des quasi-Gestorbenseins“ eins wird mit dem Toten: Narziss, der durch den Tod hindurchgegangen ist und sich mit dem Spiegelbild vereinigt hat.“⁵⁶⁷

De plus, la troisième strophe du texte s'applique précisément à décrire cet « autre état » où la pourriture prend la couleur de l'espoir et de la fécondité et où règne toujours la paix et l'harmonie. Or, la quatrième strophe, elle, est vouée à décrire le réveil, soit la sortie de cet état pour ainsi dire onirique. A l'antithèse « nuage doré et temps » („Goldene Wolke und Zeit“) répond un vers au sens contraire « l'âme chanta la mort » („Seele sang den Tod“) – « L'heure arriva, puis il... vit » („Stunde kam, da jener... sah“). Il semblerait que le temps fait une brutale irruption destructrice dans l'espace du champ transfiguré et transfigurant, situé comme nous l'avons remarqué plusieurs fois hors du temps.

„Als ‚jener‘ die steinernen Stufen des Mönchsbergs hinabging, verpuppte er sich in den Frieden der Präexistenz, ‚da jener die Schatten in purpurner Sonne sah‘, er also die Spannung zwischen Zeit und Ewigkeit auf sich nahm, erschien ‚der Geist des Frühverstorbenen‘, sein Wesen, seine zeichenhafte Bedeutung wurden offenbar.“⁵⁶⁸

Si l'on tient compte de tout ce que nous venons de dire au sujet de *An einen Frühverstorbenen* (HKA, I, p. 117.), se pose alors nécessairement la question de savoir si le chant poétique parvient à transfigurer la réalité, s'il possède la force nécessaire pour préserver « la sombre patience de la fin » („die dunkle Geduld des Endes“ (HKA, I, p. 138.)) et pour supporter la peur („Angst! Des Todes

⁵⁶⁶ *Kaspar Hauser Lied* : dans ce poème également la préexistence et le monde spatio-temporel se traversent l'un l'autre – Trakl nomme Kaspar Hauser *den Ungeborenen* (« celui qui n'est pas (encore) né ») et les choix lexicaux et d'images de ce poème attestent d'évidents parallèles avec *An einen Frühverstorbenen*.

⁵⁶⁷ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 43-44.

⁵⁶⁸ *Ibid.* p.44.

Traumbeschwerde“ (HKA, I, p. 163.)) existentielle à laquelle l’individu doit sans cesse faire face. Trakl répond lui-même à cette question qui se pose et s’imposait naturellement à lui de façon négative ; même le parfait poème est et sera toujours une « expiation imparfaite » („unvollkommene Sühne“ (HKA, I, p. 463.))⁵⁶⁹. Il en découle que la plainte d’un Orphée déchiré entre lui et le monde se transmute en une peur de la mort („Todesangst“) ; « l’effigie dorée de l’homme » („des Menschen goldnes Bildnis“) pourrait être à jamais détruit s’il n’est secouru à temps, secouru par une aide autre que le chant, extérieure à lui-même. Puisque la paix que l’on trouve dans le monde transfiguré ou l’isolement n’est toujours que temporaire, le renfermement du moi sur lui-même finit par se transformer en ce qu’on pourrait appeler un assaut d’ouverture face au monde. D’ailleurs, cette ouverture est porteuse d’une responsabilité éthique face au monde car désormais le poème aspire à *montrer* ce qui ne saurait être dit par un discours logique et discursif :

„In zunächst sprachlose Bereiche hinein entwickeln sich allmählich prozesshaft Bildfolgen.“⁵⁷⁰

Nous pouvons donc dire que dans ses poèmes de maturité, Georg Trakl semble pleinement incarner l’une des affirmations du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein : « Ethique et esthétique ne sont qu’un »⁵⁷¹. Le poète fait alors face au Dieu coléreux et, dans une langue transformée par le poème, soit dans une langue où l’indicible devient perceptible, il s’adresse au seul toi encore accessible, au seul toi sorti du miroir, celui de la sœur :

„Sprachlos lag ich unter den blauen Weiden und es war der blaue Himmel hoch über mir und voll von Sternen; und da ich anschauend hinstarb, starben Angst und der Schmerzen tiefster in mir; und es hob sich der blaue Schatten des Knaben strahlend im Dunkel, sanfter Gesang; hob sich auf mondenen Flügeln über die grünenden Wipfel, kristallene Klippen das weisse Antlitz der Schwester.“ (HKA, I, p. 170.)

⁵⁶⁹ Brenner *Jahrbuch* 1915, p. 6.

⁵⁷⁰ KUDZUS, Wilfried, „Zum Sprachverlauf in Trakls Lyrik: An einen Frühverstorbenen“ In: *Internationales G. Trakl-Symposion*. Albany, N.Y. Hrsg. v. J.P. Strelka, Bern, 1984, p. 168.

⁵⁷¹ „Ethik und Ästhetik sind Eins.“ In : WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus*, 1998, 6.421.

D'autre part, impuissant devant cette terrible expérience de mort et d'angoisse qu'est la Première Guerre Mondiale, Trakl n'a pas su survivre au spectacle terrifiant dont il fut témoin malgré lui. Après l'expérience du front, il ne put faire autrement que de dresser le même constat amer que son contemporain Robert Musil : « l'humanité peine désormais à se tenir debout » („wie schlecht die Menschheit noch aufrecht gehen kann.“⁵⁷²).

Dès lors, Trakl, au même titre que de nombreux contemporains, désapprouvait la réalité en lui opposant une utopie éthique et sociale. Déjà durant l'été 1913, il a déploré de n'être que « le reflet d'un siècle irréligieux et maudit ». Sa vie, à laquelle il mit (probablement) fin lui-même, était sans cesse marquée par malheur innommable et d'une tristesse indicible. Toute sa vie durant, Trakl plaçait son espoir dans ce qu'on pourrait appeler la fonction régulatrice de l'utopie :

„Seine Texte zielen mit der von einem tief humanen Gedächtnis getragenen Wirkungsabsicht offenkundig auf eine herbeizuführende lebbare Wirklichkeit hin.“⁵⁷³

Dans ses textes, l'apocalypse joue le rôle d'un avertissement face à l'horreur de la guerre et à la barbarie.

Le 27 octobre 1914, soit huit jours avant ce qu'on présume être son suicide, Trakl envoie une lettre à son ami Ludwig von Ficker, à laquelle il joint les copies de ses deux derniers poèmes *Klage* (HKA, I, p. 163.) et *Grodek* (HKA, I, p. 167.). Ce seront ses derniers vers et, ce testament poétique, il l'avait déjà lu à son ami lors de sa visite à l'hôpital militaire de Cracovie. Dans cette dernière lettre, Trakl affirme qu'il se sent comme étant presque hors du monde.

„Ich fühle mich fast jenseits der Welt.“ (HKA, I, p. 546.)

D'après les souvenirs de Ludwig von Ficker, la version de *Grodek* que Trakl lui avait lue lors de sa visite était plus longue, surtout en ce

⁵⁷² MUSIL, Robert, „Brief an Martha Musil vom 30.04.1917.“ In : MUSIL, Robert, *Gesammelte Werke*, Bd.VII, hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1981, p. 124.

⁵⁷³ BUCK, Theo, *Vorschein der Apokalypse*, 2001, p. 13.

qui concerne la fin⁵⁷⁴. Toutefois, il ne s'agirait que d'un raccourcissement de quelques vers⁵⁷⁵. Quoiqu'il en soit, *Grodek* (HKA, I, p. 167.) fut publié pour la première fois dans le *Brenner-Jahrbuch* de 1915.

Le titre du poème renvoie à la bataille de Grodek en Pologne (aujourd'hui en Ukraine) qui s'est tenue du 6 au 11 septembre 1914. Bien que d'un point de vue historique cette bataille ne soit pas d'une importance majeure, elle a eu, pour Trakl, une importance majeure. Pour lui, elle constituait l'exemple même d'une histoire de l'humanité tant insensée que barbare. Avec son unité, Trakl participa aux combats en Galicie, en tant que soldat du service de santé („Sanitäter“). C'est donc dans ces circonstances qu'il fut affecté seul dans une grange avec 90 blessés afin de leur administrer les soins nécessaires. Nous pouvons lire ce commentaire dans le protocole de Peter Schünemann :

„Es finden draußen Hinrichtungen von Verrätern statt. In der Scheune wird mehrfach geschossen; es sind Schwerverwundete, die ihr Leben beenden. Nach dem verhinderten Selbstmordversuch des Medikamentenakzessisten schafft man ihn in die Irrenabteilung des Krakauer Armeehospitals.“⁵⁷⁶

Il n'est donc aucunement étonnant que ces impressions de souffrance et de mort aient eu sur Trakl l'effet d'une confirmation définitive de ses visions apocalyptiques.

„Die Menschenschlächtereie musste ihm als apokalyptisches Bild des Wahnsinns in Gestalt total pervertierter zwischenmenschlicher Beziehungen erscheinen. Die Negativität der persönlichen wie der gesellschaftlichen Wirklichkeitserfahrung kam vollends zur Deckung. Alles bestärkte ihn in seiner Entscheidung des „selbstgewollten Fortgangs“.“⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ Die von Trakl vorgelesene Fassung hatte anscheinend einen „breiter“ angelegten Schluss, der „noch nicht jene jähe perspektivische Verkürzung aufwies, in die hinein dann Trakls Blick förmlich gebrochen und aus der Welt gehoben schien.“ In: HKA, II, 311.

⁵⁷⁵ In diesem Fall handelte es „sich höchstens um eine Verkürzung von zwei, drei Versen.“ In: *Ibid.*

⁵⁷⁶ SCHÜNEMANN, Peter, *Der Medikamentenakzessist*, Werner Classen, Zürich – Stuttgart, 1981, p. 84.

⁵⁷⁷ BUCK, Theo, *Vorschein der Apokalypse*, 2001, p. 20.

Dès lors, son dernier poème évoque les contours d'un paysage crépusculaire comme un authentique et angoissant paysage de mort et de déclin. C'est aussi dans ce sillage que Franz Fühmann évoque l'idée selon laquelle Grodek précède Troie et anticipe Auschwitz („Grodek liegt vor Troja, Grodek liegt vor Auschwitz.“⁵⁷⁸). Nous sommes donc confrontés à un désespoir poussé à son paroxysme puisque la vie, voire la possibilité même de vie, semblent détruites pour toujours. C'est comme si ce poème visait à retenir les impressions d'un être en chute libre. Les procédés de représentation agissent comme moyen de transmission de leurs contenus (souvent latents d'ailleurs). Le titre en lui-même est évocateur : Grodek est devenu l'espace, l'endroit, l'univers d'une expérience définitive et mortelle. Il est remarquable que le poète nomme un lieu concret, bien qu'il ait, de façon plus générale, conçu le lyrisme comme un aveu ou une confession strictement personnels. Peut-être pouvons-nous, à partir de là, déduire que « Grodek » semble être caractéristique de toutes les batailles, aussi meurtrières et insensées les unes que les autres.

Rendre possible une rencontre avec le sentiment d'impuissance personnel que l'on éprouve face à la misère humaine par la parole poétique est toujours difficile. Peut-être est-ce même impossible. Trakl n'avait alors que deux solutions : soit il aurait dû se satisfaire d'allusions, de symboles et de codes dont il pouvait au mieux espérer ouvrir les yeux des lecteurs les plus sensibles et les plus avisés, ou bien il aurait pu s'enfermer dans le silence. Mais les morts, eux, étaient déjà condamnés au silence et c'est la raison pour laquelle *Grodek* (HKA, I, p. 167.) est un réceptacle de sentiments personnels et de tristesse, de désespoir et de solitude.

Les six premiers vers, soit la première « phrase », sont la reconstitution lyrique d'expériences divergentes. Certains éléments renvoient à quelque chose qui pourrait, sans extrapolations abusives, renvoyer à un paysage crépusculaire mythico-historique, périphraseant

⁵⁷⁸ FÜHMANN, Franz, *Der Sturz des Engels*, dtv, München, 1981.

les contours d'un ordre dit communément « naturel », comme le montrent les expressions : « forêts automnales („herbstliche Wälder“ V. 1), « plaines dorées » („goldene Ebenen“ V. 2), « lac bleus, au-dessus le soleil » („blaue Seen, darüber die Sonne“ V. 3). Mais à cela s'oppose la déformation tant impitoyable que radicale de l'harmonie naturelle par l'homme et l'humanité : „tönen [...] tödliche Waffen“ (V. 1-2), „düster hinrollt, umfängt die Nacht sterbende Krieger“ (V. 4-5)⁵⁷⁹. Cette déformation renvoie à l'ampleur de la destruction de ce qu'on pourrait appeler « l'univers ou le monde Grodek », se transformant en corollaire et symbole d'une situation du monde et de l'homme tant corrompue qu'inférieure. Dès le début, le poème se caractérise donc par une polarité, une dichotomie flagrante.

Par ailleurs, toute une palette de couleurs traverse le poème : „herbstlich“ (V. 1), „goldnen“ (V. 2), „blauen“ (V. 3), „düster“ (V. 4), „rotes“ (V. 8), „schwarze“ (V. 10) et „goldnem“ (V. 11). On constate une sorte de mouvement circulaire qui va du doré vers le noir, en passant d'abord par le bleu, puis par le rouge, pour revenir au doré avec l'apparition de la sœur qui représente une image consolatrice. Il y a donc, là aussi, une opposition, mais cette dernière se résout et se résorbe dans un mouvement circulaire qui, pour ainsi dire, crée une clôture. De plus, tout le poème est traversé de manière constante par des séquences d'assonances : „tönen die herbstlichen Wälder / Von tödlichen Waffen“ (V. 1-2), „Und blaue Seen, darüber die Sonne“ (V. 3), „Sterbende Krieger, die wilde Klage“ (V. 5), „Doch Stille sammelt im Weidengrund / Rotes Gewölck, darin ein zürnender Gott wohnt“ (V. 7-8), „[...] mondne Kühle; / Alle Straßen münden [...]“ (V. 9-10), „Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain, / Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter ; / [...] Flöten des Herbstes.“ (V. 12-14), „Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz, / Die ungeborenen Enkel.“ (V. 16-17).

⁵⁷⁹ BUCK, Theo, *Vorschein der Apokalypse*, 2001, p. 22.

„Der Leser wird buchstäblich genötigt, den reich gestuften Farbwerten, den divergierenden Bildlinien und den intensiven klanglichen Ausprägungen genauer nachzugehen.“⁵⁸⁰

Le fait de juxtaposer des images divergentes, tantôt harmonieuses, tantôt sombres, provoque inexorablement des tensions. Il semblerait que deux pôles, deux mondes – le monde réel de la guerre et de la destruction, d’une part, et le monde du poète caractérisé par une certaine utopie éthique vouée à l’échec, d’autre part, – s’affrontent constamment. Par ailleurs, l’utilisation de ces éléments de construction fait apparaître l’importance cardinale accordée par Trakl à la forme, à l’écriture. Le poème n’est pas un assemblage d’éléments disparates sans rapport les uns avec les autres, mais bel et bien conçu comme un ensemble. Les différentes images n’ont un sens que lorsqu’elles sont considérées par rapport à l’ensemble du texte car c’est de leur mise en relation que naît le sens. Le lieu nommé dans le titre est donc celui des contrastes (clair *versus* sombre, haut *versus* bas, vie *versus* mort) qui dominant et caractérisent ce poème. A la dissolution de ce qui pourrait s’apparenter à des contours visuels correspond la structure fluide du poème.

Trakl opte pour le vers libre, sans rimes et sans ordre métrique particulier. La longueur des différents vers varie entre 3 et 6 accents toniques, bien que, dans leur ensemble les 17 vers tendent à être de longueur moyenne : 12 vers sont des vers à 4 ou 5 pieds, les vers 6 et 17 sont réduits à 3 pieds et, enfin, les vers 12, 14 et 16 à 6 pieds. Le nombre important d’enjambements confère à l’ensemble une structure fluide et tendre à la fois, d’où naît un heurt constant entre l’agencement des différents vers et la construction syntaxique. C’est pourquoi le lecteur doit suivre avec précision le déroulement du poème, en essayant de saisir le fil de la pensée de l’auteur qui pourrait se résumer ainsi : la première partie du poème (V. 1-6) est dominée par le vacarme du combat et les cris de douleur des blessés, tandis que la seconde (V. 8-14) est caractérisé par un fond sonore très discret, si ce n’est le silence

⁵⁸⁰ *Ibid.* p.21.

(lautes „tönen“ au V. 1 contraste avec les formulations suivantes „stille sammelt“ (V. 7), „durch den schweigenden Hain“ (V. 12), „leise tönen“ (V. 14)). Les « esprits des guerriers » sont salués par « l'ombre de la sœur » qui semble sortir d'un rêve éveillé. Elle paraît donc être une créature incorporelle et silencieuse en provenance de l'au-delà. L'agréable son des « sombres flûtes de l'automne » (V. 14) renvoie au premier vers, mais sans pour autant détruire l'idylle présente ici. Dans la séquence finale (V. 16–17), le moi lyrique est épris d'une grande tristesse, malgré la beauté idyllique du paysage automnal. Ce moment est saisi avec une grande intensité („heute“ V. 16), mais transcendé par une vision incertaine et ambivalente de l'avenir („die ungeborenen Enkel“ V. 17). Dès lors, *Grodek* peut être qualifié de plainte⁵⁸¹.

Toujours placé sous le signe de la dichotomie, nous constatons dans les six premiers vers un passage de la lumière et de la clarté du jour à l'obscurité de la nuit : „Am Abend“ (V. 1), „darüber die Sonne“ (V.3), „umfängt die Nacht“ (V. 4). Aussi, le comparatif „düstrer“ au vers 4 permet de souligner ce passage du jour à la nuit, de la clarté aux ténèbres. Remarquons par ailleurs que dans la description de la guerre le poète recourt à des expressions traditionnelles comme l'attestent par exemple les termes d' « armes » („Waffen“ V. 2) et de « guerriers » („Krieger“ V. 5). Cela tend certainement à signifier que les mécanismes de destruction et d'anéantissement existent depuis toujours, au même titre que la violence déshumanisante et impitoyable qui transparait à travers les événements évoqués.

Notons par ailleurs que le verbe „tönen“ (V. 1) renvoie plutôt au chant qu'au grondement des canons (V. 2). Cet effet de distanciation fait de l'hypothétique idylle de la forêt une illusion, tel que le souligne Michael Hanke. Ainsi, Trakl marque le contraste entre l'idylle de la nature et la guerre par l'utilisation de termes proches d'un point de vue sonore, mais éloignés l'un de l'autre par leur signification („tönen“ V. 1; „tödlich“ V. 2)⁵⁸². Par ce procédé d'écriture, Trakl ridiculise le pathos

⁵⁸¹ HANKE, Michael, *Lyrik des Expressionismus*, Reclam, Stuttgart, 2013, p. 61-62.

⁵⁸² *Ibid.*

que les démagogues et chauvinistes de la guerre et de la destruction se plaisent tant à employer⁵⁸³.

„Die wilde Klage

Ihrer zerbrochenen Münder“ (HKA, I, p. 167, V. 5-6)

Ce vers marque une césure dans la syntaxe qui invite le lecteur à une réflexion. En effet, la plainte („die Klage“) articule les protestations muettes et silencieuses de bouches („Münder“) devenues, pour ainsi dire, inutiles. L'organe qui d'ordinaire devrait servir à la communication, à l'établissement d'une relation avec autrui, est ici condamné à n'être plus que silence, inertie et absence de vie. Les bouches ne sont plus qu'un élément grotesque, le symbole d'un détachement. Dès lors, le poème constitue aussi une critique, bien qu'indirecte, du vocabulaire employé par les chantres de la guerre. Le poème culmine dans la métaphore d'une évolution négative, allant toujours davantage vers le déclin et le non-sens.

Au vers 7, la conjonction adversative („doch“) renforce une césure qui débouche sur un nouvel élément. En effet, le vers 7 („doch stille sammelt im Weidengrund“) vise à conduire le regard du lecteur au-delà de ce paysage mortifère. Au phénomène de mort et de déclin s'oppose alors une vision pour ainsi dire « conciliatrice ». La réalisation hypothétique de l'homme *dans* et *par* la nature n'est que brièvement esquissée puisqu'elle ne peut pas être exprimée par les catégories spatio-temporelles. Le suivant vers („Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt“) peut poser des problèmes d'interprétation. Nous retenons une interprétation non religieuse, en y voyant une métaphore de la destruction de l'ordre naturel par l'homme, „das Symbol einer entgötterten Welt“. Comme le souligne Michael Hanke, le poème en lui-même n'offre pas de réponse explicite quant à la cause de la colère du Dieu. En tous cas, une instance supérieure, qui pourrait aider les hommes mais qui ne le fait pas, semble veiller de loin sur la bataille⁵⁸⁴.

⁵⁸³ BUCK, Theo, *Vorschein der Apokalypse*, 2001, p. 23.

⁵⁸⁴ HANKE, Michael, *Lyrik des Expressionismus*, 2013, p. 62-63.

On pourrait, par ailleurs, parler d'une dialectisation de la métaphore puisque ce qu'on pourrait traduire par un « froid lunaire » n'appartient point à ce monde.

„Denn sie [die mondne Kühle] setzt die Erkenntnis des gegenwärtigen Verfalls sowie die Zuversicht eines Übergangs zu harmonischer Lebensmöglichkeit voraus.“⁵⁸⁵

Le seul espoir de Trakl serait l'hypothèse de la réalisation d'une possibilité existentielle ainsi que la fin d'une temporalité, considérée comme déjà morte, au sein d'un isolement vivifiant. La figure de l'isolé („der Abgeschiedene“) joue un rôle central dans l'univers lyrique de Trakl, où les renvois occupent une place privilégiée. Elle représente une forme d'existence dégagée de toute réalité et fait l'expérience de sa réalisation, malgré le savoir qu'elle possède de la chute, du déclin inévitable. En d'autres termes, c'est la transsubstantiation qui joue un rôle essentiel dans l'image que Georg Trakl se fait de l'homme. Par ailleurs d'autres figures sont apparentées à celle de l'isolé, de l'exclu : „der Wanderer“, „der Fremde“, „der Fremdling“, „der Mönch“, „der Einsame“. Nous pouvons y voir des auto projections telles que, par exemple, Kaspar Hauser, Helian, Elis⁵⁸⁶.

La polysémie des images et des mots employés par Trakl crée une sorte d'énergie dynamique traversant tout son univers métaphorique („Bilderwelt“). Dans un tel contexte, il est tout à fait approprié de parler de « transferts », d'autant plus que Trakl a développé un répertoire relativement restreint d'images lyriques avec lesquelles il joue constamment selon les modalités du rapprochement et de l'extension.

„Jedes Traklsche Gedicht der reifen Phase ist so das manische Umkreisen einer einmal erfahrungsmäßig erschlossenen Topographie.“⁵⁸⁷

Et voici le vers central de *Grodek* : „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung“ (V. 10). Le pronom indéfini au pluriel, en début de vers, donne le ton : aucune issue n'existe. Nous sommes donc

⁵⁸⁵ BUCK, Theo, *Vorschein der Apokalypse*, 2001, p. 25.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.* p. 24.

confrontés à une métaphore de la mort et de la décomposition („Verwesung“) qui laisse entendre que la vie mène inexorablement vers la mort. La chute est irrémédiable et incontournable. Dans son commentaire, Michael Hanke souligne que la diction et les images sont relativement archaïques comme lorsque Trakl parle de « bouches fracassées » („zerbrochenen Münder“, V. 6), au lieu de graves mutilations du visage, ou de « plainte sauvage » („die wilde Klage“, V. 5), au lieu de cris de douleur. Par ce procédé, le poète dégage les événements du présent et de la réalité de la guerre, les dérobe au cours de l’histoire afin de les placer en tant que *conditio humana* universelle. Cette impression est renforcée dans le vers 10 : „Alle Straßen münden in schwarzer Verwesung“ (V. 10) et corroborée par l’image des « autels d’airain » („ehernen Altäre“, V. 15) qui survivront au temps, à la guerre et à la destruction. Le terme de « décomposition » („Verwesung“, V. 10) est à comprendre comme une expression de la fin des soldats⁵⁸⁸. Franz Rosenzweig a exprimé cette angoisse face à la mort :

„Jedes wartet mit Furcht und Zittern auf seine Fahrt ins Dunkel. (...) Sie [die Philosophie] lächelt zu all dieser Not ihr leeres Lächeln und weist mit ausgestrecktem Zeigefinger das Geschöpf, dem die Glieder in Angst um sein Diesseits schlottern, auf ein Jenseits hin, von dem es gar nichts wissen will.“⁵⁸⁹

Grodek n’est pas seulement perçue comme un terminus spatial, mais aussi comme un terminus temporel puisque les constellations de significations synchroniques nomment une désintégration tant générale qu’universelle.

Les quatre vers suivants attestent une désintégration croissante du langage lui-même, mais surtout ils sont caractérisés par l’apparition d’une autre figure centrale chez Trakl : celle de la sœur („die Schwester“, V. 12) qui apparaît comme si elle voulait, d’une certaine façon, participer au destin des soldats morts au combat. L’expression « sous le rameau d’or » („unter goldnem Gezweig“, V. 11) qui fait

⁵⁸⁸ HANKE, Michael, *Lyrik des Expressionismus*, 2013, p. 62.

⁵⁸⁹ ROSENZWEIG, Franz, *Der Stern der Erlösung*, I., Einleitung, „Vom Tode“, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988.

référence à la mythologie grecque pourrait aussi renforcer l'idée selon laquelle la sœur apparaît comme un personnage empathique face aux intentions créatrices (et /ou destructrices) du « Dieu coléreux » (V.8). Elle semble symboliser l'idéal d'une existence au sein même de l'isolement, au même titre qu'elle est une protestation emplie d'humanité face au déclin et à la décomposition. Mais cette protestation s'exprime à voix basse („leise“, V. 14) car elle est sous-tendue par une tristesse et un constat amer. Notons que ce silence est en opposition radicale avec le verbe „tönen“ au vers 1.

„Aus dem Pfeifen des herbstlichen Windes im Schilf entwickelt der Autor das Klangbild einer Endzeit. Die offenkundig dialektisch aufgeladene Metaphorik steht dem atonal verzerrten Kriegsgeschehen entgegen. Was im „schweigenden Hain“ ertönt, ist der humanisierende Laut schmerzlich-wissender Klage, ist Trauermusik.“⁵⁹⁰

„Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter“ (V. 13)

Par son salut, la sœur incarne les énergies humaines d'une vie qui serait vivable et par-là elle représente quelque chose qui pourrait s'apparenter à une communauté humaine opposée aux armes et à la guerre. Cette qualité humaine, incarnée par une figure « familière » et « proche », presque androgyne représente une échelle de valeurs.

Pour la plupart des interprètes, notamment Adrien Finck, Rémy Colombat ou Michael Hanke, les trois derniers vers posent de lourds problèmes d'interprétation. Quel est le lien entre les deux demi-vers „O stolzere Trauer! Ihr ehernen Altäre“ (V. 15) ? Le sens n'est pas clair si la tristesse, personnifiée par une forme locative, ne fait qu'un avec les autels, également personnifiés.

„Sicher ist nur, dass die Apostrophe und die in ihr sich bekundende Wendung von den Motivkreisen der Dunkelheit, der Verwesung und des Schattenreichs ins Monumentale kennzeichnend für das Genre der Ode auf gefallene Helden sind.“⁵⁹¹

⁵⁹⁰ BUCK, Theo, *Vorschein der Apokalypse*, 2001, p. 26.

⁵⁹¹ HANKE, Michael, *Lyrik des Expressionismus*, 2013, p. 63.

Dès lors, Michael Hanke considère que les lendemains, anticipés par Trakl de manière visionnaire, sont peut-être inexorablement vides et vains, les jeunes hommes tombés au front ne pouvant plus engendrer de descendance. Peut-être que les descendants sont condamnés à marcher sur les mêmes routes que leurs pères, dans les traces de la « noire décomposition » („Alle Straßen münden in schwarzer Verwesung“, V. 10). C'est donc dans cette révélation, forgée à partir d'expériences personnelles, que se trouve le paradoxe tragique du « testament lyrique » de Georg Trakl.

Soulignons qu'une autre lecture de ces trois derniers vers est possible et insistons sur l'ambivalence. En effet, ils sont plus courts que les précédents et commencent par un comparatif absolu : „O stolzere Trauer!“ (V. 15). Ce comparatif pourrait renvoyer à l'idée d'un crescendo, dans la mesure où Georg Trakl établit ici une distance voulue avec le pathos classique. La tristesse est de loin supérieure à la consolation et à la délivrance puisqu'elle prend le chemin d'une attitude humaine et empathique, idée renforcée par l'emploi d'une forme exclamative. Ainsi, c'est un pathos humain qui doit affronter le pathos conventionnel, usé, manipulé des propagandistes. Il s'agit donc d'une contre-figure qui, sur le plan de la parole poétique, crée ce qu'on pourrait appeler un anti-pathos⁵⁹². Ce n'est désormais plus le patriotisme qui nourrit « la flamme de l'esprit » („Flamme des Geistes“, V. 16), mais bien une « immense douleur » („gewaltiger Schmerz“, V.16).

L'empêchement, l'anéantissement de la vie et des vies à venir possèdent ici un caractère essentiel, érigé au rang d'un principe universel. L'immense douleur ne concerne pas seulement l'anéantissement des conditions de réalisation des possibilités humaines mais aussi un futur qui s'annonce caduc („Die ungeborenen Enkel“, V. 17).

„In der Trauer um die Nachfahren steckt somit allgemeine Trauer um verfehltes, verratenes und verhindertes Menschsein. Nicht ohne Grund wurde Kaspar Hauser von Trakl als der „Ungeborene“ verstanden, mit

⁵⁹² BUCK, Theo, *Vorschein der Apokalypse*, 2001, p. 26.

dem er sich identifizierte. Der im Leben nicht zu sich kommende war in den Augen des Dichters das existentielle Skandalon. Mit der Negation der Wirklichkeit im Untergang und mit der Aufhebung dieser Negation im Abgeschiedensein reagierte er auf seine Weise darauf. Seine Utopie besteht in der Wahrnehmung des Ursprungs. Sie versucht es mit seiner ästhetischen Formulierung einzukreisen.“⁵⁹³

Les derniers vers de *Grodek* (HKA, I, p. 167.) sont également marqués par une écriture sans rapport grammatical déterminé, ce qui crée l'impression que la forme se dissout en elle-même, qu'elle ne se maintient comme telle qu'avec la plus grande difficulté. Décomposition et composition semblent, ici, se maintenir mutuellement en équilibre. Le pathos, et ce qu'on pourrait qualifier de contemplation élégiaque, semblent se soutenir et se contenir mutuellement, au même titre que l'exclamation désespérée du moi lyrique („O stolzere Trauer!“ V. 15) et la triste résignation de ce même moi à son sort paraissent (re)trouver un équilibre. C'est par rapport à la mise en avant de ce qu'on pourrait appeler l'échec de l'humanité que le poème nous apporte un message rempli d'humanité.

Dans *Grodek*, (HKA, I, p. 167.) le monde des images, des sons et des mots paraît à première vue (relativement) traditionnel, c'est-à-dire conforme aux règles classiques de la poétique, mais il ne tarde pas à se transformer en une terrible plainte qui, par sa gravité allant toujours crescendo, creuse progressivement une distance insurmontable entre le moi lyrique et le monde. Le poème thématise donc avant tout une grande douleur qui, d'emblée, donne au lecteur l'impression que tout est ouvert, encore inachevé, le forçant avec violence à s'intégrer dans le processus lyrique.

Dès lors, nous pouvons dire que *Grodek* (HKA, I, p. 167.) a une valeur exemplaire visant à apporter au lecteur la connaissance de la conscience occidentale collective. En effet, l'ouverture du texte lyrique laisse à supposer que ce dernier ne peut trouver sa vocation qu'en la seule conscience du destinataire. La forme, la langue et les structures du contenu convergent tous vers le même objectif :

⁵⁹³ *Ibid.* p. 28.

„Den Leser oder Hörer anzusprechen, zu aktivieren, wenn möglich herauszufordern oder gar zu Denkpartner zu gewinnen.“⁵⁹⁴

La structure communicative confère au matériau du texte une ouverture allant dans le sens d'une dialectique entre historicité et perspective utopique. Ainsi, le poème vit principalement *dans* et *par* son aspect opérationnel. La dialectique négative qu'il contient arrive à ses fins, en voyant clair dans une perception objective qu'elle pourfend avec tant de zèle. Néanmoins, l'issue catastrophique de la fin pourrait peut-être se transmuter en un nouveau point de départ puisque le poème de Trakl est, malgré tout, dédié aux « descendants qui ne sont pas (encore) nés ». Par-là, ce testament poétique devient une sorte d'utopie négative en prévision d'un futur pouvant être radicalement différent de ce que le passé a été.

⁵⁹⁴ *Ibid.*

2.3. L'Alchimie du mot

2.3.1. L'influence de la Théosophie

Il n'est guère étonnant que Georg Trakl et sa sœur aient échangé sur leurs pensées et réflexions, compte tenu du fait que leur relation était tellement particulière qu'elle a même donné lieu à d'innombrables rumeurs. Comme nous l'avons déjà évoqué auparavant, leurs échanges épistolaires n'ont pas été conservés, du moins pas dans leur intégralité, puisque les œuvres posthumes (*Nachlass* 1910-1917) de sa sœur semble s'être perdues. Les rares lettres et documents qui ont pu être conservés ont été rendus accessibles à Hans Weichselbaum⁵⁹⁵. Parmi ces sources se trouve une lettre de Margarete Trakl, datée de décembre 1914, adressée à sa sœur restée à Salzbourg, dans laquelle elle lui interdit formellement d'ouvrir le tiroir de bureau de son frère défunt :

„Bitte auch nicht Georgs Schreibtisch zu öffnen da möglicherweise noch Curare da ist, ein Gift das bei der geringsten Hautverletzung den Tod herbeiführt.“⁵⁹⁶

La question que l'on peut se poser à partir de là est bien évidemment : Pourquoi donc cet interdit ? En réalité, lorsqu'on connaît de près la vie du poète, le contenu dangereux du tiroir n'est probablement pas un quelconque poison, mais bien plutôt des stupéfiants, des lettres ou d'autres matériaux, soit extrêmement intéressants et secrets, soit lourdement compromettants.

Dans les archives du musée de Salzbourg il y a dix classeurs avec des matériaux posthumes du *Vorbesitz* de la famille Trakl⁵⁹⁷ dont certains documents, extraits du classeur V, sont particulièrement intéressants : deux lettres et une feuille de notes, incluant des notes et

⁵⁹⁵ Depuis 1972 directeur du Trakl Forum de Salzbourg et spécialiste du poète que j'ai eu la chance de rencontrer à Salzbourg lors d'un voyage en Autriche durant l'été 2017.

⁵⁹⁶ WEICHSELBAUM, Hans, *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, 2005, p. 229.

⁵⁹⁷ Sammlung Geipel

figures astrologiques et numérogiques, de Margarete Langen-Trakl. En effet, sur cette fameuse feuille de notes se trouvent des inscriptions fort intéressantes. En haut à droite se trouve un schéma avec les sept planètes : 1. Saturne 2. Lune 3. Jupiter 4. Terre 5. Vide 6. Vénus 7. Vulcain. D'emblée, on remarque certaines particularités dans ces prises de notes puisqu'elles sont fort différentes de la tradition astrologique habituelle : en effet, le Soleil ainsi que les planètes Mars et Mercure n'apparaissent pas, mais sont remplacées par la Terre qui, d'un point de vue traditionnel, n'a aucunement sa place dans cette suite, au même titre que Vulcain, planète carrément inconnue de la tradition astrologique et qui n'existe que dans la cosmogonie théosophique où, en tant que septième planète, elle joue un rôle central. Par ailleurs, on retrouve sur cette même feuille de notes une citation extraite de l'*Apocalypse de Saint-Jean*⁵⁹⁸. Non seulement la suite de planètes telle qu'elle a été notée sur le papier par Grete Trakl fait référence explicitement à la théosophie, mais il en va de même pour la citation puisque Rudolf Steiner, fondateur de l'anthroposophie et de la pédagogie Waldorf, a tenu un cycle de douze conférences sur l'*Apocalypse de Saint-Jean*⁵⁹⁹ ; conférences qui ont d'ailleurs été publiées et éditées en 1911.

Il convient de faire une remise au point sur ce qu'est la théosophie. La société théosophique (*Theosophische Gesellschaft*) a été fondée à New York en 1875 par Helena Petrova Blavatsky (1831-1891) et Henry Steel Olcott (1831-1907) et se donnait pour but d'expliquer l'origine et le noyau de vérité de toutes les religions et de tous les mythes en opposition à la fixation dogmatique du positivisme et du matérialisme en vigueur dans les sciences dures. La théosophie puisait

⁵⁹⁸ „Und ich sah noch ein anderes Tier und das hatte zwei Hörner gleich einem Lamme...“ In: *Apokalypse* 13: 16-17.

⁵⁹⁹ Cycle de douze conférences tenu à Nuremberg entre le 17 et 30 juin 1908.

son origine dans ce qu'on appelle le spiritisme⁶⁰⁰, à l'époque conçu et pratiqué comme une sorte de métaphysique expérimentale⁶⁰¹.

C'est *The Secret Doctrine* d'Helena Blavatsky, publiée à Londres en 1888, qui sert de base et de fondement à la pensée théosophique. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, les problématiques posées par l'alchimie ne sont pas vraiment nouvelles. Umberto Eco par exemple fait référence à l'hermétisme du second siècle et s'obstine à rechercher une vérité jusqu'alors cachée, partant du principe que chaque livre, chaque texte, chaque ouvrage contient une once de vérité, laquelle coïnciderait avec celles contenues dans d'autres sources. En effet, dans ce qu'on appelle communément l'hermétisme, on part du principe que différentes choses peuvent être vraies malgré les contradictions. Cela mérite néanmoins d'être expliqué : si différentes sources peuvent exprimer la vérité, malgré d'apparentes contradictions, alors chaque mot qu'elles contiennent est une allusion ou une allégorie, c'est-à-dire que chaque source relate un message qu'aucun ouvrage ne pourrait contenir à lui seul.

„So wird die Wahrheit gleichgesetzt mit dem, was nicht oder in einer dunklen Weise gesagt wird und jenseits des äußeren Anscheins des Buchstabens verstanden werden muss.“⁶⁰²

L'enseignement secret d'Helena Blavatsky a été traduit en français en 1899 ; traduction effectuée avec l'aide de Franz Hartmann, principal chef de file de la pensée théosophique dans l'espace germanophone, transmise et diffusée grâce aux 96 numéros de son

⁶⁰⁰ Ce qu'on nomme communément le spiritisme est, selon les sources, d'ailleurs fort diverses, considéré comme une superstition, une science occulte ou une doctrine. Il repose sur la croyance que certains phénomènes paranormaux reposent sur la tentative des entités de l'au-delà, appelées « esprits », lesquels sont le plus souvent des personnes décédées, de communiquer avec les vivants. Ainsi, ce terme renvoie, de manière large, à un courant disparate où les pratiquants, appelés « spirites », communiquent avec ces « esprits » par divers moyens, comme des sujets en état de transe (médiums) ou des supports inanimés.

⁶⁰¹ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 19.

⁶⁰² ECO, Umberto, *Die Grenzen der Interpretation*, Hanser, München – Wien, 1992, p. 62.

journal mensuel *Lotusblüte*, édité entre 1893 et 1900, avant d'être remplacé par les *Neuen Lotusblüten* entre 1908 et 1913⁶⁰³.

En 1900, Rudolf Steiner est membre d'une loge théosophique berlinoise, alors qu'en 1902 il devient directeur et secrétaire général de la branche germanophone de la société théosophique, puis en 1904 il prend la direction de l'école ésotérique (*Esoterische Schule*⁶⁰⁴), avant de devenir également Franc-Maçon en 1905. Sa revue *Luzifer*, publiée entre 1903 et 1908, est étroitement liée au cercle gnostique de Vienne à partir de 1904. Mais surtout, elle offre à Steiner une plateforme pour publier ses écrits. Finalement, Steiner décède en 1925 et, toute sa vie durant, il a fait de nombreuses communications – environ 6000 au total, dont environ 1000 rien qu'à Berlin. A partir de 1882, le siège central de la société théosophique est déplacé à Adyar, en Inde, ce qui montre une orientation orientaliste du mouvement. Or, cette évolution du mouvement est contraire à celle de Steiner qui privilégie une lecture ésotérique de la chrétienté et s'intéresse davantage à une orientation occidentale, inspirée de ce qu'on appelle la Rose-Croix. En 1980, Blavatsky et Olcott se convertissent tous deux au bouddhisme. A Ceylan, Henry Steel Olcott fonde la *Buddhist Theosophical Society*, ce qui débouchera sur la création de 200 écoles tout au long de sa vie. D'ailleurs, en juillet 1882,

« ce sera son troisième séjour sur l'île en deux ans. Dans le sillage du mouvement cinghalais de réveil religieux qui répond à l'intense prosélytisme des missionnaires chrétiens favorisé par le règne britannique, le personnage a entrepris de réformer le bouddhisme local. [...] Lors de ses deux précédents voyages, le Colonel, monté sur un char à bœufs de sa confection, a parcouru l'île pour délivrer des conférences et répandre ses idées ; il a stimulé la création d'écoles qui font concurrence aux institutions chrétiennes. Le *catéchisme bouddhique* (1881) qu'il a rédigé afin d'instruire les Cinghalais dans leur propre religion a reçu l'imprimatur d'un moine des plus en vue ; l'ouvrage connaîtra une postérité sans pareille. »⁶⁰⁵

⁶⁰³ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 20.

⁶⁰⁴ Innerster Arkanzirkel der Theosophie.

⁶⁰⁵ ALBERT, Jean-Pierre et ROZENBERG, Guillaume, « Des expériences du surnaturel », *Archives de sciences sociales des religions*, 145 | janvier-mars 2009.

Tout cela conduira à une rupture de la Société théosophique en 1913, suite à laquelle on distingue désormais la société théosophique, dont le siège se situe à Adyar en Inde⁶⁰⁶ et la société anthroposophique sous la direction de Steiner, à laquelle se joignent 90% des membres germanophones de l'ancienne société théosophique.

Il convient à présent de revenir à la fameuse feuille de notes laissée par Grete Trakl. Comme nous l'avons déjà dit, en haut à droite se trouve le schéma des sept planètes tel qu'il est conçu par la cosmogonie théosophique⁶⁰⁷.

Dans sa dixième communication du cycle sur l'*Apocalypse de Saint-Jean*, tenue le 27 juin 1908 à Nuremberg, Steiner explique que, dans son évolution, la terre traverse différents stades, soit qu'elle évolue de par des métamorphoses successives, lesquelles correspondent à 7 incarnations planétaires : Saturne, Soleil, Lune, Terre, Jupiter, Venus, Vulcain – la célèbre planète qui n'existe que dans la cosmogonie théosophique⁶⁰⁸.

Ce qui est intéressant, c'est qu'une anthropogenèse fait face à cette cosmogonie. En effet, on estime qu'aux différentes planètes correspond une évolution en sept étapes („Siebengliedrigkeit“) de l'homme : Saturne équivaldrait au corps physique („Leib“⁶⁰⁹) de l'homme, le soleil correspondrait au corps éthérique („ätherischer Leib“⁶¹⁰), la lune, quant à elle, équivaldrait au corps astral, tandis que

⁶⁰⁶ Dès lors, la société théosophique emprunte une orientation pour ainsi dire indotibétaine : on cherche désormais à se rapprocher des enseignements du Bouddhisme.

⁶⁰⁷ Ce schéma est rendu public par Steiner pour la première fois dans la revue gnostique *Luzifer* en 1903.

⁶⁰⁸ STEINER, Rudolf, *Die Apokalypse des Johannes: ein Zyklus von zwölf Vorträgen mit einem einleitenden öffentlichen Vortrag gehalten in Nürnberg vom 17. Bis 10. Juni 1908* In: *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, GA 104, Rudolf Steiner Verlag, Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung, Dornach, 1991, p. 192-193. <http://fyn-archiv.net/PDF/GA/GA104a.pdf>

⁶⁰⁹ La notion de *Leib* pose en effet problème puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler du corps physique. Peut-être faudrait-il entendre *Leib* bien plutôt comme la chair, soit comme le corps charnel de l'homme, c'est-à-dire le corps entendu comme réceptacle des sensations.

⁶¹⁰ « Comme de nombreux termes ou expressions apparentés au paranormal ou à l'ésotérisme, la définition de ce qu'on appelle « corps éthérique » diffère d'un courant de pensée à un autre. Le concept de corps éthérique s'inscrit toujours dans

la terre correspondrait au « Moi » et, pour finir, les trois dernières planètes – Jupiter, Vénus et Vulcain – auraient pour analogue la formation des états essentiels („Wesensglieder“) sur le plan intellectuel et spirituel⁶¹¹. Il est incontestable que l’esquisse de Margarete est en lien avec ce que nous venons de mentionner, même si elle a commis une erreur. Les sept états de la terre sont indubitablement en rapport avec l’évolution de la conscience humaine, elle aussi se faisant en sept étapes, comme nous venons de le voir. On comprend aisément que le plus haut degré de la spiritualité humaine et de la planète équivaut à la planète Vulcain. Le but de l’évolution est l’atteinte du degré maximal de spiritualité⁶¹² et d’accomplissement pour l’homme et l’achèvement dans la perfection pour la planète. Dans la fameuse dixième conférence de Rudolf Steiner à Nuremberg, ce dernier insiste sur le fait que les sept états de conscience planétaires („planetarischen Bewusstseinszustände“) correspondent à sept stades de la vie („Lebensstufen bzw. –zustände oder Lebensreiche“)⁶¹³ concomitants aux stades suivants : les trois premiers équivalent au stade élémentaire, le quatrième au stade minéral, le cinquième au stade végétatif, le sixième au stade animal et le septième, comme on peut facilement le

un système de croyance reposant sur la croyance en l'existence d'un environnement vibratoire interactif entre le vivant et différents niveaux d'intelligence, a priori toujours hors de l'espace/temps humain, raison pour laquelle cet environnement particulier ne peut être accessible qu'à partir des perceptions extra-sensorielles. Généralement, en occultisme et en ésotérisme, le corps éthérique – aussi appelé « corps vital » – équivaudrait à l'un des corps subtils des êtres vivants (voir Septénaire), immédiatement après le corps physique et avant le corps astral, selon certains auteurs. Malgré la consonance du terme, l'éthérique ne renvoie aucunement à une quelconque substance ténue, mais bien plutôt à ce qui donnerait à toute substance sa forme. Il convient de souligner que la notion de corps éthérique n'est pas scientifiquement reconnue. Synonymes selon Pierre A. Riffard : *ākāsha* (éther, en sanskrit) ; "âme nutritive" ou "âme végétative" chez Aristote ; "âme nutritive" chez Théophraste ; "corps animique", "corps de sensibilité" chez Rudolf Steiner ; "corps vital" chez Max Heindel ; "corps énergétique", "double éthérique", "double fluidique", "double vital", "force vitale" ; *jīva* (principe vital, dans l'hindouisme) ; *prānamaya-kosha* (enveloppe faite de souffle vital, dans le Vedānta), "principe vital", "soit fait de souffle" (dans l'hindouisme), "véhicule de vitalité" (*vehicle of vitality* chez Crookall), cinquième élément – « éther » - théorisé notamment par Platon, puis plus tard par les alchimistes. » In : RIFFARD, Pierre A., *Nouveau dictionnaire de l'ésotérisme*, Payot, Paris, 2008, p. 69.

⁶¹¹ STEINER, Rudolf, *Die Apokalypse des Johannes*, 1985, p. 84.

⁶¹² „intuitives Bilderbewusstsein“

⁶¹³ STEINER, Rudolf, *Die Apokalypse des Johannes*, 1985, p. 201.

déduire, au stade humain. Comme le soulève Günther Kleefeld, il convient de souligner que l'esquisse sur la feuille de brouillon de Margarete correspond à celle dessinée par Steiner au tableau, lors de sa fameuse conférence que nous venons d'évoquer⁶¹⁴.

S'ajoute à cela que d'autres éléments sur cette fameuse feuille correspondent à ce que Steiner a dessiné au tableau. Notamment un schéma qui montre sept ronds descendants puis ascendants qui symbolisent les sept états, soit la descente du spirituel vers le psychologique puis l'ascension vers le monde de l'esprit⁶¹⁵. L'héritage gnostique de ces éléments ne reste plus à démontrer :

„Hat die von Gott abwärts führende Entwicklung den tiefsten Stand der Entgeistigung erlangt, so erfolgt durch einen von außen her in die Welt einströmenden göttlichen Impuls der Umschlag. Die Schöpfung steigt wieder aufwärts, nähert sich durch stufenweise Entstofflichung wieder dem Göttlichen.“⁶¹⁶

Les notes de Margarete comportent toutefois une erreur : pour Steiner, l'état/la forme physique („physischer Formzustand“) équivaut au quatrième stade d'évolution ; or, Margarete l'a placé en cinquième.

Par ailleurs, le brouillon de Margarete comporte également une importante et intéressante équation :

$7 \times 7 \times 7 \text{ états} =$

7 états de conscience (Bewusstseinszustände) correspondant aux 7 planètes + 7 états de vie (Lebenszustände) pour chaque planète + 7 états de forme (Formzustände) pour chaque état de vie

⇒ *Il en découle que sur chaque planète on traverse 49 états de forme, suite à quoi l'homme doit traverser 343 états avant d'en arriver au paroxysme de son évolution, soit au stade du parfait accomplissement.*⁶¹⁷

⇒

Max Heindel participe aux séminaires de Rudolf Steiner en 1907-1908, avant de fonder le *Rosicrucian Fellowship* à Seattle en 1909. Son œuvre majeure, intitulée *Die Weltanschauung der Rosenkreuzer oder*

⁶¹⁴ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 26.

⁶¹⁵ Wiederaufstieg in die Welt des Geistes.

⁶¹⁶ LEISEGANG, Hans, *Die Gnosis*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1985, p.33.

⁶¹⁷ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 28.

mystisches Christentum, rend compte de ce qu'on pourrait appeler un « pèlerinage de l'esprit » („Pilgerfahrt des Geistes“) à travers la matière – inspiré par Steiner, les 7 x 7 x 7 états de forme („Formzustände“) deviennent ici 777 incarnations⁶¹⁸. Chez Steiner, les sept états de forme sont subdivisés en sept états de races („Rassenzustände“), dont quatre ont déjà été atteints : la race polaire, la race hyperboréenne, la race lémurienne et, enfin, la race de l'Atlantide, considérant qu'avec la disparition de la mystérieuse île de l'Atlantide, le cinquième état racial aurait été atteint. Or, cet état se subdivise encore en sept ères ou époques culturelles : l'époque indienne, l'époque perse, l'époque babylonienne-égyptienne, l'époque juive, l'époque gréco-latine ; la sixième époque, quant à elle, est suggérée par *l'Apocalypse de Saint-Jean* à travers la société de Philadelphie et, enfin, la septième. Il en découle qu'en partant de Saturne, pour atteindre l'état d'accomplissement absolu – lequel équivaut, rappelons-le, à Vulcain – l'homme doit traverser 16807 états différents⁶¹⁹.

De plus, sur la feuille de brouillon de Margarete, on trouve en bas à gauche une citation de *L'Apocalypse de Saint-Jean* avec une erreur ou plus précisément un oubli⁶²⁰, laquelle, dans la traduction de Luther équivaut à :

„Und ich sah ein anderes Tier aufsteigen aus der Erde; das hatte zwei Hörner gleichwie ein Lamm und redete wie ein Drache.“⁶²¹

Comme cela a été remarqué par de nombreux exégètes, le texte biblique fait entrer en jeu ce qui mérite d'être appelé une « mathématique occulte », puisque cette fameuse bête a un nom auquel correspond un chiffre secret, lourdement chargé en symbolique : 666⁶²².

„Drei Zustände von sieben sind durchgemacht, vier Zustände von den nächsten, kleineren sieben sind durchgemacht. Das bedeutet eigentlich diese 344. Man darf sie nicht wie andere Zahlen einfach ablesen, sondern sie enthält nebeneinander geschrieben die Zahl der Zustände, die man durchgemacht hat.“⁶²³

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Ibid.* p. 30.

⁶²⁰ Le passage oublié est souligné dans la citation.

⁶²¹ *Apocalypse de Saint-Jean*, 13.11.

⁶²² *Apocalypse de Saint-Jean*, 13.18.

⁶²³ STEINER, Rudolf, *Die Apokalypse des Johannes*, 1985, p. 223.

Eu égard à l'importance qu'accorde Steiner aux chiffres, le 666 tient une place lourdement chargée de symbolique et de sens dans le système évolutif de l'anthroposophe. En effet, le 666 équivaut au nombre de l'évolution puisqu'il contient une prévision précise, fondée sur une science et un savoir secrets, concernant l'apparition de l'Antéchrist. En effet, d'après la Kabbale⁶²⁴ hébraïque, dans laquelle chaque chiffre correspond à une lettre, le 666 revêt une signification particulière.

« Elle [la Kabbale] instaure une connexion immédiate entre tous les maillons d'une longue chaîne et les fait communiquer par-delà le temps et l'espace. »⁶²⁵

En effet, en « découpant » le chiffre 666 à la manière des Kabbalistes, on obtient : $400+200+6+60$, ce à quoi correspondent les lettres formant en français « Sorat » qui signifie « démon du soleil », expression lourdement porteuse de symbolique. D'ailleurs, le signe qui équivaut à Sorat se trouve également sur le brouillon de Margarete. Agrippa de Nettesheim⁶²⁶ s'applique à résumer l'héritage magico-hermétique de l'époque antique ; d'ailleurs on retrouve chez lui également le symbole correspondant à Sorat :

⁶²⁴ Yehouda Ashlag, kabbaliste du XX^{ème} siècle, définit la Kabbale de la façon suivante : « Cette sagesse n'est ni plus ni moins que l'ordre des racines, descendant à la manière d'une cause et de sa conséquence, selon des règles fixes et déterminées, s'unissant au nom d'un but unique et exalté, décrit par le nom « révélation de Sa Divinité à Ses Créatures en ce monde » In : ASHLAG, Yehouda, *De l'Essence de la sagesse de la Kabbale*, Institut de Recherche et d'Enseignement de la Kabbale Bnei Baruch, trad. Arie Rosenfeld. Publication originale en hébreu : *Mahut Hochmat HaKabbalah* dans Matan Torah, Ohr HaGanuz Publications, Israël, 1995, p. 21.

⁶²⁵ MOPSIK, Charles, *Cabale et Cabalistes*, Albin Michel, Paris, 2003, p. 32.

⁶²⁶ Agrippa de Nettesheim (14 septembre 1486 – 18 février 1535) est considéré comme un savant ésotériste, d'ailleurs appelé « archimage » par le jésuite Marc-Antoine Del Rio. Personnage intéressant et possédant plusieurs facettes, pas forcément conciliables, il n'est pas seulement féministe, mais également médecin, historiographe, milicien, astrologue, mage, alchimiste, avant de faire volte-face et de devenir sceptique. Concernant son premier ouvrage, *De occulta philosophia* (1510), l'auteur reste très théorique et ne fait guère preuve d'originalité : il s'inspire du kabbaliste Johannes Reuchlin et de l'hermétiste et néo-platonicien Marsile Ficin.

„Von den Planetentafeln, ihren Kräften und Formeln, sowie den ihnen vorgesetzten göttlichen Namen, Intelligenzen und Dämonen.“⁶²⁷

Le nom de Sorat aurait donc été déduit des tableaux solaires.

D'après Günther Kleefeld, la fameuse feuille de brouillon de Margerete pourrait être associée au cycle de conférences sur *l'Apocalypse de Saint-Jean* par Rudolf Steiner qui a eu lieu, comme nous l'avons déjà dit, entre le 17 et le 30 Juin 1908 à Nuremberg. Néanmoins, il convient impérativement de préciser que ces communications n'étaient guère ouvertes à tout public, mais uniquement accessibles aux membres du groupe ésotérique. Toutefois, et cela est fort curieux, le nom de Margarete Trakl ou Langen-Trakl n'apparaît nulle part⁶²⁸.

Hans Weichselbaum associe cet étrange document à la période berlinoise de Margarete, soit 1910-1917, car il a été retrouvé avec deux lettres datant de cette même période. Toutefois, celles-ci n'étaient pas en possession de la famille Trakl mais faisaient partie de la fameuse *Sammlung Geipel*, c'est-à-dire d'une collection privée. La question qui en découle est de savoir si Grete a elle-même apporté ces documents à Salzbourg ou bien si c'est son frère Wilhelm, seul membre de la famille qui a assisté à l'enterrement de Margarete à Berlin. Puisque Margarete n'a pas été présente lors du cycle de conférences de Steiner, la seule solution plausible est qu'elle ait côtoyé un membre de la société théosophique qui lui aurait rendu compte de l'exégèse steinerienne de *l'Apocalypse de Saint-Jean*. D'après Hans Weichselbaum, il serait fort probable qu'il s'agisse de l'ami salzbourgeois de son frère, Karl Röck, passionné par les mathématiques occultes et obsédé par les heptades⁶²⁹, comme l'atteste son héritage posthume non publié. En effet, après la mort de son frère, soit à partir de novembre 1914, Margarete entretenait un contact étroit avec Karl Röck. Si l'on suit cette hypothèse pertinente

⁶²⁷ NETTESHEIM, Agrippa v., *De occulta philosophia*, III, 2. (version première en 1510, 1^{re} éd. 1531 en 2 livres, 2^e éd. 1533 en 3 livres). Trad. fr. A. Levasseur 1727, revue par F. Gaboriau 1910. Trad. fr. Jean Servier : *Les trois livres de la philosophie occulte ou magie*, Paris, Berg International, 1981-1982, 3 tomes.

⁶²⁸ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 33.

⁶²⁹ Du grec ancien ἑπτὰς, *heptas*, *heptados* (« groupe de sept, semaine »).

émise par Hans Weichselbaum, le brouillon daterait d'entre 1915 et 1917⁶³⁰.

D'après le journal intime de Röck, ce dernier était en contact avec la théosophie, quand bien même son intérêt portait surtout sur l'occultisme en lien avec le courant aryosophique.

„Röcks Interesse galt vor allem einer „politisch höchst folgenreichen Spielart des Okkultismus, der Ariosophie⁶³¹ des Jörg Lanz von Liebenfels, einem völkischen Ableger der Theosophie, den Guido von List – anknüpfend an Blavatskys Theorie der Wurzebrassen – begründet hatte.“⁶³²

Liebenfels fonde la société Guido von List en 1905 à Vienne, laquelle deviendra en 1907 l'*Ordo Novo Templi* (O.N.T.), une société ésotérique exclusivement composée d'hommes, fondée sur le modèle de l'ordre des Templiers et défendant une doctrine basée sur un retour à la vieille tradition germanique et la conservation de la pureté de la race aryenne. Il en découle une société ésotérique défendant un mode de vie et des valeurs qui ne manquent guère de nous rappeler l'idéologie national-socialiste. En effet, on y promeut le désir d'établir une société agraire sur le modèle féodal, la raciologie et l'établissement de colonies de reproduction, ayant pour but de conserver la pureté de la race aryenne⁶³³ et de donner naissance à un maximum de représentants de cette race. A cela s'ajoute le souhait d'instaurer des certificats raciaux⁶³⁴ et de mettre en place des mesures raciales et hygiénistes, pour ne pas

⁶³⁰ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 33.

⁶³¹ Par Ariosophie on désigne une religion gnostique et dualiste, reposant sur une base raciale, née en Allemagne et en Autriche au début du XX^{ème} siècle. L'expression « Ariosophie » revient à Jörg Lanz von Liebenfels en 1915 qui avant cela nommait sa doctrine la « Theozoologie ». L'un des autres chefs de file du mouvement fut Guido von List, lequel fit également circuler sa doctrine sous les noms « *Armanismus* » et « *Wotanismus* ». Les auteurs ariosophes mêlent des conceptions au sujet de la supériorité de la race aryenne – et par conséquent aussi de la nécessité de conserver la pureté de cette dernière – avec des éléments de la Kabbale, de l'astrologie, de numérogie et de la graphologie. In: GOODRICK-CLARKE, Nicholas, *The Occult Roots of Nazism: The Ariosophists of Austria and Germany 1890–1935*, Wellingborough, England, 1985. In: HANEGRAAFF, *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, Leiden, Wouter J., 2006, p. 91.

⁶³² KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 34.

⁶³³ Idée qui peut nous rappeler la mise en place du *Lebensborn* sous le régime national-socialiste, soit de véritables « usines » de reproduction aspirant à donner naissance à un maximum de sujets aryens.

⁶³⁴ Là encore, on peut faire un parallèle avec le *Ahnenpass* mis en place sous le régime national-socialiste.

dire eugénistes. Les idées de Liebenfels sont rendues populaires et diffusées grâce à sa série d'écrits publiée sous le nom d'*Ostara* entre 1905 et 1917, d'ailleurs lue par Karl Röck depuis décembre 1915, fait attesté par la présence de numéros d'*Ostara* dans son héritage (*Nachlass*).

En dépit des apparences, il semblerait que ce ne soit pas Karl Röck qui aurait officié comme intermédiaire entre Grete et ses connaissances de la doctrine steinerienne – aussi vagues ou précises soient-elles – car Röck n'a été introduit dans le cercle théosophique d'Innsbruck par son frère Fritz que fin 1919, soit deux ans après la mort tragique de Margarete⁶³⁵.

C'est à la fin de l'été 1910 que Grete Trakl s'installe à Berlin afin de poursuivre ses études de piano chez Ernst Donahny. C'est durant les fêtes de Pâques, au printemps 1911, qu'elle se fiance avec Arthur Langen, de 34 ans son aîné, avant de l'épouser le 17 juillet 1912. D'ailleurs, ce choix donnera lieu à de violentes querelles au sein de la famille Trakl. Il est également intéressant de mentionner que c'est son frère, Georg Trakl, qui a arrangé ce mariage, à condition que le futur mari finance et soutienne impérativement les études de piano de sa promise⁶³⁶. Toutefois, le mariage semble avoir été davantage une source de malheur et de souffrance que d'épanouissement. Dès 1913, dans une lettre à Kalmar, l'ami de jeunesse de son frère, Grete se plaint de solitude. D'ailleurs, le couple se sépare dès 1916, soit à peine 5 ans après s'être fiancé, et Grete croule sous les dettes. Ce n'est qu'avec l'aide de Theodor Däubler et Herwarth Walden que la jeune femme, en proie à une dépression sévère, parviendra à se sortir de cette situation financière désastreuse : Walden rembourse ses dettes auprès de l'hôtel « Deutscher Kaiser » où elle résidait depuis son divorce et les deux écrivains l'installeront finalement dans les locaux du célèbre journal expressionniste *Der Sturm*, jusqu'à ce que la jeune femme se suicide

⁶³⁵ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 36.

⁶³⁶ *Ibid.* p.37.

finalement le 22 septembre 1917. D'ailleurs, il n'est guère étonnant de constater que durant sa vie berlinoise, Margarete Trakl fréquentait exclusivement des cercles d'artistes dont les membres du *Sturm* et la poétesse Else Lasker-Schüler. Rappelons que Berlin, Munich et Vienne étaient des épïcêtres des divers mouvements occultes et ésotériques à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles.

Comme nous l'avons déjà dit, les conférences données par Steiner n'étaient guère ouvertes au public, mais uniquement accessibles aux membres de la société théosophique. Au départ, les auditeurs prenaient eux-mêmes des notes, mais à partir de 1908 les communications étaient dactylographiées de façon professionnelle et éditées sous forme de livres, eux aussi destinés uniquement à un usage interne à la société théosophique. Puisque ces éditions privées sont publiées à Berlin en 1911, on pourrait également émettre l'hypothèse que Margarete y aurait eu accès par l'une de ses fréquentations. Or, eu égard au fait que son brouillon comporte des erreurs, cette hypothèse est très peu probable⁶³⁷.

Par ailleurs, permettons-nous de dresser le constat suivant : le couple Langen-Trakl vécut dans le quartier de Wilmersdorf jusqu'à sa séparation, plus précisément dans la Babelsbergerstraße située à côté du Pragerplatz d'où part la Motzstraße dans laquelle se trouvait la centrale allemande de l'Adyar-Theosophie. Bien évidemment, rien n'est certain, mais compte tenu du contexte, il est plutôt probable que cette proximité géographique ait eu son importance, surtout eu égard au fait qu'à certaines soirées („Logenabende“) les membres pouvaient convier des amis avec l'accord de Steiner. D'ailleurs, ce dernier fait de plus en plus de communications dans les endroits les plus divers, raison pour laquelle il est souvent absent de la centrale berlinoise où ce sont désormais des membres « initiés » qui dispensent les enseignements et sont chargés des communications. Il est donc probable que Margarete ait participé à une formation sur l'exégèse steinerienne de l'*Apocalypse de Saint-Jean* dans la centrale théosophique de la Motzstrasse. Si l'on

⁶³⁷ *Ibid.* p. 40.

admet cette hypothèse, les erreurs dans le brouillon pourraient s'expliquer par la rapidité avec laquelle sont prises les notes, aspirant à fixer un maximum d'informations transmises dans le cadre d'un enseignement oral, par les personnes présentes. Comme tout un chacun le sait, la rapidité d'une prise de notes favorise naturellement aussi la présence d'erreurs, d'oublis et de confusions telles qu'on les remarque dans le brouillon de Margarete, comme nous l'avons détaillé dans ce qui précède. Une autre hypothèse plausible permettant d'expliquer des erreurs dans le brouillon pourrait venir du fait que Margarete a tenté de noter de mémoire ce qu'elle a entendu ou ce que Steiner – ou un autre conférencier - a dessiné sur le tableau lors de la conférence. Elle aurait donc couché les informations rétrospectivement sur papier, soit après la communication, une fois rentrée chez elle – ce qui pourrait être attesté par le fait que les traits ne sont pas tracés à main levée mais à l'aide d'une règle. Grete n'a pu prendre connaissance du schéma planétaire qu'entre 1911 et 1917, soit dans la centrale de l'Adyar-Théosophie dans la Motzstrasse, dans laquelle se trouvait également une bibliothèque, proposant d'ailleurs le prêt d'ouvrages à domicile⁶³⁸.

Parmi les hypothèses permettant d'expliquer le contenu du brouillon de Margarete, retrouvé dans la collection privée Geipel, cette dernière hypothèse semble en effet être la plus plausible, comme le remarque également Hans Weichselbaum. L'hypothèse est également celle mise en avant par Günther Kleefeld qui s'est intéressé de près à l'héritage occulte dans la poésie trakléenne.

2.3.2. Le chiffre 7 : une poésie influencée par la mystique des chiffres ?

Bien évidemment, la première question qu'on se pose, compte tenu de ce que nous venons de voir dans ce qui précède, c'est de savoir si Trakl, tout comme sa chère sœur Margarete, s'est intéressé à la théosophie. Ou bien s'il y a eu des échanges entre frère et sœur à ce

⁶³⁸ *Ibid.* p. 41-42.

sujet. En tous cas, Georg Trakl a écrit à son frère Fritz que Grete lui aurait envoyé d'étranges lettres :

„Mitzi scheint sich in der Schweiz sehr wohl zu befinden, und Gretl, soweit es ihr nur gegeben ist, desgleichen, was sie nicht hindert, mir bisweilen exzentrische Episteln zu schicken.“ (HKA, I, p. 481.)

Comme de nombreux spécialistes l'ont indiqué, la plupart des lettres entre Georg et Grete Trakl ont été perdues. Cela se vérifie lorsqu'on observe les œuvres intégrales car eu égard à la proximité qui liait frère et sœur, il convient à juste titre de supposer que leur correspondance a dû être beaucoup plus riche, et les lettres envoyées beaucoup plus nombreuses que le peu qui a pu être conservé. Partant de là, on ne sait de quelles « lettres excentriques » parle le poète, celles-ci ayant probablement été perdues. Quant aux références qui nous intéressent ici, il suffit d'observer certains poèmes de plus près pour que ces derniers parlent d'eux-mêmes et attestent donc un intérêt absolument indéniable du poète pour les références et questions ésotériques, philosophiques et religieuses, envisagées dans une réelle perspective existentielle.

Pour commencer, en poursuivant l'approche de Günther Kleefeld⁶³⁹, observons de plus près le recueil de 1913, composé de 49 poèmes. Ce recueil s'ouvre d'ailleurs sur une section avec 7 poèmes, tous composés en quatrains, dont le premier est *Die Raben* (HKA, I, p. 11.) et le dernier *Winterdämmerung* (HKA, I, p. 20.). D'ailleurs, dans le dernier poème, Trakl parle de « sept corneilles » („sieben Krähen“), ce par quoi il fait un renvoi explicite au premier poème de la section. Cela annonce d'emblée l'importance majeure accordée à la forme et à la construction d'ensemble de l'œuvre. Par ailleurs, cette première section est suivie d'un poème de cinq vers – *Rondel* (HKA, I, p. 21.) - et par ce brusque changement de forme le poème marque une césure au sein du recueil, renforcée par le titre et l'architecture du poème faisant explicitement référence au cercle et au mouvement circulaire. Le dernier poème de la première section – *Winterdämmerung* - est

⁶³⁹ *Ibid.* p. 42.

composé de 7 phrases et de 70 mots, enfin 71 si l'on tient compte du titre. Pour le moment, on peut encore considérer qu'il s'agit d'un hasard, mais le poète va plus loin, beaucoup plus loin. Le terme « à sept reprises » („siebenfach“) se situe au vers 8, plus précisément à la 36^{ème} place, soit au centre du poème. Cela permet de soulever plausiblement l'hypothèse selon laquelle Trakl a composé son poème selon un système numérique. En effet, en creusant on peut tout à fait émettre l'idée selon laquelle le cercle des sept corneilles du dernier poème de la section correspond aux sept poèmes qui forment cette dernière :

„Kreuz in roten Stürmen wehen / Abends hungertolle Krähen / Über
Parken gram und fahl. / Im Gewölk erfriert ein Strahl; / Und vor Satan
Früchten drehen / Jene sich im Kreis und gehen / Nieder siebenfach an
Zahl.“ (HKA, I, p. 20.)

De plus, le cycle de sept poèmes est ensuite élevé au nombre de la puissance de 7 puisqu'au total le recueil dont nous parlons ici est composé de 49 poèmes (7x7). Aussi surprenante que puisse paraître cette méthode de composition numérique, le procédé n'est guère nouveau, ayant joui d'une grande popularité, du Moyen-Âge jusqu'à l'époque baroque. Mais Trakl va encore beaucoup plus loin que ce que nous venons de dire.

Le poème de clôture de l'œuvre est le célèbre *Helian* (HKA, I, p. 69.) dont le titre – nom du personnage dont parle le poème – intrigue à lui seul. Ce n'est aucunement un nom classique, encore moins germanophone, mais peut-être ce dernier puise-t-il son origine dans la gématrie⁶⁴⁰, dans la mystique des chiffres propre à la tradition kabbalistique. Tout le mystère est contenu dans la Kabbale, explicitée principalement dans le *Talmud*. Eliphaz Lévi affirme à ce sujet la chose suivante :

Les « principes élémentaires du Verbe écrit, [sont le] reflet de ce Verbe

⁶⁴⁰ La gematria (גימטריה), aussi « guématrie » ou « gématrie » est « une forme d'exégèse propre à la Bible hébraïque dans laquelle on additionne la valeur numérique des lettres et des phrases afin de les interpréter ». In : GOLDBERG, Sylvie Anne (Dir.) *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, Cerf/Robert Laffont, Paris, 1996, article « Gématrie »

parlé qui a créé le monde ! »⁶⁴¹

La Gématrie kabbalistique repose, par ailleurs, sur 10 chiffres + 22 lettres + 1 triangle, 1 carré et 1 cercle. Selon l'introduction au *Dogme et Rituel de la haute Magie*, la Kabbale

« concilie seule la raison avec la foi, le pouvoir avec la liberté, la science avec le mystère : elle a les clefs du présent, du passé et du futur ! »⁶⁴²

D'ailleurs, Günther Kleefeld essaie de démontrer la probabilité de cette hypothèse de la façon suivante : Si l'on part de l'alphabet latin en appliquant le schéma le plus simple et le plus ancien relatif à la correspondance entre les lettres et les chiffres, soit A=1, B=2, C=3 etc., on obtient le résultat suivant : $8 (H) + 5 (E) + 12 (L) + 9 (I) + 1 (A) + 14 (N) = 49$. Eu égard à ce que nous venons de voir juste avant, ce chiffre est non seulement une puissance de 7 (7×7), mais il correspond également à la place que tient le poème dans l'ensemble du recueil⁶⁴³. Dans sa démarche, Kleefeld tente également de vérifier la place que prend le chiffre 7, ou bien ses puissances, dans l'ensemble du recueil et le résultat est clair, sans appel : Kleefeld compte un total de 1078 syllabes, divisibles en $98 + 980$, soit en $49 + 49 + 490 + 490$, c'est-à-dire en puissances de 7 ($7 \times 7 = 49$) et leur augmentation ($70 \times 7 = 490$). De même, les 49 poèmes comportent (titres sans dédicaces) 6321 mots au total – ce nombre-là peut lui aussi être divisé en puissances de 7 : $(49 \times 49) + (70 \times 7) + (7 \times 70 \times 7) = 2401 + 490 + 3430 = 6321$ ⁶⁴⁴. Un hasard ? Pourquoi cette obsession manifeste pour les heptades ? Qu'est-ce que Trakl essaie de signifier et de transmettre par l'usage d'une composition aussi complexe et surtout codée, chiffrée, pour ne pas dire quasi imperceptible et hermétique ?

⁶⁴¹ LEVI, Eliphas, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, T.I, 2^e éd. très augmentée, Germer Baillière, Paris, 1861, p. 94.

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 44-45.

⁶⁴⁴ *Ibid.* p. 45.

Lors de ma rencontre avec Hans Weichselbaum fin août 2017 à Salzbourg, je me suis permise de lui poser la question concernant ce travail de Günther Kleefeld, ayant été moi-même tant fascinée qu'intriguée par cette découverte. Pour Hans Weichselbaum, Kleefeld va beaucoup trop loin et sa manière de procéder pour démontrer l'omniprésence des heptades dans la composition du recueil serait « un peu facile ».

En effet, les théories de Günther Kleefeld sont loin de faire l'unanimité. Hans Weichselbaum et Hans Georg Kemper, lesquels publient eux aussi majoritairement les résultats de leurs recherches dans les célèbres *Trakl-Studien*, reprochent à Kleefeld d'avancer des théories bien trop éloignées des textes poétiques et autres sources, soit difficiles à approuver avec certitude. Au premier abord, on peut effectivement avoir l'impression que Kleefeld « plaque » des éléments ésotériques et occultes qui l'intéressent probablement personnellement sur l'œuvre du poète salzbourgeois. Indéniablement ses thèses ne peuvent être soutenues et validées par un nombre aussi important de sources que pour d'autres théories beaucoup plus évidentes, comme c'est par exemple le cas de l'influence de la modernité poétique française ou encore du lien qu'avait Trakl avec la génération expressionniste. Certains aspects et thématiques ont été très largement étudiés, d'une part parce que lors de la lecture de l'œuvre ils ne peuvent nous apparaître que comme des évidences et que les textes de l'auteur, les témoignages de l'entourage etc. en fournissent des preuves évidentes. L'influence occulte dans l'œuvre de Georg Trakl en revanche, étudiée malgré tout de manière très précise par Günther Kleefeld, est un sujet beaucoup plus problématique, notamment en ce qui concerne les sources. Comme nous l'avons évoqué auparavant, c'est surtout le fameux brouillon de Grete qui nous permet de supposer que Trakl ait eu un lien un intérêt personnel pour certains sujets touchant à l'ésotérisme et à l'occultisme. Soulignons également que la thèse de Kleefeld peut également se justifier de par le contexte socio-historique puisqu'à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle on note l'émergence

d'une réelle vague « occultiste », que ce soit avec des auteurs comme Eliphas Lévi, Helena Blavatsky, Rudolf Steiner ou d'autres beaucoup plus fumeux, comme le célèbre aryosophe Guido von Lizst. Bref, même si les thèses de Kleefeld peuvent paraître osées et sont loin de faire l'unanimité, elles méritent tout de même notre considération la plus sérieuse. Pourquoi ?

Notre travail, comme nous nous sommes appliqués à le préciser dès le début, s'inscrit avant tout dans une démarche pluridisciplinaire et d'ouverture, et c'est dans cette optique que nous nous appliquons à considérer le travail de Kleefeld. La démarche de ce dernier est incontestablement unique et originale, ce pourquoi elle mérite d'être prise en considération dans notre travail. Bien évidemment, les thèses de Kleefeld sont à utiliser avec précaution et un certain recul critique, mais il est indéniable que la lecture de l'œuvre de Trakl qu'elles proposent est enrichissante et permet une ouverture très large, notamment en ce qui concerne la portée philosophique de l'œuvre, ainsi que l'importance essentielle accordée aux questions existentielles et à la quête de sens. Puisque ce sont surtout ces thématiques qui nous intéressent, au même titre que la profondeur et la portée ésotérique de l'œuvre de Trakl, il nous semblait nécessaire de tenir compte des interprétations de Kleefeld qui proposent une lecture tout à fait nouvelle, originale et pluridisciplinaire de l'œuvre du poète salzbourgeois. Ainsi, nous pouvons exploiter et valoriser pleinement la pluridisciplinarité qui constitue la base même de notre approche méthodologique.

Or, pour ma part, le nombre d'heptades présentes dans le recueil est beaucoup trop important pour qu'il puisse s'agir d'une simple coïncidence. Mais surtout il semble y avoir chez Trakl une obsession réelle pour les questions existentielles, principalement sur la souffrance de l'être incapable d'accepter le monde tel qu'il est, jusqu'à se haïr lui-même, et les possibilités de consolation et de rédemption. Nous avons vu dans le sous-chapitre précédent que toute la poésie de Trakl

s'articulait autour d'une dialectique entre une existence faite de souffrance, tournée vers un futur vide de toute signification et de toute vocation, et des images consolatrices, apparaissant par-ci et par-là au sein de ses poèmes. Naturellement, il semblerait que ces instants de consolation et de paix ne soient que temporaires, si ce ne sont des mirages, et que le mal triomphe toujours. Or, si le futur est aussi insensé qu'il y paraît, si l'Occident ne peut empêcher le déclin auquel il est en proie et si l'homme est insauvable, à quoi bon écrire encore ? A moins que Trakl ne se fasse le messager et l'annonciateur de l'apocalypse à venir – qu'il a certainement vu dans la Première Guerre mondiale –, peut-être essaie-t'il de nous communiquer malgré tout un moyen de consolation, les clés d'une possible rédemption ? Peut-être est-il encore possible de transformer l'homme et *par* et *avec* lui le monde, et donc d'empêcher toutes les routes d'aboutir dans les affres de la noire décomposition ? *Par* et *dans* ses poèmes, le jeune Trakl – pourtant incapable de supporter la vie et les expériences cruelles que celle-ci n'a cessé de lui imposer – a peut-être tenté de nous transmettre non seulement des images de consolation – un halo de beauté, de lumière et de pureté dans un monde fait de laideur, de noirceur et de péchés – mais également la possibilité d'une rédemption, soit une indication implicite, chiffrée et codée de ce qu'il pensait être une possibilité de transformation de l'homme et donc du monde en quelque chose de nouveau ; une renaissance du phénix à partir de ses cendres, une transformation de la matière brute en or, un processus de transmutation permettant de faire de cet être inachevé, imparfait et déchiré qu'est l'homme un être réellement « à l'image de Dieu », soit accompli et en harmonie avec ce monde qui l'entoure.

Peut-être Trakl s'est-il inspiré de la *Bible* où les heptades sont également omniprésentes : le monde a été créé en 7 jours, le 7 est également omniprésent dans les rituels de purification et d'expiation décrits dans les lois de Moïse ou encore le livre des 7 sceaux dans l'*Apocalypse de Saint-Jean*. D'autre part, Agrippa von Nettesheim - auquel nous nous sommes déjà référés quelques pages auparavant –

consacre tout un chapitre *De occulta philosophia* au pouvoir du merveilleux chiffre 7, chapitre dans lequel il se borne principalement à référencer les passages de la *Bible* permettant de soutenir l'hypothèse qu'il avance. Il semblerait que *Jahwe* – soit Dieu, le démiurge en personne – ait dû se soumettre aux lois astronomiques lorsqu'il créa le monde :

„Die 7 Planeten der babylonischen Astrologie und die 7 Tage des Mondviertels sind das Modell, denn die *Bibel* mit ihren 7 Schöpfungstagen und allen darauf aufbauenden Heptaden folgt.“⁶⁴⁵

D'après l'arithmétique biblique, il est possible d'augmenter et de potentialiser la force inhérente au 7 sacré de différentes façons : la mort de Caïn doit être vengée à 7 reprises⁶⁴⁶ et Lamech, le père de Noé, doit, quant à lui, être vengé d'abord 7 puis 70 fois⁶⁴⁷, ce à quoi s'ajoute que la génération de Lamech est la septième après Adam, qu'il doit donc être vengé à 77 reprises et qu'il est destiné à vivre 777 légendaires années.

„Die 7 in der abendländischen Kulturgeschichte hat eine unumschränkte, geradezu ubiquitäre Autorität erlangt.“⁶⁴⁸

A partir de 1904, Trakl commence sa carrière dans le cercle poétique salzbourgeois *Minerva*⁶⁴⁹ qui comptait 70 membres. Une fois encore, le nombre de membres est symbolique puisque les Pythagoriciens avaient voué le chiffre 70 à Pallas Athéna, soit à la Minerve romaine. D'autre part, les heptades n'ont pas une importance majeure seulement dans le recueil de 1913 mais aussi dans *Sebastian im Traum* (HKA, I, p. 88.), ce qui permet de soutenir l'hypothèse selon laquelle il ne peut s'agir d'un hasard, d'autant plus que toute l'architecture de ce dernier recueil est construite à partir de la loi du 7. La première section du recueil porte le même titre que l'œuvre et se

⁶⁴⁵ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 46.

⁶⁴⁶ Moïse, 4, 15.

⁶⁴⁷ Moïse, 4, 24.

⁶⁴⁸ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 46.

⁶⁴⁹ Le nom de ce cercle poétique n'est nullement anodin : *Minerve* (*Minerva* en latin) est une très ancienne divinité de la mythologie romaine, déesse de la guerre, de la sagesse, de la stratégie, de l'intelligence, de l'industrie, des arts, de la musique et des lettres. De plus, elle est protectrice de Rome et des artisans.

compose de 15 poèmes, dont le huitième, soit le poème central, porte le titre de la section et de l'œuvre. De plus, le poème *Sebastian im Traum* se compose de 14 Strophes (7+7), de 56 lignes (7+7₂) et de 413 mots (70+7₃). Nous pouvons donc clairement souligner une construction basée sur des potences de 7. En allant encore plus loin, nous pouvons même dire qu'aux 14 strophes du poème correspondent les 7+7 autres poèmes du cycle au sein de la première section. D'ailleurs, l'ensemble du recueil comporte 50 poèmes (7x7+1), soit 49 poèmes et un poème portant le titre du recueil, ce qui ne manque guère de nous rappeler la construction du recueil de 1913⁶⁵⁰.

S'ajoute à cela que la seconde moitié du premier cycle, soit le second cycle de 7, comporte au total 827 mots – les 413 mots du poème éponyme et les 414 composant les 6 autres poèmes – chiffre qui se laisse également décomposer en potences de 7, soit $7 + (7 \times 7) + 70 + 700 + 1 = 827$. De même, au total le recueil comporte 834 vers, soit : $7 + (7 \times 7) + 70 + 700 + 1 + 7 = 834$. A la manière de Günther Kleefeld, on peut donc dire que Trakl semble avoir repris le modèle numérogique de la *Bible* où on trouve le 8 (7+1), le 15 (7+7+1) et le 50 (7x7+1), d'ailleurs symbole de la Pentecôte⁶⁵¹. Il convient également de noter que la potentialisation du 8 en 7+1 marque le renouveau après une heptade :

„Die alttestamentliche Zahl der Reinigung und der Beschneidung präfiguriert nach patristischer Deutung die Auferstehung Christi am 8. Tag (Tag nach dem Sabbat) und damit die Gnade und die Erlösung.“⁶⁵²

Trakl suit l'exemple biblique comme le montrent les formulations dans son poème *Passion*, c'est ainsi qu'on trouve dans la variante :

„Der Pfingstmond ist über des Aussätzigen finsterer Hölle aufgegangen.“ (HKA, II, p. 219-220.)

La lune de la Pentecôte („Pfingstmond“) implique le chiffre 7 puisque dans l'astrologie le chiffre 7 est relié à la lune et c'est le chiffre qui règle

⁶⁵⁰ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 47.

⁶⁵¹ 1) Fête chrétienne célébrée le septième dimanche après Pâques pour commémorer la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. 2) Fête juive célébrée sept semaines après le deuxième jour de la pâque.

⁶⁵² KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 48.

le calendrier chrétien des jours fériés : 50 jours entre Pâques et la Pentecôte ($7 \times 7 + 1$). Cela peut nous conduire à dire que le nombre de poèmes présents dans le recueil *Sebastian im Traum* est implicitement intégré dans le poème « Passion ». Dans ce recueil, une fois encore, les heptades jouent un rôle majeur puisqu'au total ce dernier comporte 7456 mots, nombre une fois encore divisible en potences de 7, soit $7 + (7 \times 7) + (49 + 49) + (49 \times 49) + (70 \times 70) + 1 = 7456$ ⁶⁵³. D'ailleurs, le prénom Sebastien a lui-même un lien avec le chiffre 7 : Philon d'Alexandrie dans *De opificio mundi* parle des merveilleuses qualités du chiffre saint 7, ici mis en relation avec la $\sigma\epsilon\beta\alpha\sigma\mu\omicron\zeta$, c'est-à-dire la vénération et donc avec le prénom Sébastien dont les racines étymologiques renvoient à cette expression grecque. D'ailleurs, cet ouvrage de Philon d'Alexandrie est un chef d'œuvre de la mathématique occulte. Aussi, pour le célèbre occultiste Eliphas Lévi, le 7 tient une place tout aussi particulière :

« Le septénaire est le nombre sacré dans toutes les théogonies et dans tous les symboles parce qu'il est composé du ternaire et du quaternaire. (...) Le nombre 7 équivaut au pouvoir magique dans toute sa force car c'est l'esprit assisté de toutes les puissances élémentaires ; c'est l'âme servie par la nature, c'est le *sanctum ragnum* dont il est parlé dans les Clavicules de Salomon, et qui est représenté dans le Tarot par un guerrier couronné portant un triangle sur sa cuirasse, et debout sur un cube, auxquels sont attelés deux sphinx, l'un blanc et l'autre noir, qui tirent en sens contraire et détournent la tête en se regardant. Ce guerrier est armé d'une épée flamboyante, et tient de l'autre main un sceptre surmonté d'un triangle et d'une boule. Le cube, c'est la pierre philosophale, les sphinx sont les deux forces du grand agent, correspondant à Jakin et à Bohas, qui sont les deux colonnes du temple ; la cuirasse, c'est la science des choses divines qui rend le sage invulnérable aux atteintes humaines ; le sceptre, c'est la baguette magique ; l'épée flamboyante, c'est le signe de la victoire sur les vices, qui sont au nombre de sept, comme les vertus ; les idées de ces vertus et de ces vices étaient figurées par les anciens sous les symboles des sept planètes connues alors. »⁶⁵⁴

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ LEVI, Eliphas, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, 1861, p. 195.

La première édition historique et critique de Trakl remonte à l'année 1969. Avant cela, Karl Röck avait pris l'initiative de réarranger l'ordre des poèmes dans les recueils en faisant des groupement thématiques et chronologiques et surtout en les associant en cycles de sept. Toutefois, il ne s'est guère rendu compte, lors de sa manœuvre, que Trakl lui-même avait déjà, avant lui, subtilement joué avec les heptades. D'ailleurs, Röck dit lui-même que c'est lui qui a inspiré à Trakl l'usage du chiffre sept comme base de ses compositions poétiques. Or, quelque chose nous permet d'invalider cette affirmation de façon certaine : en effet, Trakl et Röck se sont rencontrés en 1912, or le poème *Winterdämmerung* déjà évoqué a été composé en 1911-1912. Par ailleurs, le 7 joue aussi un rôle dans la composition des poèmes de jeunesse du jeune salzbourgeois puisque nous le retrouvons dans les poèmes du recueil de 1909. En effet, dans ce recueil le premier cycle comporte également 7 poèmes, et ce premier cycle est clôturé par le poème *Sabbath* (HKA, I, p. 222.), lequel fait incontestablement référence aux 7 jours de la création du monde. Notons également que la terminaison en « -th » du titre n'est pas usuelle, mais que grâce à cette dernière le titre comporte lui aussi le nombre 7 puisqu'il se compose désormais de sept lettres. De plus, au total le poème est composé de 498 lettres et nous ne sommes donc guère étonnés de constater que ce nombre se laisse également diviser en potences de 7, selon l'arithmétique biblique : $7+(70 \times 7)+1 = 498$. L'influence qu'a eue la *Bible* sur Trakl ne reste donc plus vraiment à démontrer, surtout lorsqu'on considère les deux dernières strophes du poème *Einklang* (HKA, I, p. 224.), publié également dans le recueil posthume rassemblant les poèmes de 1909 :

„Im hellen Spiegel der geklärten Fluten
 Sehr wir die tote Zeit sich fremd beleben
 Und unsre Leidenschaften im Verbluten,
 Zu ferner'n Himmeln unsre Seelen heben.

Wir gehen durch die Tode neugestaltet
 Zu tiefen Foltern ein und tiefern Wonnen,
 Darin die unbekante Gottheit waltet –
 Und uns vollenden ewig neue Sonnen.“ (HKA, I, p. 224.)

Pour Richard Detsch, c'est l'idée de l'éternel retour nietzschéen qui est principalement exprimée ici⁶⁵⁵. En effet, si l'on s'en tient à l'interprétation proposée par Detsch, alors le déluge renverrait à l'idée du déluge biblique, lequel ouvrirait la voie à une sorte de vue sur le passé, c'est-à-dire à une leçon ou un enseignement à tirer de ce dernier. Le dernier vers de l'avant-dernière strophe, en revanche, peut donner lieu à l'interprétation selon laquelle, ayant tiré des enseignements du passé, l'homme délivré de ses passions et de ses vices, purifié de ses péchés, est voué dans le futur à s'élever vers le ciel. Cela s'entend de façon symbolique, c'est-à-dire comme suit : fort d'une connaissance tirée du passé, l'homme évolue et renaît, suite à quoi il est destiné à s'élever vers une sphère supérieure de la connaissance. De même, le Dieu auquel est fait référence dans l'avant-dernier vers pourrait renvoyer à Dionysos, surtout si le poème fait référence à Nietzsche, chose extrêmement probable eu égard à l'influence du célèbre philosophe sur Trakl, en particulier dans ses poèmes de jeunesse. Le dernier vers aspirerait à nous transmettre l'idée selon laquelle l'homme pourrait s'accomplir – à entendre comme l'achèvement de l'être au sens ontologique – grâce à de nouveaux soleils⁶⁵⁶.

Mis en lien avec l'idée de clairvoyance et de prévision du futur, ce dernier vers et le rapprochement de l'accomplissement et du soleil peuvent indiquer que Trakl connaissait, dès 1909, le système d'évolution planétaire de Rudolf Steiner⁶⁵⁷.

D'après Günther Kleefeld, ces références à la Clairvoyance nous révèlent une consultation ou une prise de connaissance des *Chroniques akashiques*, que l'on peut définir ainsi :

“The words akash is the Sanskrit for "ether", and these records constitute the etheric library in which is stored the information about everything that has ever occurred since the beginning of time.”⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ DETSCH, Richard, „Die Beziehung zwischen Carl Dallago und Georg Trakl“, 1981, p. 164.

⁶⁵⁶ *Ibid.* p. 165.

⁶⁵⁷ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 50.

⁶⁵⁸ MERWALE, Ann, *Souls United: The Power of Divine Connection*, Llewellyn Worldwide, 2009, p. 12.

En d'autres termes, les *Chroniques akashiques* renvoient à un concept ésotérique, créé au XX^{ème} siècle par les théosophes et inspiré de la philosophie indienne, visant à désigner une sorte de mémoire cosmique de nature éthérique qui enregistrerait les événements produits dans le monde à la manière d'une sorte de pellicule sensible⁶⁵⁹.

Pierre A. Riffard en donne la définition suivante :

« Espace symbolique d'éther, situé macroscopiquement dans l'empyrée [hautes sphères] et microcosmiquement dans le ventricule gauche du cœur, espace où s'inscrivent toutes les paroles, actions, pensées de l'homme, tous les êtres et événements du monde. Cet espace, ce miroir magique est lu des initiés. »⁶⁶⁰

Néanmoins, il convient de souligner que Trakl semble thématiser plusieurs philosophies, spiritualités et visions du monde. Lorsqu'on observe de près le sonnet, soit la troisième partie du poème *Drei Träume* (HKA, I, p. 215.), on y remarque des références plus qu'explicites à *La Naissance de la Tragédie de Nietzsche*. Dans ce sonnet Trakl semble ériger un plaidoyer en faveur d'une vision dionysiaque du monde et définir l'art comme la dernière entreprise métaphysique de l'homme. Par ailleurs, ce texte nous révèle également une aversion pour le christianisme, considéré, à la manière nietzschéenne, comme une entrave à la vie, et une sorte d'optimisme gnostique.

„Zum Tage schwellen und wieder vergehn,
Die ewig gleiche Tragödia,
Die also wir spielen sonder Verstehn,

Und deren wahnsinnsnächliche Qual
Der Schönheit sanfte Gloria
Umkränzt als lächelndes Dornenall.“ (HKA, I, p. 216.)

Il est essentiel de remarquer que Trakl ne s'obstine guère à ne défendre et ne transmettre qu'une pensée ou un courant d'idées. On peut trouver chez lui des éléments renvoyant explicitement au christianisme orthodoxe, à la Théosophie chrétienne-hétérodoxe, à

⁶⁵⁹ REGAL, Brian, *Pseudoscience: A Critical Encyclopedia*, Greenwood, Santa Barbara – Oxford, 2009, p. 29.

⁶⁶⁰ RIFFARD, Pierre A., *Dictionnaire de l'ésotérisme*, 1993 p.47.

l'Antichristianisme nietzschéen mais aussi à différentes traditions ésotériques :

„Hier werden keine weltanschaulichen Gewissheiten verkündet, sondern Fragen aufgeworfen, über die in Trakls Dichtung weiter verhandelt wird.“⁶⁶¹

Afin de donner un autre exemple permettant d'attester ce que nous venons de dire, nous pouvons regarder de plus près le poème de clôture du recueil posthume de 1909 : *Die tote Kirche* (HKA, I, p. 256.). En effet, dans ce poème Trakl non seulement se distancie très clairement du Christianisme, dont il a une conception on ne peut plus particulière, mais présente les sacrements chrétiens comme une dramaturgie vidée de son sens, une pitoyable comédie n'offrant aucune absolution ou rédemption :

„(...) Der Priester schreitet / Vor den Altar ; doch übt mit müdem Geister / Die frommen Bräuche – ein jämmerlicher Spieler, / Vor schlechten Betern mit erstarrtem Herzen, / In seelenlosem Spiel mit Brot und Wein.“⁶⁶²

Toutefois, il convient de souligner une nuance : le titre, en effet, souligne l'idée que l'Église est morte, non pas Dieu. Il est donc plausible que pour Trakl le christianisme, du moins tel qu'il est pratiqué à l'église, n'offre plus d'asile spirituel aux hommes. Les rites apparaissent comment étant dénués de toute substance et la pratique de la religion n'offre plus aucune rédemption à l'être humain qui souffre. Autrement dit, le poète critique la perte du sacrement. Or, il faut faire une distinction avec la critique fondamentale du christianisme telle qu'elle est présentée par Nietzsche, même si Trakl s'inspire de ce dernier à maintes reprises. Comme le note Kleefeld avec justesse :

„Das ist kein dionysisches Bekenntnis zum Diesseits, hier artikuliert sich vielmehr ein Bedauern über den Verlust der Metaphysik, das Bedürfnis nach neuer Religiosität. Eben dieses Bedürfnis nach neuer Religiosität. Eben dieses Bedürfnis aber bescherte der Theosophie und der Mystik in jenen Jahren ihren Boom.“⁶⁶³

⁶⁶¹ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 54.

⁶⁶² *Ibid.*

⁶⁶³ *Ibid.* p. 56.

Revenons-en à la théosophie : Bertha Eckstein-Diener⁶⁶⁴, figure centrale de la théosophie viennoise, fréquentait d'abord le *Café Griensteidl*, puis le *Café Imperial*, où bon nombre d'artistes et d'écrivains du « mouvement » *Junges Wien* se plaisaient à lui rendre visite. Notons que certains amis de Trakl, notamment Karl Kraus, Peter Altenberg et Adolf Loos, ont fréquenté de près le cercle autour de Bertha Eckstein où l'idéologie théosophique était souvent sujet à discussion et au centre des débats. Soulignons également que la théosophie constituait également un sujet de réflexion au sein du cercle du *Brenner* avant la Première Guerre mondiale, notamment dans le numéro d'octobre 1912, dans lequel fut d'ailleurs publié le poème *Psalm* (HKA, I, p. 55.) de Georg Trakl. D'ailleurs, on y trouve également le poème intitulé *Das Werdelied* d'Hugo Neugebauer⁶⁶⁵ qui ne peut que nous rappeler *Einklang* (HKA, I, p. 244.) de Georg Trakl. En effet, les deux textes partagent une transmission de la conception gnostique d'une ascension progressive de l'homme culminant dans l'atteinte d'un état divin, soit d'un état qui rend l'homme semblable à (un) Dieu. Chez Trakl on lit donc :

„Wir gehen durch die Tode neugestaltet
 Zu tiefen Foltern ein und tiefen Wonnen,
 Darin die unbekante Gottheit waltet –
 Und uns vollenden ewig neue Sonnen.“ (HKA, I, p. 244, V. 14-17.)

D'autre part, l'intérêt du *Brenner* pour l'ésotérisme – à entendre ici dans un sens large - s'atteste aussi dans une autre publication, plus que douteuse d'ailleurs. En juin 1913, Ludwig von Ficker fait appel à des contributions au sujet de Karl Kraus, parmi lesquelles se trouve un texte de Jörg Lanz von Liebenfels qui était l'un des principaux chefs de file de l'Ariosophie. En publiant dans le numéro de novembre 1913 le texte de Liebenfels grassement intitulé *Kraus und das*

⁶⁶⁴ 18 mars 1874 à Vienne – 20 février 1948 à Genève : écrivaine et journaliste autrichienne, mieux connue sous son pseudonyme Sir Galahad. Elle était membre de la loge théosophique Adyar et dans sa villa (St. Genois-Schlössl), à Baden près de Vienne, elle et son premier mari tenaient un salon, fréquenté, entre autres, par Arthur Schnitzler, Adolf Loos, Karl Kraus, Peter Altenberg etc.

⁶⁶⁵ NEUGEBAUER, Hugo, *Das Werdelied* In : *Der Brenner*, H1, 1. Oktober 1912, p. 20.

*Rassenproblem*⁶⁶⁶ – dans lequel l’auteur explique que, malgré ses incontestables origines juives, Kraus serait tout de même plus proche de la race héroïque („heroiden Rassentypus“⁶⁶⁷) – on serait tenté de croire que von Ficker offre à cet auteur plus que contestable une plateforme pour divulguer ses théories raciales, pour ne pas dire profondément racistes. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que le texte de Liebenfels ne contient en aucun cas ce qu’on serait tenté de s’imaginer au premier abord. En effet, ce dernier voit en Karl Kraus un génie héroïque, spirituellement proche de sa propre personne. Aussi étonnant que cela puisse donc paraître, von Ficker fait justement publier ce texte afin de protéger Kraus d’éventuelles attaques antisémites. Ainsi, en divulguant un texte qui rend hommage à un auteur d’origine juive, écrit par l’un des chefs de file de l’Ariosophie et de la raciologie, von Ficker espère protéger son ami Kraus d’éventuelles attaques. Kraus « instrumentalise » donc l’un des éventuels détracteurs antisémites pour chanter les louanges d’un auteur juif. Toujours au sein du *Brenner-Kreis*, Carl Dallago se livre à une critique virulente d’un des proches d’Helena Blavatsky : Franz Hartmann qui critique avec virulence la religion institutionnalisée et, surtout, qualifie le Catholicisme romain d’*Irrlehre*, autrement dit d’hérésie. En effet, pour Hartmann, l’homme pur et paradigmatique que le Christianisme tente de nous présenter comme le représentant d’une spiritualité exemplaire, serait en vérité tout le contraire d’un Sauveur ou Rédempteur de l’humanité. Comme Blavatsky elle-même, Hartmann oppose à la pensée chrétienne occidentale les modèles de pensée orientaux. C’est à partir de cette confrontation entre Dallago et Hartmann que le premier va écrire un texte sur le second, publié dans le numéro du *Brenner* de mai 1914 sous le titre de *In Berührung mit Theosophie*⁶⁶⁸. Dans ce texte, Dallago rend compte d’une confrontation critique avec la Sémiose hermétique,

⁶⁶⁶ *Der Brenner* vom 15.11.1913, p. 187.

⁶⁶⁷ On entend par là une race « mélangée », soit ne possédant pas de signes distinctifs nets, mais pouvant être porteuse des qualités ou des défauts puisant leur origine dans les races ayant contribué au mélange. In : *Ostara*, N°62, 1912, p. 5-6. (http://www.iapsop.com/archive/materials/ostara/ostara_n62_1912.pdf)

⁶⁶⁸ DALLAGO, Carl : « In Berührung mit Theosophie » In : *Der Brenner* vom 1. Mai 1914, p. 615-636.

l'exégèse des textes bibliques fondée sur une sorte de science secrète (la théosophie en toute logique) et l'image théosophique de Jésus. Il est donc manifeste que la théosophie et l'ésotérisme plus généralement ont été thématiques dans le *Brenner Kreis* dont la proximité avec le jeune Trakl ne reste plus à démontrer. Bien qu'il semble y avoir une disparité concernant ce genre de questions entre les différents membres, il n'en demeure pas moins une influence manifeste qui a très certainement trouvé un écho chez Georg Trakl.

D'autre part, il est avéré qu'en 1913 Trakl a lu *Die drei Stufen der Erotik* d'Emil Lucka, ouvrage ayant eu une grande influence chez certains contemporains du poète. Dans cet ouvrage, Lucka dresse une critique fondamentale des dogmes chrétiens puisque pour lui la vie et la mort du Christ seraient définitivement révolues et auraient été stylisées en événement rédempteur par les seuls hommes. De fait, Jésus n'apparaîtrait plus comme une figure et un exemple spirituel, mais aurait été érigé en Dieu. En opposition aux dogmes chrétiens, fortement critiqués comme nous venons de le voir, les mystiques auraient une toute autre lecture de la vie et du sacrifice du Christ. D'ailleurs, celle-ci est considérée comme étant beaucoup plus juste car essentiellement symbolique puisqu'ici on considère que la naissance du Christ a lieu dans l'âme de chaque homme. Autrement dit, chaque individu pourrait faire l'expérience du divin et celle-ci aurait une signification exclusivement individuelle et non collective comme chez les chrétiens.

„Gott ist nicht in den Himmeln und nicht in der Geschichte, sondern er soll in der Seele lebendig werden, die Seele soll göttlich und schöpferisch sein, sie findet ihre Aufgabe: die Welt neu zu gestalten.“⁶⁶⁹

Nous sommes donc face à ce qui mérite d'être appelé la proclamation d'une théologie pour ainsi dire gnostique. D'ailleurs, il n'est guère inintéressant de souligner que Kandinsky dans *Le spirituel dans l'art* de 1911, se réfère explicitement à Blavatsky et Steiner. Mais ce sont surtout deux aspects dans la pensée de Steiner qui intéressent

⁶⁶⁹ LUCKA, Emil, *Die drei Stufen der Erotik*, 1913, p. 108.

Kandinsky : d'une part ses spéculations sur un point de vue intellectuel („Geistes Schau“) supérieur et, d'autre part, sa théorie des couleurs, soit le lien entre les couleurs et d'éventuelles symboliques, émotions ou significations. De manière générale – et cela se vérifie dans tout mode de pensée impliquant une critique de la réalité – toute discréditation de la réalité empirique va de pair avec la croyance en une réalité autre, cachée. Ainsi, on considère que l'essence des choses, ou la « chose en soi » comme disent par exemple les phénoménologues Husserl ou Heidegger, n'est guère accessible aux sciences dures, mais uniquement perceptible *dans* et *par* l'Art. En d'autres termes, l'art rendrait accessible l'essence des choses, leur fond spirituel en somme.

„Das durch die Wissenschaften und den neuzeitlichen Materialismus verhüllte Wesen der Dinge wieder sichtbar, leiten in einem utopischen Zustand ein: die Epoche des großen Geistigen.“⁶⁷⁰

L'attrait des sciences occultes ou des parasciences dans les cercles d'artistes ne reste plus à démontrer ; d'ailleurs de nombreuses études – celle que nous venons de citer n'étant qu'un exemple parmi d'autres – se sont intéressées à ce sujet et l'ont étudié de manière extrêmement précise. Toutefois, il est important de souligner qu'au début du XXe siècle de nombreuses rééditions d'anciens ouvrages, par exemple chez l'éditeur Eugen-Diederichs à Iéna, ont également favorisé la diffusion de tels modes de pensées. A cela s'ajoutent les diverses revues à consonance théosophique qui s'appliquent à actualiser l'héritage chrétien hétérodoxe, mais aussi à publier et à analyser des textes religieux et mystiques issus des époques et des cultures les plus diverses⁶⁷¹.

Comme nous avons pu le constater à plusieurs reprises, à travers l'importance majeure accordée au chiffre 7 et aux heptades dans la composition des recueils et des poèmes, il est à présent indéniable que Trakl était intéressé par la numérologie et la mystique des chiffres,

⁶⁷⁰ PAUEN, Michael, *Dythirambiker des Untergangs. Gnostizismus, Ästhetik und Philosophie der Moderne*, De Gruyter, Berlin, 1994, p. 118.

⁶⁷¹ Par exemple : *La Neue metaphysische Rundschau* par Paul Zillmann (éditeur), publiée à Berlin entre 1897 et 1917.

composantes essentielles de la Kabbale, de l'alchimie et de la gnose. De même, les références plus ou moins explicites faites aux arts divinatoires et aux prévisions manifestent un intérêt certain pour la théosophie. Ce phénomène semble être renforcé par ses fréquentations et l'intérêt accru que portait sa propre sœur à cette mouvance spirituelle⁶⁷².

„Tatsächlich finden sich bei Trakl immer wieder Verweise auf gnostische Mythen ; so zitiert er die Vorstellung vom „Funken“, der den Auserwählten kenntlich macht. Die Seele gibt ihm – wie den Gnostikern – als „ein Fremdes auf Erden“ ; verbannt in eine „körperliche Spottgestalt aus Kot und Fäulnis“, lebt sie in einem „verfluchten Jahrhundert“, in dem der Autor „nur Angst, Verzweiflung, Schmach und Seuchen“ erkennt.“⁶⁷³

2.3.3. Poésie et Alchimie

Avant toute chose, il convient de préciser que l'héritage alchimique est également transmis *dans* et *par* la poésie. Un exemple révélateur est *l'ars poetica* des symbolistes français, conçue sous l'influence de la tradition gnostique et hermétique. Baudelaire, ainsi que Stéphane Mallarmé notamment, s'inspirent non seulement du *Corpus Hermeticum* mais aussi des écrits d'Eliphas Lévi, que nous avons déjà cité, et de Swedenborg⁶⁷⁴. Ce dernier est un personnage intéressant car d'abord scientifique, ayant fait de nombreuses recherches sur l'anatomie, et qui prétend avoir fait une expérience mystique en 1743. Suite à cette dernière il abandonne la totalité de ses recherches scientifiques afin de se consacrer exclusivement à la philosophie et à la théologie. Soulignons également que Swedenborg rend compte de manière extrêmement détaillée de cette expérience mystique bouleversante, et ce dans une lettre à son ami Dr. Hartley, dans laquelle on peut lire la révélation suivante :

⁶⁷² KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 58.

⁶⁷³ PAUEN, Michael, *Dythirambiker des Untergangs*, 1994, p. 125.

⁶⁷⁴ 29 janvier 1688 – 29 mars 1772 : scientifique, théologien et philosophe suédois.

« J'ai été appelé à une fonction sacrée par le Seigneur lui-même, qui s'est manifesté en personne devant moi son serviteur. Alors il m'a ouvert la vue pour que je voie dans le monde spirituel. Il m'a accordé de parler avec les esprits et les anges... »⁶⁷⁵

Fort de cette expérience, l'ancien scientifique emploie alors toute son énergie à faire découvrir aux hommes une spiritualité rationnelle, puisant ses fondements dans des visions de l'au-delà. Ce qui intéressera Baudelaire par la suite est précisément le fondement même de la théorie de Swedenborg, reposant sur le principe d'une correspondance entre le monde matériel et le monde spirituel⁶⁷⁶.

Pour Swedenborg, le monde spirituel et le monde naturel sont tellement imbriqués l'un dans l'autre, qu'il n'existe aucune frontière définie et certaine. D'autre part notre auteur explique que le ciel et l'enfer ne sont aucunement, comme nous l'enseigne le dogme chrétien, une récompense ou un châtement imposés par Dieu, mais bel et bien des états librement choisis par l'individu, ce qui est une idée fort originale. En d'autres termes, alors que le ciel apparaît comme un lieu où règnent l'altruisme, l'amour, le travail, l'empathie etc., l'enfer, quant à lui, est dominé par la haine, la méfiance, l'individualisme, l'égoïsme, l'avarice, bref, par tous les sentiments ou intentions humains conçus comme mauvais. Il en découle qu'une personne avide de pouvoir et rongée par la haine en son for intérieur, quitterait d'elle-même le ciel avec effroi pour aller en enfer, environnement qui convient mieux à sa personnalité et ses dispositions. S'ajoute à cela que toute notre vie, jusque dans ses ramifications les plus secrètes, est déterminée par la discussion entre les anges et les esprits⁶⁷⁷.

Néanmoins, ce qui joue le plus grand rôle chez le philosophe suédois est bel et bien l'amour, qu'il soit spirituel ou physique, ce qui

⁶⁷⁵ PRIEUR, Jean, *Un prophète pour notre temps, Swedenborg*, Editions Swedenborg et Dervy-Livres, Paris, 1970, p. 30.

⁶⁷⁶ Connaissant l'intérêt de Baudelaire pour Swedenborg, ce n'est donc nullement un hasard que l'un de ces plus célèbres poèmes porte le titre de « Correspondances » et décrit, par ailleurs, une expérience sensorielle forte : la synesthésie, soit l'harmonie et la correspondance de tous les sens de l'être humain.

⁶⁷⁷ MATTER, Jacques, *Emmanuel de Swedenborg, sa vie, ses écrits et sa doctrine*, Didier et Cie, Paris, 1863.

explique aussi l'importance primordiale accordée à l'altruisme et à l'empathie :

« L'amour conjugal — entendre conjugué, intime — permet seul de connaître l'autre sur le plan de la substance spirituelle, donc sur le plan de l'intériorité, de l'induction psychique. Il dit que l'amour métaphysique outrepassa de beaucoup l'amour physique, et que le premier n'est donné qu'à ceux et celles qui peuvent établir une union des âmes pour compléter l'union des corps. »⁶⁷⁸

Bref, l'influence qu'exerce l'ésotérisme et la spiritualité sur les poètes – et ce aux époques et dans les courants les plus divers – montre bien que ces derniers aspirent à une renaissance du spirituel. Au XIXe et au XXe siècles, celle-ci doit surtout officier comme une poche de résistance face à un matérialisme qui gagne en influence. Mais elle doit également proposer une alternative à un christianisme désacralisé, empêtré de façon visiblement irréversible dans l'inflexibilité du dogme. L'influence qu'a eue Baudelaire sur Trakl ne reste plus à démontrer : de nombreux commentateurs ont travaillé sur cette question sous tous les angles et pris le soin d'en exploiter tous les aspects⁶⁷⁹. Mais ce qui nous intéresse surtout ici, c'est que Trakl semble avoir repris le concept novateur de Baudelaire, soit la mise en parallèle du processus de création poétique avec le procédé alchimique. Pour le dire autrement, dans la poésie moderne, on compare alors l'art poétique et l'art alchimique puisque la langue y est conçue comme point de départ, comme *materia prima* pour reprendre le langage des alchimistes. En effet, chez Baudelaire, comme quasi nulle part ailleurs, on peut observer une vision de soi comme détenteur de pouvoirs exceptionnels („Selbstbemächtigung“⁶⁸⁰) du sujet.

„Der Autor tritt auf als ein „Mags“, der dem verfehlten Werk des Demiurgen seine eigene Schöpfung – die „künstlichen Paradiese“ – entgegenhält.“⁶⁸¹

⁶⁷⁸ POIRIER, Mario, « Le mystère Swedenborg : raison ou déraison ? » In : *Santé mentale au Québec*, vol. 28, n°1, 2003, p. 265.

⁶⁷⁹ Voir: CSURI, Karoly (Hrsg.), *Georg Trakl und die literarische Moderne*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009. ou ZANUCCHI, Mario, *Transfer und Modifikation: „Die französischen Symbolisten in der Lyrik der deutschsprachigen Moderne (1890-1923)“*, de Gruyter, Berlin – Boston, 2016.

⁶⁸⁰ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 133.

⁶⁸¹ PAUEN, Michel *Dithyrambiker des Untergangs*, 1994, p. 95.

Nous sommes donc face à une réelle décomposition de ce qui existe, donné à l'état brut, puisque désormais les éléments de base ne sont que les premières pierres de l'édifice d'une toute nouvelle création à construire. En langage alchimique, nous sommes face à la *materia prima* qui va servir de point de départ à un processus de transmutation guidé et contrôlé par l'esprit.

„Der zur reinen Dichtung führende Akt heißt planmäßiges Errichten einer Architektur, Operieren mit dem Impuls der Sprache.“⁶⁸²

Il en va de même pour la poésie d'Arthur Rimbaud, elle aussi comparable à une alchimie des mots. A ce sujet, Mallarmé écrira à propos de son acolyte :

« L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée, ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction enthousiaste de la phrase. »⁶⁸³

Concernant les astres et les signes astrologiques, Trakl se réfère à Mallarmé puisque le texte poétique est une constellation entre mots et astres qui peuvent chanter et sonner.

D'ailleurs, pour Gottfried Benn, l'espace de travail du moi lyrique moderne est une sorte de laboratoire puisque le poème doit être créé. C'est un ouvrage épuisant comme l'art du forgeron. Or, il est essentiel d'introduire, ici, une distinction d'une importance cruciale. Lorsque nous parlons de Gottfried Benn dans ce contexte, nous ne parlons pas du Benn auteur de *Morgue*⁶⁸⁴, considéré comme l'un des plus grands poètes expressionnistes, mais du Gottfried Benn qui, suite à des errances et pertitions idéologiques durant le III^{ème} Reich, change radicalement sa conception de la poésie et de l'art en général. En effet, les poèmes écrits durant les années 1930 – soit sous le régime national-

⁶⁸² FRIEDRICH, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1970, p. 39.

⁶⁸³ MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, H. Monda & G. Jean Aubry, Paris, 1945, p. 366.

⁶⁸⁴ *Morgue et autres poèmes* est le premier recueil de poèmes publié par Gottfried Benn en 1912 à Berlin.

socialiste – et le recueil *Statische Gedichte*⁶⁸⁵ de 1948 traduisent parfaitement le changement radical de l’auteur. On remarque que ce ne sont pas tellement les thèmes qui changent⁶⁸⁶, mais bien les préoccupations concernant la conception de la poésie. Hugh Ridley parle dans son contexte d’un déplacement de priorités („Schwerpunktverschiebung“)⁶⁸⁷

„Dass alte Themen neue Perspektiven gewannen, dass Benn sich zu seinem lyrischen Repertoire anders verhielt, liegt sicherlich auch in seiner äußeren Situation begründet: in der steigenden persönlichen Vereinsamung vor 1945 und in den persönlichen Verlusten danach sowie in der Ablehnung von Benns Werk durch die Kulturbehörden der westlichen Besatzungszonen.“⁶⁸⁸

Désormais, l’accent est mis sur l’existence d’artiste comme stratégie de survie face à la mort et au caractère éphémère des choses puisque les poètes sont comme situés hors du temps et de l’histoire. Dès lors, l’omniprésence de la mort est silencieusement acceptée et considérée comme une évidence indéniable et inéluctable ; situation face à laquelle le poète devient « statique »⁶⁸⁹.

„Der Dichter wird als ruhender Punkt im Kosmos gesehen. (...) Der Gestus der Resignation, der Hinnahme einer jetzt als unabänderlich erkannten Situation ist nicht zu überhören und gibt der ganzen Sammlung den Ton.“⁶⁹⁰

Le côté éphémère des choses et l’omniprésence de la mort ont toujours été les sujets favoris de Benn, mais au lieu de prendre un aspect impersonnel et détaché, il devient ici de plus en plus personnel.

„Der führe Benn neigte dazu, die Mythen als künstlerisch produktiv, aber existentiell entleert und trügerisch darzustellen, so versucht der späte Benn in oft schwer entschlüsselbaren Gedichten, eine am Mythos orientierte Rechtfertigung des eigenen Lebens zu entwerfen.“⁶⁹¹

⁶⁸⁵ BENN, Gottfried, *Statische Gedichte*, Arche, Zürich, 1948.

⁶⁸⁶ „Sie [die Lyrik aus den 30er Jahren und aus der Kriegszeit] hatte eher einen resumierenden als vorwärtsweisenden Charakter, und dies nicht nur im Thematischen, sondern auch formal.“ In: RIDLEY, Hugh, *Gottfried Benn: Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1990, p. 100.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ Le terme puise son origine dans le « perspectivisme » („*Perspektivismus*“) de Friedrich Nietzsche. Il s’agit là d’un style, d’une posture et d’une attitude qui vient de l’artiste lui-même.

⁶⁹⁰ RIDLEY, Hugh, *Gottfried Benn*, 1990, p. 101.

⁶⁹¹ *Ibid.*

Les mythes sont employés à des fins lyriques, mais le poète renonce sciemment à faire référence aux grandes perspectives historiques. Autrement dit, nous sommes face à une quête de sens profondément personnelle. Indéniablement, la poésie d'après-guerre de Benn traduit une profonde situation de crise puisqu'elle oscille constamment entre les certitudes exprimées *dans* et *par* les poèmes de jeunesse et une quête de sens en dehors de l'esthétique restée vaine et inaboutie.

„Die Mischung von Glaube und Zweifel gegenüber den Mythen kommt in dem Gedanken zum Ausdruck, dass die Lyrik nur noch ausnahmsweise ein Provisorium an Ideengehalt erreichen kann.“⁶⁹²

Ainsi, la plupart des textes des *Statische Gedichte* empruntent plutôt la direction de l'expression d'expériences personnelles et surtout de la peur de sa propre mort. Il en découle que l'identification de Benn avec d'autres artistes ou poètes puise, avant tout, sa justification dans la nécessité de mourir („Sterbenmüssen“⁶⁹³). En d'autres termes, les *Statische Gedichte* se caractérisent majoritairement par une approche sentimentale de sa propre mort. Le sujet principal est donc le poète lui-même, confronté à sa propre finitude. C'est précisément *dans* et *par* cette angoisse que l'attitude « statique » puise son origine. Elle doit être comprise comme une tentative de résistance à la finitude et au temps détesté et déçayé⁶⁹⁴.

Dès lors, pour en revenir à Trakl, le poète apparaît comme « forgeron de vers » („Verseschmied“) et chez Trakl l'atelier poétique ressemble à l'atelier de l'alchimiste. Le poème est un chant sonnant („tönender Gesang“), un chant des étoiles („Sternengesang“):

„sein dicht-metallurgisches Handwerk ist mit Mallarmés Konzept der Konstellation verbunden.“⁶⁹⁵

Partant de là il n'est guère étonnant que les concepts de forge et des différents métaux apparaissent fréquemment dans la poésie de Trakl.

⁶⁹² *Ibid.* p. 103.

⁶⁹³ *Ibid.* p. 104.

⁶⁹⁴ *Ibid.* p. 105.

⁶⁹⁵ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 136.

Dans son poème *Die junge Magd* (HKA, I, p. 13.) le forgeron („Schmied“) est l’une des figures centrales, mais une figure destructive et démoniaque puisque sa forge devient une scène de crime où se déroule un crime horrible et incestueux. En faisant référence au « Herr », soit au maître de maison et supérieur de la servante („Magd“), ainsi qu’au maître forgeron („Meister“), l’apprenti forgeron („Knecht“) et la servante sont assimilés à l’univers infantile, donc par extension innocent, pur et naïf. De plus, ils apparaissent comme frère et sœur, d’où le penchant incestueux du poème. A travers la scène de la forge, le motif central de Trakl, soit l’inceste, est soumis à certaines variations. L’apprenti forgeron décrit comme dur et rustre („hart und rüde“) prend des traits qui le rapprochent du personnage de Barbe Bleue et se transmute en chasseur qui abat une biche („ein Wild“). D’autre part, dans le poème *Landschaft* (HKA, I, p. 83.) de 1913, l’apprenti forgeron n’est pas nommé de façon explicite, mais apparaît comme impliqué malgré tout puisque le cheval noir („Rappe“) semble œuvrer comme son reflet-miroir. Autrement dit, l’apprenti forgeron et le cheval noir semblent être les représentants et l’incarnation d’une sexualité destructrice et masculine. En d’autres termes, chez Trakl le forgeron apparaît comme étant l’opposé du bon berger puisque le forgeron ne semble être qu’une sorte d’avatar, d’incarnation de la figure de *Barbe Bleue*. Toutefois, la servante n’est en aucun cas une victime passive ; mais bien au contraire, elle est présentée comme étant activement impliquée en ce qu’elle essaie d’attraper („hascht“) le feu de la forge et de la ferveur du cheval. Sur le plan architectural, nous sommes confrontés à un changement de lieu puisque nous passons du « village » („Dorf“) à la « lisière de la forêt » („Saum des Waldes“). Notons également que le poème comporte de nombreuses allitérations comme par exemple : „Hirte / Hirschkuh“ et ce à la fin des deux scènes d’ouverture. Ces changements de lieu sont fortement symboliques puisqu’ils vont de pair avec un changement de rôle et donc de paradigme : la servante cède ici la place au personnage masculin du cerf („Hirschkuh“), gibier assimilé au chasseur, évoqué dans la scène en

question⁶⁹⁶. En d'autres termes, nous sommes très clairement confrontés à une métamorphose. Cette dernière concerne aussi le cheval qui finira pas devenir un arbre en feu (peut-être est-il ici fait référence au buisson ardent dans la *Bible*). Tout cela nous donne l'impression d'être face à des créatures démoniaques qui ne cessent d'affronter des figures qui s'apparentent à des anges déchus :

„Aufflattern mit dunklen Gesichtern die Fledermäuse“ (HKA, I, p. 83, V. 9.)

Il apparaît donc clairement que nous sommes bien loin d'un rapprochement ou d'une réconciliation, mais plutôt proches de ce qui s'apparente à une destruction massive. Ainsi, la poésie semble avoir atteint une certaine maturité se manifeste clairement. Les scènes bucoliques – comme le cheval en attente d'être ferré par le maréchal – suivent pour ainsi dire le modèle baudelairien puisque le scénario est toujours décomposé, fractionné. Divers éléments (la servante, l'apprenti forgeron, le marteau etc.) sont apportés comme des pierres à l'édifice de la construction poétique, duquel finira par émerger quelque chose de nouveau de par cette mise en lien d'images diverses.⁶⁹⁷

Autrement dit, nous sommes face à un rejet du principe mimétique à partir d'un objet précis. Il semblerait donc que la création poétique ait pris la forme d'une « expérience langagière alchimique » („alchemistisches Sprachexperiment“⁶⁹⁸).

Regardons donc de plus près le poème *Landschaft* (HKA, I, p. 83.) de Trakl : dans les 15 premiers vers, les éléments majeurs, Ophélie et le lac sur lequel se penchent les fleurs jaunes de l'été (V.4-5) se retrouvent à la fin de la version finale du même poème. A partir du V.16, nous passons à la séquence qui nous intéresse plus particulièrement : la scène de la forge.

„Septemberabend, oder die dunklen Rufe der Hirten,
Geruch von Tymian. Glühendes Eisen sprüht in der Schmiede.
Gewaltig bäumt sich ein schwarzes Pferd; die hyazinthene Locke der
Magd

⁶⁹⁶ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 138.

⁶⁹⁷ *Ibid.* p. 139.

⁶⁹⁸ *Ibid.*

Hasch nach der Inbrust seiner purpurnen Nüstern.“(HKA, I, p. 83, V. 16-19.)

Tout d’abord, les termes « bergers » („Hirten“) et « poursuivre » („Hasch“) et ceux de « ardent » („Glühendes“) et « pulvériser » („sprüht“) s’accordent de manière vocalique, ce à quoi s’ajoute un effet sonore consonantique produit par les sons en « u » et « ü ». Il ne faut pas non plus omettre la production d’un effet sémantique puisque les « naseaux » („Nüstern“) mettent en jeu le sens de l’odorat et renvoient à l’odeur des cheveux bouclés de la servante („hyazinthenen Locken“), ce qui donne à l’adjectif une connotation implicitement sensuelle⁶⁹⁹.

Dès lors, le processus d’écriture poétique apparaît clairement comme étant l’espace d’une expérimentation avec le langage. Le poème est alors à concevoir comme un « pure espace de langage » („reiner Sprachraum“⁷⁰⁰), c’est-à-dire qu’il est possible de décrire son architecture mais pas d’en donner une interprétation certaine et indéniable. En effet, le propre de la poésie est justement la part d’interprétation libre laissée au lecteur. Autrement dit, le lecteur doit explorer l’espace du poème : la compréhension de cet espace langagier nécessite une herméneutique. Celle-ci doit prendre en compte tant la manière dont est fait le poème, soit la forme, que ce que le poème cherche à dire, c’est-à-dire son contenu, son fond. Il convient également de rappeler que l’une des intentions clé de la poésie symboliste est définitivement de ne plus réserver à la musique l’exclusivité du rythme et des sonorités comme ce fut le cas jadis, mais de faire en sorte que ces caractéristiques deviennent également celles de la poésie. Or, il convient impérativement de souligner que la poésie de Trakl n’est aucunement identique à la poésie symboliste, mais qu’elle peut seulement y être apparentée de par certains de ses aspects et caractéristiques.

„Die hermetische Partitur will als ein vom Dichter gemachtes vielseitiges Bezugssystem wahrgenommen werden, als eine kunstvoll

⁶⁹⁹ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 141.

⁷⁰⁰ *Ibid.* p. 145.

sprachliche Architektur, in der sich klangliche mit semantischen Effekten verbinden.“⁷⁰¹

Il en découle que les constellations de mots suggèrent sans cesse des effets de sens. D’ailleurs, cette affirmation se laisse vérifier avec le poème *Landschaft* puisque le cri de la « biche » („Hirschkuh“) renvoie à l’association entre *Brunst* et *Todesschrei*, dont le point de convergence est le cri de ferveur („*Brunstschrei*“). Ce dernier fait référence à la ferveur („*Inbrunst*“) du cheval noir, tandis que le cri de mort („*Todesschrei*“) renvoie à l’arbre en flamme, c’est-à-dire à ce qui peut être considéré comme une transmutation du cheval noir dans ce poème. Deuxièmement, le cri de mort œuvre comme un complément scénique qui suggère le chasseur. Cette figure est opposée à celle du berger, toujours présenté comme étant bienveillant, situé dans la scène d’ouverture du poème. De par cette référence au berger, les connotations bibliques qui enveloppent la figure de la biche se voient désormais activées, c’est-à-dire implicitement suggérées. De plus, la biche, animal explicitement féminin, est le parfait opposé du cheval noir aspirant à incarner le côté violent, fougueux et intenable de la masculinité. Mais c’est en même temps cet animal féminin, généralement associé à la fragilité, à la pureté et à la douceur, qui cherche à dépasser les limites, d’une manière quasi dionysiaque, dans la scène de la forge. En effet, l’expression « se cabrer » („*sich aufbäumen*“) prend ici une connotation à la fois sexuelle et religieuse. Cette attitude est parfaitement contraire au dévouement du humble, tel qu’il est souvent associé aux figures féminines. Il convient également de préciser que nous avons un lien sémantique entre la biche et la servante – soit entre les deux figures féminines – qui, dans la forge, doit faire face à l’étalon noir. Ce lien est d’ailleurs souligné par une allitération en *h* impliquant les termes „*haschen*“ et „*hyazinthen*“. La servante apparaît alors à la fois comme sujet désirant („*haschen*“) et comme objet désiré, fait suggéré par le lien associatif qui existe entre les boucles de la servante, leur odeur et les naseaux de l’étalon noir. De

⁷⁰¹ *Ibid.*

plus, il ne faut guère oublier que les naseaux („die Nüstern“) riment avec l’adjectif allemand « lubrique » („lüstern“) et qui renvoie à l’excitation sexuelle. De par cette proximité sonore, le poète nous suggère un rapprochement dangereux qui implique une certaine violence sexuelle entre la servante et l’étalon noir. Par ailleurs, encore une fois, les figures féminines sont associées à la couleur bleue qui ne manque guère de nous rappeler le ciel, d’une part, et l’eau d’autre part, cette dernière étant toujours associée au féminin et ici à la fois opposée et complémentaire au feu de l’étalon.

Mais nous pouvons encore aller plus loin dans notre interprétation, notamment en faisant un rapprochement avec l’iconographie alchimique – un rapprochement qui, eu égard à tout ce que nous avons dit avant, est bien plus qu’une simple hypothèse. En effet, pour les alchimistes, le *Sulphur* – masculin, sec et chaud – est destiné à s’accoupler avec le *Mercur*e – féminin, humide et froid. Ainsi, nous pouvons nous permettre de suggérer l’idée selon laquelle l’apprenti rouge et la sœur blanche s’accouplent dans un acte incestueux. Les boucles de la servante mises en lien avec la ferveur de l’étalon noir peuvent, si l’on considère ces éléments ainsi que le lien les unissant d’un point de vue religieux, désormais faire apparaître la servante comme une sorte de sainte que l’on adore, à laquelle on voue une sorte de culte. La couleur de la jacinthe attire de par la transcendance du bleu, ce qui ne manque de nous rappeler l’aspect androgyne des « tournesols » („Sonnenblumen“) et *Georginen* chez Trakl. Le cri de la biche est mis en lien avec les fleurs de par une proximité sonore marquante car, en effet : *Hirsch* et *Herbst* ainsi que „*Kuh*“ et „*Blume*“ mettent en relation l’étrange cri et un « se pencher » („*Sich Neigen*“) silencieux. Il en découle une mise en relation de la biche avec les fleurs de l’automne, contexte dans lequel l’absence de langage et le silence („*Sprachlosigkeit*“) lui confèrent des traits quasi anthropomorphes. Ainsi, il y a une transmutation de la servante et de la biche, les figures se partageant et s’échangeant le rôle de la figure féminine. De plus, la servante semble se métamorphoser puisque la fleur de printemps devient fleur d’automne. Ainsi se crée une analogie

indéniable entre l'étalon noir qui se cabre et l'arbre en flammes. Qui plus est, soulignons que tous les acteurs du poème sont exclusivement nommés au singulier, excepté un pluriel qui concerne les « fleurs d'automne » („Herbstblumen“). Ce pluriel s'explique par le fait que ces fleurs aspirent à incarner à la fois l'étalon et la servante et renvoient à « l'appel sombre » („dunklen Rufe“) des bergers au vers 1. Aussi, il faut souligner une correspondance entre les couleurs : lorsque Trakl parle ici de l'étang, il lui attribue un « visage bleu » („blaues Antlitz“), ce qui crée une correspondance avec les boucles couleur jacinthe de la servante. Dès lors, il semblerait que la transcendance du bleu, mise en opposition avec le noir et le pourpre, œuvre un peu comme une perspective de rédemption. Cette hypothèse semble soulignée par le fait que le bleu, chez Trakl, est toujours empreint d'une connotation positive. Contrairement à cela, le rouge/pourpre et le noir renvoient à quelque chose d'extrêmement négatif, principalement à la mort, à la douleur et à la décomposition, chez Trakl du moins⁷⁰².

Par ailleurs, les fleurs ont tendance à être rapprochées de l'eau, tandis que la forge et l'art qui y est pratiqué sont non seulement associés au feu, mais aussi à une sexualité violente et débridée. Cette considération peut nous permettre de penser que l'eau apparaît alors comme une porte de sortie, une issue, à l'opposition instinctive des sexes, si ce n'est à la guerre entre les deux sexes. Qui plus est, le « penchant » („Neigung“) des fleurs, leur attrait vers le sol, semble renvoyer au « désir de mort » („Todessehnsucht“), à une descente vers un autre monde. L'image des fleurs se fondant avec le sol, ne faisant

⁷⁰² Chez Carl Gustav Jung en revanche, la symbolique des couleurs est différente, directement associée aux stades de la transformation alchimique : le premier stade, la *materia prima*, est associé au noir (*nigredo*), le second stade, représenté par le blanc (*albendo*) a deux sens possibles. Dans *Psychologie et Alchimie*, Jung écrit qu'il peut symboliser : « L'âme (*anima*) libérée par la mort est à nouveau unie au corps mort et détermine sa résurrection, ou enfin l'ensemble des couleurs [...] conduit à une couleur unique, le blanc qui contient toutes les couleurs. » (p. 303.) Enfin, le troisième et dernier stade, symbolisé par le rouge (*rubedo*), équivaut à celui où soleil et lune peuvent célébrer leurs noces chymiques, soit à l'accomplissement, à l'atteinte du but du processus alchimique. In : JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et Alchimie*, 1970, p. 303.

qu'un avec la terre et leur environnement tout entier, ne manque pas de nous rappeler l'androgynie, soit celui en lequel les contraires se confondent et en qui les opposés ne font qu'un de par leur union. Ainsi, nous pouvons nous permettre de dire que les fleurs, penchées vers le bas, apparaissent comme contraire („Gegenbild“) des noces célestes, tandis que « l'envol des chauves-souris » („Aufplattern der Fledermäuse“), si on lui octroie des traits anthropomorphiques, pourrait faire référence tant aux démons qu'aux anges déchus⁷⁰³.

Gerald Stieg, qui a consacré un article à l'interprétation de *Landschaft*, propose toutefois une conclusion quelque peu différente :

« Il est permis de lire le poème comme « élégie » sur la perte du langage : il n'y a pas de « dialogue » entre l'homme et la femme, la douleur est sans langage, même le cri inarticulé est « erstarrt ». Selon Goethe (*Tasso et Élégie de Marienbad*), le privilège du poète est de savoir exprimer ce dont il souffre. Le poème de Trakl se trouve au seuil du silence face au triomphe de l'inhumain, de l'instinct bestial et de la violence.

Malgré le caractère fort réfléchi de son édification, le poème « *Landschaft* » n'est pas une construction abstraite, il a part à l'élégie sur la *conditio humana* que représente la poésie de Trakl. Il est porté par un sentiment de culpabilité qui a fait dire à Trakl que le poème n'est qu'une expiation inachevée. »⁷⁰⁴

Rappelons que selon les croyances et la mythologie, Hermès est non seulement le patron des alchimistes, mais également celui qui transmet aux hommes les messages des dieux. De plus, il équivaut à celui qui a donné son nom à l'art de traduire et de comprendre ; soit à l'herméneutique. D'après Bassler, la poétique, soit la manière d'écrire de Trakl serait une pure combinaison de mots. Autrement dit, il s'agirait d'un procédé fondé sur la « juxtaposition » (*Vertextung*) kaléidoscopique d'éléments toujours similaires⁷⁰⁵.

⁷⁰³ *Ibid.* p. 148-149.

⁷⁰⁴ STIEG, Gerald, « Approches interprétatives du poème *Landschaft* de Georg Trakl » In : *Études Germaniques*, 2011/ 2, n° 262, p. 341-355, p. 355.

⁷⁰⁵ BASSLER, Moritz, „Wie Trakls Verwandlung des Bösen gemacht ist.“ In: *Gedichte von Georg Trakl*, hrsg. v. Hans Georg KEMPER, Reclam, Stuttgart, 1999, p. 137.

„Der Steinbruch, dem Trakl sein Wortmaterial entnimmt, ist kein geringerer als die poetische Tradition des Abendlandes, insbesondere des Symbolismus, der Romantik und der Bibel.“⁷⁰⁶

Ainsi, les textures pour ainsi dire symétriques tirent leur aura poétique de ce qu'on pourrait appeler la collision des mots et de l'activation de leur potentiel connotatif que cela produit. Il s'ensuit que les poèmes ne peuvent plus être interprétés au sens classique. En d'autres termes, le texte se refuse catégoriquement à toute interprétation traditionnelle et scolaire. D'ailleurs, d'après la pensée théosophique, l'aura est quelque chose d'occulte, saisissable uniquement par des initiés, soit par des individus détenteurs d'un savoir secret, caché et supérieur. On peut donc dire sans trop exagérer que la poésie de Trakl exige une compréhension quasi mystique, qu'il s'agit là d'une poésie pour initiés⁷⁰⁷ puisqu'il faut avoir pris connaissance non seulement de l'œuvre dans sa totalité – par exemple pour comprendre les auto-citations – mais aussi du contexte historique et socio-culturel.

Ce qui mérite d'être appelé la danse des lexèmes dans la poésie de Trakl provoque un effet particulier puisque la réaction du lecteur face à l'intention de l'auteur devient problématique, dans le sens où ce type de poésie semble échapper totalement au modèle idéal attendu par celui qui aspire à interpréter une œuvre poétique.

„Der Autor ist nicht nur für den Sinn der Gesamtaussage des Textes zuständig, er garantiert auch die quasi organologische Integration aller Teile im Textganzen. Er ist der Autor-Gott in der prästabilierten Harmonie des Textganzen, die er als Vergangenheit und Substrat des Textes jederzeit verbürgt.“⁷⁰⁸

Trakl, quant à lui, fait exactement le contraire de ce que nous dit Bassler : il ne semble régner pleinement à travers l'ensemble de son texte. Le processus de l'écriture consiste en des constellations de mots que l'auteur s'applique à « souder » („zusammenschmieden“⁷⁰⁹) les

⁷⁰⁶ *Ibid.* p. 134.

⁷⁰⁷ „Lyrik für Eingeweihte“. In: KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 157.

⁷⁰⁸ BASSLER, Moritz, *Historismus und literarische Moderne*, 1999, p. 199.

⁷⁰⁹ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 160.

unes aux autres. Ainsi, les rencontres entre les différents éléments ne sont aucunement un fruit du hasard, mais sont délibérément mises en scène par l'auteur, tout comme elles sont porteuses d'un sens, d'un fond, saisissable et d'ailleurs destiné à être compris.

„Die Wortkombinationen werden vom Dichter ‚jeweils kritisch auf ihre kontextuelle Funktionalität und ihr Wirkungspotential geprüft, auf den Effekt, den ‚Eindruck‘, den sie machen (...).“⁷¹⁰

De même, les effets de sens – c'est-à-dire ce qui permet de transmettre le fond du poème – sont générés par le jeu et les tensions entre les différents lexèmes.

„Der Sinn der Gedichte entsteht durch ‚das Integrieren der Lexeme, das Zusammen- und Gegeneinanderwirken ihrer evokativen Potentiale“.⁷¹¹
Eu égard à tout ce que nous venons de dire, il apparaît que l'herméneutique du « sens » („Sinngeschehen“) ne peut mener qu'à des questions et thématiques idéologiques et existentielles comme le sont par exemple la mythologie, l'iconographie etc. Le langage poétique, contrairement au langage technique par exemple, ne recourt pas à un langage fait d'enchaînements de termes spécifiques, mais composé d'associations, de connotations, de métaphores, d'images etc.

Chez Trakl, nous sommes réellement face à l'irruption du dionysiaque dans la culture indo-européenne. Cela s'exprime, entre autres, par l'omniprésence de l'éternel retour, soit par l'abondance d'éléments qui sont toujours semblables, si ce n'est identiques. Cette poésie se caractérise donc par l'importance accordée aux questions existentielles et philosophiques qui ont animé le *Brenner-Kreis* avant la Première Guerre mondiale : l'opposition entre le masculin et le féminin, si ce n'est – pour employer un terme beaucoup plus moderne – « la guerre des sexes », la tendresse *versus* la cruauté, la musicalité („Wohllaut“) *versus* la dissonance, le rouge *versus* le bleu, l'eau *versus* le feu, etc. Bref, on remarque une place essentielle accordée aux antinomies, ce qui nous permet d'affirmer qu'il semblerait que les

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ *Ibid.* p. 161.

conflits idéologiques qui préoccupaient le poète dans son for intérieur sont désormais exprimés et peut-être même vécus à travers une « altercation des lexèmes » („Streit der Lexeme“⁷¹²), même si cette approche peut paraître un peu trop linguistique pour caractériser la fonction poétique du langage. Dès lors, la polarité et les oppositions („Gegenbildlichkeit“) ne sont plus des concepts abstraits. Dans et par la poésie de Trakl, les opposés se heurtent les uns aux autres, ce qui est justifié par le contenu du poème et renvoie à une réelle profondeur philosophique et existentielle.

„Aber die Form *ist* ja das Gedicht. Die Inhalte eines Gedichts, sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, die hat ja jeder, (...), aber Lyrik wird daraus nur, wenn es in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht.“⁷¹³

Partant de ce que nous venons de dire et en essayant de nous rappeler le poème *Landschaft* (HKA, I, p. 83.), nous pouvons affirmer avec certitude que ce poème cherche à rendre compte et à mettre en scène les tourments – si ce n’est la maladie - de l’âme humaine. Or, il convient tout de même de rappeler que le poète à lui seul ne donne pas tout son sens et surtout toute sa portée au poème puisqu’il existe une procédure d’interprétation – *tertium datur* en latin – selon laquelle le lecteur et interprète joue un rôle extrêmement important et productif. Le lecteur est mis à contribution, enrôlé dans les événements décrits par le texte car c’est par la participation du lecteur à ces derniers que les effets de sens du poème peuvent prendre tout leur sens et se réaliser pleinement. Autrement dit : c’est le lecteur qui produit le sens. D’ailleurs – et c’est peut-être là la plus grande objection que l’on peut faire face à ce que nous venons de dire – la subjectivité du lecteur n’est en aucun cas problématique puisqu’elle intervient activement dans la création de sens. Toutefois, la lecture – et donc aussi l’interprétation - étant guidée par les faits et constellations (des personnages par

⁷¹² *Ibid.* p. 162.

⁷¹³ BENN, Gottfried, *Gesammelte Werke*, Bd. I, hrsg. v. Dieter Wellershoff, Limes Verlag, Wiesbaden, 1968, p. 507.

exemple) dans le texte, l'interprétation est tout de même soumise à certains garde-fous par lesquels le lecteur est sciemment empêché de voir dans le texte tout et n'importe quoi, comme cela est par exemple le cas dans le test de Rorschach utilisé en psychologie. Comme l'affirme Derrida, la vérité est fractionnée de par les apparences, mais puisque celui qui aspire à analyser le texte doit d'abord ramasser tous ces fragments de vérité afin de reconstruire et enfin de rendre compte du sens profond et de la vérité exprimée *par* et *dans* le texte, alors – et cela sera aussi notre conclusion – l'interprétation d'un texte consiste dans le fait de lui trouver un sens mais également une certaine forme, ce par quoi le lecteur ou l'interprète d'un texte devient un sujet donneur de sens.

III. La figure de l'androgyné : portée symbolique et profondeur philosophique

3.1. L'androgyné comme symbole de l'âge d'or : un retour vers la nature originelle de l'homme ?

3.1.1. La dyade métaphysique

Il peut paraître étrange de parler et de consacrer autant de pages à la figure de l'androgyné, mais il est indéniable que celle-ci joue un rôle essentiel chez Georg Trakl ; nous allons voir en détail pourquoi et comment. Pour bien comprendre toute la portée symbolique et la profondeur philosophique de la figure de l'androgyné, il est indispensable de s'intéresser de très près au texte fondateur concernant cette figure : *Le Banquet* de Platon. Ce texte a une très forte influence et est à l'origine de la conception symbolique de l'androgyné, ce pourquoi nous allons nous y intéresser de près. Cela devrait nous permettre, par la suite, de mieux comprendre pourquoi la figure de l'androgyné est aussi importante chez Trakl et ce qu'elle signifie et cherche à signifier dans toute sa profondeur. Ce texte étant non seulement un texte fondateur, mais aussi d'une immense complexité, il mérite toute notre attention dès à présent.

Dans les enseignements traditionnels, on retrouve toujours la théorie d'une dualité ou polarité originelle mise en relation avec celle des sexes ; la seule chose qui varie selon les enseignements, c'est que cette dualité est parfois présentée en termes métaphysiques, parfois en termes mythologiques. En d'autres termes, l'homme traditionnel veut découvrir dans la divinité l'essence de la sexualité, considérant qu'avant les sexes existaient comme des forces supra-individuelles, des principes transcendants, c'est-à-dire qu'avant d'exister dans la nature, « les sexes » existaient dans la sphère du sacré, du cosmique, du spirituel. Dès lors, le contenu des figures mythologiques

« fournit la clé de la compréhension des aspects les plus profonds et les plus universels de la sexualité de l'homme et de la femme. »⁷¹⁴

En d'autres termes, ces figures nous indiquent le sens de la virilité et de la féminité absolues. En ce qui nous concerne, nous pouvons donc tirer du *sacrum* sexuel et de la mythologie du sexe les bases d'une caractérologie et d'une psychologie du sexe vraiment profondes. Les principes de féminité et de virilité absolus constituent des principes réels, c'est-à-dire des

« principes-puissances transindividuels conditionnant selon diverses modalités, ce qui fait que chaque homme est un homme et chaque femme une femme ; par conséquent, des principes tels qu'ils existent avant et au-dessus de tout homme et de toute femme mortels, et au-delà de leur individuation éphémère. »⁷¹⁵

Soulignons d'ores et déjà que les principes dont nous parlons ici ont une existence métaphysique fondamentale, notamment par l'attribution à la division des figures mâles et femelles d'un caractère rigoureusement ontologique dérivé du caractère métaphysique des principes – appelés, par exemple, *Shiva* et *Shakti* par les écoles tantriques ou *sahaiya* – ou de personnification mythologique. Ces forces constituent tant les racines du réel qu'une réalité d'ordre supérieur car elles sont omniprésentes dans toutes les individuations qu'elles revêtent. En effet, ces entités vivent et apparaissent sous différentes formes. Toutefois, la multiplicité de leurs formes n'enlève rien à leur identité et à leur éternité⁷¹⁶.

En général, comme le note Jean Libis, l'élément féminin est un pouvoir déterminant dans les religions archaïques. La femme mythique équivaut à la fois à la mère procréatrice et à la terre nourricière, ce par quoi elle règne sur la vie et donc, par extension et en toute logique, sur la mort⁷¹⁷. Malgré un primat de la féminité dans les religions ou cosmogonies dites « archaïques », l'élément masculin est toujours introduit, c'est-à-dire que la déesse est toujours (re)présentée avec son parèdre, soit son conjoint subordonné. Ainsi, le féminin et le masculin

⁷¹⁴ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 157.

⁷¹⁵ *Ibid.* p. 158.

⁷¹⁶ *Ibid.* p. 158-159.

⁷¹⁷ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie* 1980, p. 39.

sont à considérer comme deux mondes indissociables de la puissance génitrice. S'ensuit alors une affirmation du couple divin. Néanmoins, avec le temps, un nouvel effort de synthèse et de condensation donne lieu à l'androgynie, donc à une entité hybride. Enfin, dans la plupart des cas, la divinité finit presque toujours par se masculiniser, ce qui ouvre nécessairement la voie à de nouvelles prérogatives⁷¹⁸.

De plus, dans la pensée archaïque, il n'y a guère de frontière(s) entre le profane et le sacré, et ce contrairement aux religions plus élaborées au sein desquelles le monde est l'objet d'une création, comme par exemple dans la *Genèse*, conception selon laquelle ce monde créé recueille en lui, ne serait-ce qu'à titre analogique, une partie des attributs fondamentaux de la divinité créatrice. En opposition à cela, dans les cosmogonies, le monde est souvent lié à l'union entre le ciel d'une part et la terre d'autre part, c'est-à-dire qu'il repose sur ce qu'on pourrait appeler une « hiérogamie originelle ». Précisons que cette hiérogamie cosmogonique constitue un processus complexe qui induit, pour simplifier quelque peu, deux termes : premièrement, une matrice primitive explicitement ou virtuellement bisexuelle, puis, en second lieu, un dédoublement de cette même matrice en un principe féminin et un principe masculin qui aboutit, enfin, à l'union de ces deux principes, soit à la fécondation et à la procréation. Nous sommes donc face à la théorie fondamentale de l'unité duelle⁷¹⁹. Toutefois, il convient de préciser que cette bipolarité originelle n'est pas toujours sexuelle car elle peut, en effet, également être d'ordre moral, comme par exemple dans le cas du combat du Bien contre le Mal. Par ailleurs, il est intéressant de mentionner que les représentations androgyniques ne s'attachent pas qu'aux Dieux, mais qu'elles débordent également sur le monde lui-même, c'est-à-dire que le cosmos est, lui aussi, conçu comme étant androgynie. Hermès Trismégiste dans son *Corpus Hermeticum*, par exemple, soulève la théorie selon laquelle tous les êtres animés sont

⁷¹⁸ *Ibid.* p. 40-41.

⁷¹⁹ *Ibid.* p. 67.

bisexuels, considérant que l'appartenance pour ainsi dire « objective » va à l'encontre de la séparation des sexes. Il en découle que la question de l'origine des sexes ne se pose plus puisqu'ils coexistent *a priori* dans l'ordre du monde et relie le microcosme individuel au macrocosme du Tout, c'est-à-dire du cosmos, de l'univers⁷²⁰. Dans la tradition d'extrême Orient, la dyade métaphysique se dit dans le langage du *Yin* et du *Yang*. Cette dichotomie constitue donc le sous-bassement ontologique de l'univers, lequel exprime une intuition androgynique projetée sur la totalité de l'univers.

« C'est que la création ou manifestation universelle a lieu à travers une duplication de principes compris dans l'unité suprême, de même que la génération animale se produit par l'union du mâle et de la femelle. »⁷²¹

L'idée de polarités qui paraît être omniprésente dans toutes les mythologies, pour ne pas dire cosmogonies, revient aussi dans la philosophie grecque. Là aussi, elle dérive des mystères et revêt différentes formes qui ne sont, généralement, plus comprises dans leur signification originelle et vivante. Alors que pour Aristote le masculin correspond à la « forme », c'est-à-dire à la possibilité pure de la substance, le « féminin » correspond à la matière, soit à la puissance de la « nature » comme changement et devenir⁷²². Alors comme le mettent, entre autres, en avant les Pythagoriciens, le principe de la Dyade est radicalement opposé à l'Un, soit à la « cause première » (que rien ne précède), au principe suprême. Il s'agit, ici, de la forme la plus abstraite de l'éternel masculin et de l'éternel féminin dans la métaphysique traditionnelle⁷²³. Dans la tradition le principe naturel est conçu comme étant masculin, alors que le devenir, lui, équivaut au féminin. Considérant la conception qu'a la métaphysique traditionnelle du principe féminin, il n'est guère surprenant que ce dernier soit symbolisé par l'eau, à laquelle

⁷²⁰ *Ibid.* p. 70-71.

⁷²¹ *Ibid.* p. 71.

⁷²² « Nous disons qu'une provenance générique de tout ce qui est, c'est l'être de l'étant, et celui-ci est d'abord la matière, c'est-à-dire ce qui, par soi, n'a pas de détermination précise, ensuite c'est la forme, c'est-à-dire l'aspect essentiel selon lequel la chose est déjà identifiée pour ce qu'elle est, et, en troisième sens, c'est le composé des deux. » In : ARISTOTE, *Traité de l'âme ou de l'âme et du corps*, nouvelle traduction du grec et introduction d'Ingrid Auriol, Pocket, Paris, 2009, p. 105.

⁷²³ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 157.

on peut prêter des significations multiples : en effet, elle peut renvoyer à la vie indifférenciée, soit antérieure à la forme et pas encore déterminée par elle, ou bien à ce qui s'écoule et est mouvant ou encore aux principes de fertilité et de la croissance. Notons, par ailleurs, qu'à l'eau fût associé le principe de l'horizontal, opposé au principe masculin symbolisé par le feu et le symbole vertical, soit le phallus en érection⁷²⁴.

Comme nous venons de l'évoquer, dans la tradition extrême-orientale la dyade est exprimée sous la forme du *Yang* et du *Ying*, renvoyant aux déterminations élémentaires et/ou aux forces réelles agissant sur chaque plan de l'être. Alors que le *Yang* renvoie au ciel, soit au principe actif, masculin et positif, représenté par un trait plein dans l'iconographie, le *Yin*, quant à lui, renvoie à la terre, soit au principe passif, féminin et négatif, représenté, lui, par un trait brisé. Le principe masculin est associé au soleil, à la lumière, au feu, à l'esprit pur, au sec, au clair et au haut, alors que le principe féminin, lui, est assimilé à ce qui s'oppose au principe masculin, soit à la lune, à l'ombre, à l'eau, à l'âme abyssale, au froid et à l'humidité. Permettons-nous de supposer que ces associations et symbolismes correspondent aux clés des situations essentielles que peuvent contenir la vie et la réalité. De fait, tous les changements au sein du réel résultent de la rencontre et de la combinaison de ces deux principes qui, comme nous l'avons compris, constituent des forces opposées et, par-là, complémentaires⁷²⁵.

Bien évidemment, on peut s'interroger sur le lien avec Georg Trakl, mais il faut voir cela comme une possibilité d'ouverture, comme une nouvelle proposition de lecture et d'interprétation, laquelle n'a pas la prétention d'être autre chose qu'une hypothèse. Certains éléments apparaissent de manière récurrente dans l'œuvre poétique de Georg

⁷²⁴ On retrouve le symbolisme de l'eau de manière récurrente dans la poésie de Georg Trakl. D'après ce que nous venons de voir, il n'est aucunement un hasard que cette symbolique soit systématiquement assimilée aux figures féminines, plus particulièrement à celles de la mère ou de la sœur. Mais nous reviendrons sur cette symbolique, dans la poésie de Trakl plus particulièrement, dans ce qui va suivre.

⁷²⁵ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 162-163.

Trakl. Tel est, par exemple, le cas de l'eau qui est, et ce n'est pas un hasard, toujours associée aux éléments féminins et, plus particulièrement, aux figures de la mère et de la sœur. Peut-être est-ce, précisément, une référence aux symbolismes que nous venons d'évoquer qui ont motivé le poète à associer ces images et figures. Si tel est le cas, alors leur portée symbolique n'en serait que d'autant plus importante puisqu'elle impliquerait également d'autres significations. S'ajoute à cela le fait que la poésie trakléenne comporterait alors une dimension « ésotérique », à entendre au sens premier, soit comme quelque chose ne pouvant être compris que par les initiés, les détenteurs de certaines connaissances. Mais nous y reviendrons par la suite.

Par ailleurs, notons qu'on trouve, dans les systèmes de pensée indiens, une permanence des théories dualistes dans la symbolique tout autant que dans le rituel. On retrouve cette théorie de la dualité surtout dans le système *Sâmkhya*, le Tantrisme, dont elle constitue même la base idéologique⁷²⁶. Toutefois, précisons que les religions indiennes sont foncièrement monistes et ce par référence à l'affirmation bouddhique de la vacuité (*shûnyatâ*) universelle et de la non-dualité (*advaita*) dont le célèbre *Védânta*⁷²⁷ se fait maître. Nous sommes donc face à un monisme intransigeant, lequel comporte, malgré tout, une certaine forme de dualisme. Mais comment cela est-il possible puisque l'un est ontologiquement l'opposé de l'autre ? Précisément, le monisme et le dualisme sont « conciliables » car l'unité se situe « au-delà » de la dualité qu'elle transcende. Cela signifie que les couples d'opposés, comme par exemple les distinctions féminin *versus* masculin, sujet *versus* objet, spectacle *versus* spectateur, esprit *versus* matière et ainsi de suite,

⁷²⁶ VARENNE, Jean, *Le Tantrisme : Mythes, rites, Métaphysique*, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », Paris, 1997, p. 227.

⁷²⁷ École philosophique fondée par *Bādarāyaṇa*, auteur supposé du *Brahma Sutra* (~200 av. J.-C.), qui s'appuie principalement sur le texte de son fondateur, sur les *Upanishads* – dont le texte précédemment cité est une interprétation – et sur la *Bhagavad-Gita*. Comme l'hindouisme ancien dont il est issu, le *Védânta* se consacre avant tout à la relation entre l'homme et Dieu et à la réalisation de la *moksha* (= libération de l'âme individuelle du cycle des renaissances, le *samsara*), fin ultime à laquelle tout homme doit aspirer.

peuvent être transcendés et dépassés par la connaissance (*jnâna*) et la réalisation spirituelle, fruit du *yoga*, car lorsque l'individu prend conscience du caractère illusoire des couples d'opposés, l'univers qui n'est qu'illusion (*mayâ*) et les apparences vaines se dissolvent, cédant la place à la vérité ultime⁷²⁸. Le tantrisme, plus que tout autre système de pensée du même environnement culturel, affirme la dualité des choses, c'est-à-dire que le monde, l'homme et le divin sont perçus comme étant doubles, non pas d'un point de vue extérieur, « mais à l'intérieur de chacun des deux éléments en présence »⁷²⁹. Essentiels, y compris pour la création et le fonctionnement du monde et de l'univers, sont ici les principes – ou les opposés devrait-on dire – de l'absolu masculin et de l'absolu féminin. Alors que *la purusha* renvoie au masculin primordial, la *prakritî* équivaut au principe de la nature, à la substance ou à l'énergie primordiale de tout devenir et de tout mouvement.

Peut-être convient-il, pour commencer, de définir rapidement ces deux principes de manière plus exhaustive. La *Purusha* est un principe détaché, olympien, impassible, comparable dans sa manière d'agir au premier moteur aristotélicien, tel qu'il est conçu par Aristote dans la *Physique* et la *Métaphysique*⁷³⁰. La *Purusha* – principe masculin incarné par le Dieu *Shiva* – féconde la *Prakritî* par une sorte d'action de présence qui vise à rompre l'équilibre des qualités (*gunas*) pour donner lieu au monde manifesté. La *Prakritî*, en revanche, est incarnée par la figure de *Shakti* qui, contrairement à *Shiva*, n'est pas une divinité à proprement

⁷²⁸ VARENNE, Jean, *Le Tantrisme*, 1997, p. 228-229.

⁷²⁹ *Ibid.* p. 230.

⁷³⁰ Dans sa *Physique*, Aristote aspire à démontrer qu'il existe nécessairement un premier moteur responsable de tous les mouvements dans l'univers. Le premier fondement de l'argumentation d'Aristote est le principe de causalité qui, appliqué au mouvement, peut être formulé comme suit : « *Tout ce qui est mû est nécessairement mû par quelque chose.* » (In : ARISTOTE, *Physique*, VII, 1, 241 b) A partir de ce qui apparaît d'emblée comme une évidence, Aristote poursuit son argumentation jusqu'à démontrer que le premier moteur ne peut être qu'immobile : Pour expliquer la cause de tout mouvement, il faut en arriver à un principe qui lui n'est pas en mouvement, qui n'est pas mû par un autre. Sinon l'argumentation se poursuivrait à l'infini et ne permettrait guère d'aboutir à une explication - et par conséquent à une conclusion - satisfaisantes. De fait, il doit nécessairement y avoir, en plus des moteurs qui sont la cause de tous les mouvements particuliers et qui, eux, sont mus à leur tour, un Principe absolument immobile et premier, qui cause le mouvement de tout l'univers.

parler : bien qu'elle soit l'épouse de ce dernier, elle est avant tout sa puissance, l'énergie créatrice qui fait que le monde naît de leur union⁷³¹. Lorsque le principe premier (*âtman/brahman*), le mâle solitaire (*purusha*) prend conscience de son existence (« Je suis ! »),

« il s'aperçoit qu'en réalité son unité est une union, semblable à celle que réalise un couple d'amants. (...) Il peut désormais engendrer la vie en elle et avec elle puisqu'il assume sa distinction d'avec sa compagne. » La connaissance effective entraîne la modification intime du sujet connaissant, « car, s'il n'avait pas perçu sa nature androgyne, l'âtman n'aurait pas eu la possibilité d'engendrer les êtres. »⁷³²

A ce point, il est absolument essentiel de souligner que bien que ce soit *Shiva* qui la réveille, elle seule est agissante, mobile et génératrice, caractéristique d'ailleurs soulignée et indiquée par l'acte sexuel lui-même où elle seule est active⁷³³. La naissance du monde repose donc sur la « mise en jeu de forces complémentaires, à la manière des rapports amoureux entre un homme et une femme »⁷³⁴.

En d'autres termes, la naissance du monde se fait *dans et par* l'union sexuelle de deux puissances, lesquelles cohabitent toutefois éternellement dans le Principe premier – le *brahman* ou l'*âtman* – éternellement masculin (*purusha*), mais dont la nature la plus intime est celle de deux amants, soit d'un homme et d'une femme, « étroitement embrassés »⁷³⁵. On peut, à ce point, également faire référence à un texte du *Brihad-Aranyaka Upanishad* qui rend très bien compte de cet aspect à travers un récit de la création du monde et des êtres qui le peuplent :

« Au commencement, il n'y avait que l'*âtman*, semblable à un homme (*purusha*). Observant qu'il n'y avait rien d'autre que lui-même, il dit, en ce commencement de toutes choses : « Je suis ! » (...) Il n'éprouvait aucun plaisir à être seul (...) et il désira être deux. Or il était pareil à un homme et une femme étroitement embrassés ; aussi put-il se diviser en deux et devenir un couple époux-épouse (...). Il s'unit à elle, et c'est ainsi que les êtres ont été engendrés. Mais elle considéra : « Voyons, il m'a tiré de lui-même, et maintenant il s'unit à moi ! Il faut que je m'écarte de

⁷³¹ “Prakriti creates and recreates herself, that is, by herself and from herself eternally.” In: *Tantra* : DAJEET Dr., “The Art treasures from the National Museum”, “Images India Collection”, New Delhi Collection, New Delhi, 1994, p. 15.

⁷³² VARENNE, Jean, *Le Tantrisme*, 1997, p. 230.

⁷³³ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 163-165.

⁷³⁴ VARENNE, Jean, *Le Tantrisme*, 1997, p. 230.

⁷³⁵ *Ibid.*

lui ! » Elle se fit vache, mais lui se fit taureau et s'unit à elle : ainsi, les bovins furent-ils engendrés. Elle se fit jument, et lui cheval ; elle se fit ânesse, lui âne ; elle se fit chèvre, et lui bouc ; elle se fit brebis, et lui bélier : ainsi furent engendrés les animaux, ovins, caprins et autres, tous tant qu'ils sont, jusqu'aux insectes et à chaque fois par couples mâles et femelles. »⁷³⁶

L'importance capitale de l'union, de cette « étroite embrassade », est très certainement la raison pour laquelle on représente toujours l'acte sexuel entre les deux principes – *purusha* et *prakriti* ou *Shiva* et *Shakti* - par l'étreinte inversée, *viparīta maithuna*, laquelle, dans l'iconographie, se caractérise par une représentation de Shiva assis en position du lotus, alors que Shakti est assise sur lui, entourant sa taille de ses jambes et son cou de ses bras.

D'autre part, notons également que les *Tantras* – à entendre ici comme l'ensemble des textes tantriques - s'obstinent toujours à séparer les aspects masculins et féminins de la divinité. Par ailleurs, *Shakti* a pour pendant *Kālī* ⁷³⁷, si bien qu'elle réunit en elle tous les attributs caractéristiques du féminin, soit l'obscurité pré-formelle et le feu – bien que nous ayons vu auparavant qu'en général le feu symbolise le principe de l'absolu masculin, il peut aussi dans certains cas renvoyer au féminin, plus particulièrement de par le symbolisme de la flamme qui réchauffe et alimente. En d'autres termes, le principe féminin dont nous parlons ici équivaut à toute énergie irréductible à toute forme finie ou limitée, ce pourquoi il n'est aucunement compliqué de comprendre pourquoi *Kālī* est perçue comme une déesse destructrice.

⁷³⁶ *Brihad-Aranyaka Upanishad*, trad. et annoté par Émile Sénart, Les Belles Lettres, Paris, 1934, p. 230-231.

⁷³⁷ Dans l'hindouisme, *Kālī* est la déesse de la destruction. Plus précisément, elle représente le pouvoir destructeur du temps et c'est aussi la raison pour laquelle son nom dérive du mot *kāla*, le temps, celui qui détruit toute chose. Ses dévots sont, contrairement au commun des mortels, libérés de la peur de la destruction. Par ailleurs, *Kālī* est aussi celle qui détruit le mal sous toutes ses formes, y compris ce que les hindous nomment communément les branches de l'ignorance (*avidyā*) - comme par exemple la jalousie et la passion. D'autre part, elle protège ceux qui la vénèrent en détruisant les esprits mauvais. Elle est la parèdre noire de Shiva qui lui, recouvert de cendres, est blanc, même si, dans l'iconographie, on le voit représenté en bleu la plupart du temps. *Kālī*, lorsqu'elle devient *Shakti*, incarne le principe actif et extériorisé d'une divinité masculine.

La figure de *Kâlî* est extrêmement complexe et il nous serait impossible, ici, de rendre compte de cette complexité dans sa totalité, sans nous éloigner de notre sujet initial. Néanmoins, il est intéressant et indispensable de rendre compte de certaines caractéristiques de cette figure, sans quoi nous ne pouvons comprendre ce à quoi elle renvoie symboliquement et le rôle qui lui revient dans la mythologie. Nous allons donc, très rapidement, dresser un portrait de cette figure, dont l'apparence effrayante à elle seule ne peut soulever que des questions. Avant tout, il convient de revenir sur son mythe de référence : la mise à mort du démon buffle. En effet, *Vishnou*, pourtant considéré comme étant le Dieu responsable du bon maintien de l'ordre cosmique, n'intervient pas lors de l'attaque du monde par les démons-buffles, raison pour laquelle *Kâlî* les affronte seule, mettant à mort leur chef avec son trident. Suite à cette victoire, elle se voit être considérée comme suprême protectrice⁷³⁸ car sa victoire sur les démons est, en fait, une victoire sur le Mal. De plus, l'agir de la déesse fait référence aux différentes transgressions, aussi représentées symboliquement dans son apparence, ce qui justifie la pratique de ses transgressions par les adeptes qui lui vouent un culte⁷³⁹.

« Malgré les apparences, rien de démoniaque pourtant dans cette évocation ; les fidèles de Kâlî, qui prient chaque jour devant l'image d'une déesse noire (*kâlî*) dégouttant de sang, ivre et dansant sur le corps d'une femme enlaçant un cadavre, vénérant en fait celle qui permet de « traverser la mort », d'aller au-delà du drame de l'interruption de la vie et de son décor épouvantable pour atteindre le séjour bienheureux d'où l'on ne revient pas. »⁷⁴⁰

⁷³⁸ *Jagad-dhâtrî* = « celle qui soutient le monde ».

⁷³⁹ On pourrait citer comme transgressions pratiquées par la déesse et reprises par les adeptes la consommation, ou l'utilisation dans le rituel, de nourriture carnée ou de sang et d'alcool ; le sang étant perçu, comme c'est aussi le cas dans de nombreuses cultures, comme un liquide vital pourvu de vertus magiques (invincibilité, courage, longévité). Par ailleurs, Kâlî boit de l'alcool et combat ses adversaires en état d'ivresse – l'alcool visant à susciter un état de folie, devant permettre l'accomplissement d'actes exceptionnels. C'est donc par-là que les tantriques justifient l'utilisation d'alcool dans le cadre du rituel car « l'ivresse permet à l'individu de se dépasser, au moins pour un moment, et de faire des gestes qu'il n'oserait pas en temps normal. » In : VARENNE, Jean, *Le Tantrisme*, 1997, p. 82.

⁷⁴⁰ *Ibid.* p. 84.

Il n'est donc guère étonnant après ce que nous venons de voir que la déesse existe sous la forme du temps car la cause de tout changement est « toute-puissante au moment de la dissolution de l'univers »⁷⁴¹. Par conséquent, on représente le féminin comme la « magie du Dieu »⁷⁴² puisque c'est la déesse qui engendre magiquement les formes manifestées, illusoires que dans un sens relatif car l'attribut de réalité ne s'applique qu'à l'être absolu⁷⁴³. La manifestation, pour les mystiques hindous, est conçue comme un « regard vers l'extérieur » (*bahirmukhî*), c'est-à-dire qu'elle est à comprendre comme une sortie de soi. Rappelons également que le principe féminin est très souvent assimilé au monde nocturne et de la nuit – comme nous l'avons déjà dit plus haut, dans le cas du *Yin*, il est symbolisé par des éléments qui caractérisent précisément la nuit, tels que la lune, l'ombre, le froid etc., ce pourquoi l'assimilation au monde nocturne n'est aucunement étonnante - et, d'autre part, on appelle *Shakti*, dans certains contextes, *Kâmarûpinî*⁷⁴⁴, soit « celle qui est faite de désir »⁷⁴⁵. Dans l'iconographie, sous cette forme, la déesse se caractérise par la mise en avant pour ainsi dire « visuelle » du désir. Dans le sanctuaire, il n'est guère question de décence car l'image se veut lascive et excitante : corps nu, yeux révoltés par le désir, main(s) posée(s) sur les seins ou le sexe. Le culte est explicitement orienté vers son sexe car on y vénère explicitement la vulve (*yoni*), mais ce qui est d'autant plus intéressant, c'est qu'elle n'est pas

⁷⁴¹ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 163-166.

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Māyā* est un terme sanskrit possédant plusieurs significations dans les religions hindoues : en premier lieu, la *Māyā*, c'est le pouvoir créateur de Dieu, perpétuant la grande illusion – l'illusion de la dualité - dans le monde phénoménal, communément considéré comme étant « le réel »; mais la *Māyā* est aussi cette nature illusoire du monde elle-même. Aux yeux des mystiques indiens, bien que cette manifestation soit réelle, elle est – et demeurera - une réalité insaisissable. L'éveil spirituel aspire à la compréhension de l'illusoire dichotomie, du mirage de la *Māyā*. Plus précisément, il s'agit d'en « faire l'expérience » afin de la transcender, de se libérer du voile de l'illusion pour réaliser que l'*Ātman* (concept qui renvoie tant au « soi », c'est-à-dire à l'individu, qu'à l'univers) et le *Brahman* (équivalant à « l'Un » chez les mystiques chrétiens, comme Plotin par exemple) ne font qu'un.

⁷⁴⁴ *Kâmarûpinî* : porte étymologiquement en son nom tout son sens car *Kâma* = Eros. Par ailleurs, nous sommes ici également face au mythe de l'inceste primitif car elle est la fille de *Shiva* qui, lui, œuvre comme *Prajâpati*, c'est-à-dire comme « poseur de semence », comme progéniteur.

⁷⁴⁵ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 166.

vénérée comme source de vie – rappelons que dans la cosmogonie brahmanique le monde n'est aucunement enfanté par une déesse-mère – mais comme seule source de plaisir⁷⁴⁶.

Dans d'autres cas, l'iconographie représente la *Shakti* par un triangle vers le bas qui, naturellement, symbolise l'organe sexuel féminin, intimement lié à l'idée selon laquelle tout désir comporte un mouvement vers l'autre que soi, l'objet du désir, soit vers quelque chose d'extérieur et d'indépendant. Il est extrêmement intéressant de noter que la société védique, dans laquelle prévalait un patriarcat semblable à celui de la Rome antique⁷⁴⁷, place la femme au centre de son univers, lequel n'est en ordre que si la femme est féconde et donne à son mari beaucoup d'enfants mâles susceptibles de perpétuer le clan. Si elle manque à sa fonction, l'univers disparaîtrait.

« On reconnaît donc à la mère sa toute-puissance, et à tous les niveaux : pas de troupeaux sans génisses, brebis, juments ; pas d'hommes sans filles à épouser ; pas de dieux non plus sans déesse qui les enfanta au commencement du cycle cosmique. »⁷⁴⁸

S'ajoute à cela que la puissance de la femme se manifeste aussi comme attirance, comme désir :

« Objet du désir qui affole les mâles, la femelle paraît enveloppée d'une sorte de gloire dorée qui la transfigure et en fait, au moins pendant un temps de sa vie et dans certaines circonstances, un être qui dépasse la condition humaine. (...) L'épouse est, par sa nature même d'épouse, une invitation permanente aux rituels sexuels, (ce pourquoi) on s'inquiète au contraire de cette force indéfinissable, insaisissable, immatérielle, qui fait courir les mâles de tous les âges. »⁷⁴⁹

Il convient peut-être d'ajouter un dernier aspect du pouvoir d'attirance exercé par la femme. Pour ce faire, rappelons le mythe des *apsaras*, semblables aux Walkyries dans la mythologie dite « nordique », car,

⁷⁴⁶ VARENNE, Jean, *Le Tantrisme*, 1997, p. 73-74.

⁷⁴⁷ Dans la société védique, la famille est considérée comme « maison » placée sous l'autorité absolue du père, dont la tâche était aussi d'administrer le patrimoine, c'est-à-dire qu'à la mort de ce dernier, le fils aîné seul héritait de sa fonction de gérance. Cela explique l'importance cruciale accordée en Inde à la naissance d'enfants de sexe masculin. En toute logique, les pouvoirs politiques et religieux ne sont détenus que par les hommes, ce par quoi, à première vue, les femmes sont comme exclues de ce monde. In : VARENNE, Jean, *Le Tantrisme*, Paris, 1997, p. 35.

⁷⁴⁸ *Ibid.* p. 39-40.

⁷⁴⁹ *Ibid.* p. 40-41.

comme ces dernières, elles parcourent les champs de bataille afin de se choisir des amants parmi les combattants. Les « heureux » élus seront tués et iront au ciel, où ils pourront jouir des belles et séduisantes *apsaras* à satiété et ce *ad vitam aeternam*. L'ambiguïté présente dans ce mythe et qui donc, d'une certaine façon, est aussi assimilée à l'attrance et au désir suscités par la femme, devient manifeste :

« Être élu par des *apsaras*, c'est, pour un homme, un avantage puisque c'est être assuré de vivre avec les dieux une éternité de voluptés, mais c'est d'abord devoir mourir. Du coup, l'attrance qu'elles exercent prend une allure morbide. »⁷⁵⁰

De plus, il est nécessaire de préciser que dans le Bouddhisme – tout comme dans l'Hindouisme – le désir a un rôle fondamental : la soif (*kâma trishnâ*) est au fondement du devenir et de l'existence conditionnée (*samsâra*) et sa racine se situe, comme il fallait s'y attendre, dans la *Shakti*. Il est indispensable de souligner que les deux principes, le principe féminin et le principe masculin, sont intimement liés et d'ailleurs c'est de leur union, de leur fusion que dépend leur pouvoir créateur comme le montre le fait que *Shiva*, sans *Shakti*, serait incapable de mouvement et que *Shakti*, sans *Shiva*, serait inconsciente car privée du principe lumineux. Le féminin et le masculin, bien que contraires à tous niveaux, sont complémentaires et en perpétuelle interaction, pour ne pas dire interdépendance. C'est d'ailleurs ce à quoi nous allons nous intéresser dans les chapitres suivants lorsque nous allons aborder la figure de l'androgynisme qui, précisément, renvoie à la fusion et par conséquent à l'interaction des deux principes⁷⁵¹.

Mais avant de nous intéresser à la figure clé de l'androgynisme, notons que dans la *Kabbale* juive et le gnosticisme chrétien on trouve également l'idée de dyade métaphysique, l'existence fondamentale des principes de l'éternel féminin et de l'éternel masculin. Ici, la *nubka* correspond au principe féminin, incarnée par la *Shekinah* - l'épouse du roi – alors que le principe masculin, incarné par Dieu ou encore le roi, est nommé

⁷⁵⁰ *Ibid.* p. 43.

⁷⁵¹ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 167.

duchra. L'union ou la réunion de ces deux principes existe, envisagée comme « noces sacrées » (*zivuga kadisha*)⁷⁵². Par ailleurs, dans la *Kabbale*, l'hypostase féminine a une valeur particulière puisqu'on considère que toutes les femmes du monde se trouvent sous la protection de l'éternel féminin⁷⁵³, ce par quoi le principe acquiert ici une valeur équivalente à celle de l'Esprit Saint vivifiant. Chez les gnostiques, la femme, appelée *Sophia* – ce qui en Grec signifie « sagesse » - est considérée comme étant divine car elle représente l'aspect féminin du *Logos*. D'après Simon le Gnostique :

« Il est celui qui fut, qui est et qui sera, pouvoir mâle-femelle comme le préexistant pouvoir illimité qui n'a ni commencement ni fin, car il existe dans l'Un. Ce fut de ce pouvoir illimité que la pensée, révélée par l'Un, procéda tout d'abord, devenant deux... Et il advint ainsi que ce qui fut, de lui, manifesté, bien qu'étant un, se trouva être deux, mâle et femelle, ayant la femelle en soi-même. »⁷⁵⁴

Comme il ressort des exemples précédents, la polarité primordiale est représentée par les figures divines à proprement dites, ce par quoi on se rapproche de la sexualité humaine concrète, notamment via les cultes, les institutions et toutes sortes d'actions rituelles. Dans ce contexte intellectuel, on distingue au sujet du principe féminin deux types fondamentaux : le type « démétrien » d'une part et le type « aphrodisien » d'autre part, lesquels correspondent respectivement aux archétypes de la mère et de l'amante. Ici la « force du divin » correspond donc à la force de l'état pur et à une force qui a reçu une forme de la part de l'éternel masculin et qui, par-là, est devenue vie alimentant une forme.

Le type « démétrien » place la fécondité au premier plan, c'est-à-dire que c'est même cette dernière, la maternité et tout ce qui s'y rapporte qui le définissent. Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, les peuples dits « primitifs » représentent le principe féminin par un triangle inversé. Parfois ce dernier est « agrémenté » d'un trait au niveau de la pointe vers le bas – trait renvoyant à la « fente » qui, comme on s'en doute, vient compléter le symbolisme du triangle, soit celui du sexe

⁷⁵² *Zohar*, I, 207b ; III, 7a.

⁷⁵³ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 167.

⁷⁵⁴ *Ibid.* p. 168.

féminin, en rendant la représentation encore plus exhaustive. La Grande Déesse, *Magna Mater Genitrix*, image du principe « démétrien », est assimilée à une force réelle, celle de la Terre-Mère⁷⁵⁵. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, le principe féminin n'est pas seulement assimilé qu'à la terre, mais aussi à l'eau, c'est-à-dire au principe humide. Cette assimilation et ce symbolisme méritent peut-être un petit éclaircissement. Puisque l'eau constitue la substance élémentaire de la déesse, cela explique pourquoi dans certaines mythologies, certaines déesses se plongent dans l'eau pour retrouver leur virginité – tel est par exemple le cas de Héra argienne, de Pallas Athéna amazonienne etc. En d'autres termes, l'eau les renouvelle dans le sens où elle leur rend leur nature propre, c'est-à-dire leur virginité. D'autre part, il existe des cas où c'est la Grande Déesse elle-même qui engendre son époux – comme par exemple Gaïa dans la *Théogonie* d'Hésiode – ou bien où elle se fait féconder par un époux né d'elle ; on parle alors d'hypostase suprême. Dans le deuxième cas que nous venons d'évoquer, l'époux né de la Grande Déesse est alors à la fois fils et amant, ce par quoi il se trouve à la fois dans une position subordonnée et dans une position instrumentale. D'ailleurs, le fils-amant est souvent voué à la mort puisque le principe de sa vie ne réside qu'en la Déesse⁷⁵⁶. Selon cette conception, Dieu, la forme tellurique et poséidonienne de la virilité, n'est mâle et donc viril qu'en tant que fécondateur de la substance féminine, soit dans son union avec les eaux, et comme tel il ne peut lui être que subordonné⁷⁵⁷.

Contrairement au principe dit « démétrien », le principe dit « aphrodisien » de la féminité primordiale est à concevoir

« en tant que force dissolvante, bouleversante, extatique et abyssale du sexe, laquelle trouve sa meilleure expression : comme l'opposé de la féminité démétrienne. »⁷⁵⁸

Le parfait exemple qui incarne l'archétype aphrodisien c'est *Kâlî* – aussi appelée *Karalâ* ou *Durgâ*. Alors que le nom *Durgâ* signifie

⁷⁵⁵ *Ibid.* p. 169-170.

⁷⁵⁶ *Ibid.* p. 169-171.

⁷⁵⁷ *Ibid.* p. 179.

⁷⁵⁸ *Ibid.* p. 172.

« l'inaccessible » qui en fait parfois la déesse de certains rites orgiaques, *Kālī*, elle, est vierge en tant qu'elle est *Adya-Kālī*. Dans ce contexte, il n'est pas inintéressant d'évoquer et d'insister sur le pouvoir destructeur de *Durgā* qui manifeste plusieurs aspects de la puissance divine :

« La violence, grâce à laquelle sont éliminées les forces du mal, le pouvoir de destruction cosmique qui préside au nécessaire anéantissement du monde « lorsque les temps sont venus », le temps lui-même qui ronge perpétuellement, conduisant tous au délabrement de la vieillesse, puis à la mort inéluctable, la sexualité, enfin, vue ici comme un pouvoir d'envoûtement et de fascination auquel nul ne peut résister et qui mène, lui aussi, à la destruction ceux qui s'y abandonnent. »⁷⁵⁹

Le pouvoir de destruction, contrairement à ce qu'on pourrait penser de prime à bord, est donc de nature plutôt bénéfique car est détruit ce qui est mauvais par nature ou l'est devenu en raison d'un manquement au *dharma*, c'est-à-dire au processus d'involution universelle auquel rien n'échappe. Ce qui meurt renaît et ce qui se dégrade sera guéri et restauré dans son intégrité, raison pour laquelle ce processus de destruction n'est pas seulement « bon », mais aussi nécessaire car il aide au maintien et restaure l'ordre cosmique⁷⁶⁰.

Pour revenir et conclure notre propos initial, nous pouvons dire que les déesses aphrodisiennes peuvent être amantes, alors que les déesses démétriennes sont, parfois, à la fois mères et vierges.

Au fond, ce qui importe, c'est la qualité de la *materia prima*, de la matière première et originelle en somme, à recevoir toute forme et à s'en imprégner sans être jamais épuisée, sans être jamais possédée dans sa racine ultime. A partir de là, la virginité ici renvoie au fait d'être insaisissable, soit abyssale. Cela explique peut-être aussi pourquoi la Grande Déesse est, dans certains contextes, en même temps celle de la guerre et des combats. Sans aucune ambiguïté, la guerre est l'aspect de l'action qui tue et qui détruit par excellence. Nous sommes donc face à l'ambiguïté d'un double pouvoir : celui de donner la vie d'une part et celui de semer la mort d'autre part. Et c'est lorsque le pouvoir mène à la victoire que la Vierge, enfin, apparaît comme déesse de triomphe. Encore

⁷⁵⁹ VARENNE, Jean, *Le Tantrisme*, Paris, 1997, p. 68.

⁷⁶⁰ *Ibid.* p. 68-69.

une fois, c'est l'exemple *Kâlî – Durgâ* qui illustre au mieux cette ambiguïté : alors que *Kâlî* semble être la déesse qui se complaît dans le sang et la mort, *Durgâ*, quant à elle, renvoie à la nudité de la femme divine, soit à son aspect nu abyssal aphrodisien. Dans le rite tantrique d'ailleurs, la femme symbolise la *Prakritî*, soit la substance primordiale cachée sous les formes infinies de la manifestation. Nue, elle désigne cette substance même, libérée de toute forme, c'est-à-dire la substance à l'état vierge et abyssal. En d'autres termes, dans le rituel tantrique, la nudité féminine est progressive, comme si un seul initié ne pouvait « soutenir la vue de l'abyssal, de la nudité de la Vierge et s'unir à elle sans danger mortel ni profanation »⁷⁶¹.

La manifestation de la Dyade est essentielle puisque cette dernière, en elle-même, ne constitue pas le point ultime de référence de la Vision du monde, ce dernier correspondant à la « Grande Unité ». En d'autres termes, les deux pôles de la Dyade – le principe de l'absolu masculin et de l'absolu féminin – reflètent l'Un, l'être transcendant, qu'ils incarnent dans le processus de la manifestation universelle, dans la relativité⁷⁶².

La première phase de la manifestation n'est autre que l'action de la puissance féminine réveillée qui prévaut sur le principe de l'être humain pur et identique. La prédominance se maintient dans toute la phase descendante d'émanation. Néanmoins, cette phase se développe jusqu'à une certaine limite constituée par l'équilibre des deux principes, suivi d'une crise menant à une rupture. La puissance, la *Shakti*, peut se libérer, se disperser dans l'illimité ou bien être dominée par le principe masculin car il y a des situations dans lesquelles ce dernier prévaut de plus en plus jusqu'à :

« une possession complète et transparente du « devenir », porté par le féminin dans le masculin, éveilleur de tout devenir, à une synthèse supérieure qui reproduit d'une certaine façon l'unité primordiale. »⁷⁶³

⁷⁶¹ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 177.

⁷⁶² *Ibid.* p. 181.

⁷⁶³ *Ibid.* p. 183.

Il existe donc différentes phases et différentes successions temporelles, mais face à cela il y a une multiplicité de situations possibles, caractérisées par différents rapports possibles entre les deux principes opposés. D'ailleurs, il est extrêmement intéressant de soulever l'hypothèse selon laquelle dans le mythe de la chute, il y aurait l'idée d'une identification et d'une perte du principe masculin et du principe féminin. Ainsi, le premier assumerait le mode d'être du second, ce par quoi la première phase de la manifestation équivaut, pour l'être pur, à un oubli ou à un durcissement. Il n'est donc guère étonnant que la guérison n'est possible que dans la deuxième phase de la manifestation, la phase que l'on peut qualifier « d'ascendante » - opposée à la première phase, « descendante » - ce qui, en toute logique, suppose le dépassement de ce fameux point de rupture qui caractérise la première phase de la manifestation, soit une victoire du principe de l'absolu masculin sur la force féminine résistante⁷⁶⁴.

Par ailleurs, dans l'exégèse kabbalistique de la *Genèse* - sur laquelle nous allons revenir plus tard de manière plus exhaustive - l'homme primordial, comme si souvent, est androgyne. La femme tirée d'Adam s'appelle *Aisha*, car tirée d'*Aish* - l'homme - puis Adam lui donne le nom d'*Eve* (la vie, la vivante) parce qu'il peut retourner à l'unité à travers elle⁷⁶⁵. En d'autres termes, on retrouve ici une fois encore la fabulation platonicienne de l'être brisé en deux parties. Selon Scot Erigène :

« La réunification de l'être sexuellement divisé dans son unité originelle, où il n'y a ni homme ni femme, mais simplement un être humain, sera suivie par la réunification du monde terrestre avec le paradis lors de la consommation des temps. »⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ *Ibid.* p. 182.

⁷⁶⁵ LANGER, Georg M.D. *Erotik in der Kabbala*, Diederichs, München, 1923, p. 111.

⁷⁶⁶ Scot Erigène, *De divisionibus naturae*, II, 4 ; II, 8. En français : ERIGÈNE, Scot, *De la division de la nature. Periphyseon*, introduction, traduction et notes par Francis Bertin, Presses Universitaires de France, coll. "Épiméthée", Paris 1995 (Livre I) - 2009 (Livre V suite).

D'autre part, notons que dans de nombreuses cultures, le principe féminin est associé à la séduction et à l'élément démonique, à entendre sur le plan ontologique, contraire au plan moral. Le démonique s'exprime dans la captation et l'absorption du principe de la virilité transcendante, ce qui va, par la suite, se refléter dans le masculin, notamment par l'expression de l'élément surnaturel, antérieur à la Dyade. Par sa virilité, l'homme peut parvenir (potentiellement) à l'accomplissement surnaturel de soi. Partant de là, le côté démonique du féminin aspire à absorber et à asservir ce principe et ce surtout sur le plan occulte : par la perte de sa virilité, le masculin se confond avec le principe féminin fait de désir. Le féminin peut donner la vie, mais en même temps, il barre l'accès à ce qui est au-delà de celle-ci⁷⁶⁷.

Il faut distinguer entre les Grands Mystères (d'Ammon) et les Petits Mystères (d'Isis). Le premier est en rapport avec la réascension, le reflux du courant vers le haut, le dépassement du niveau cosmique et se trouve donc sous le signe de la virilité transcendante, celle qui l'emporte dans les différentes situations. Le Petit Mystère, en revanche, est celui de la femme, dont le but est la réintégration cosmique de l'individu, soit sa réunion avec la substance féminine. Toutefois, ce dernier a, comme beaucoup de choses, un double visage puisqu'il peut être à la fois démonique et lumineux⁷⁶⁸.

Dans le mythe de l'inceste, la mère est possédée par celui qu'elle a engendré : son fils. Dans l'hermétisme alchimique, la première phase équivaut à la réduction de la nature du principe masculin à celle du principe féminin, lequel l'emporte sur lui. Dans la seconde phase, en revanche, le principe masculin prend en quelque sorte sa revanche : il dissout le principe féminin car, en connaissant le régime du feu et du soleil, il prend le dessus. En se couchant sur la femme, il la réduit à sa propre nature. Notons également que cette seconde phase peut prendre deux formes antithétiques, l'une faite d'extase, l'autre de naissance⁷⁶⁹.

⁷⁶⁷ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 188-190.

⁷⁶⁸ *Ibid.* p. 190-191.

⁷⁶⁹ *Ibid.* p. 191.

Dans le monde indien, la conception des principes du masculin et du féminin est quelque peu différente. Ici, le masculin qui en quelque sorte renvoie à l'esprit est avant tout caractérisé par son immobilité, alors que le féminin, lui, se caractérise par le mouvement, raison pour laquelle il incarne l'idée opposée de la souveraineté masculine. Le Dieu qui incarne au mieux le principe masculin est *Shiva*, dont l'immobilité symbolise la nature de la vraie virilité, laquelle éveille, sans pour autant agir, le mouvement de la *Shakti* pour lancer et développer le mécanisme de la création. C'est comme évoqué plus haut, la position *viparīta-maithuna* qui représente, dans le sacré et le rituel, cette mise en branle du mouvement créateur par le principe de l'absolu féminin.

“In Shaiva-Shakta concept Shiva is the proto-male and Shakti Shiva's spouse, the proto-female, and the union of the two, the ideal union of male and female principles whereby is created the ultimate truth, the ultimate beauty and the ultimate good.”⁷⁷⁰

Ainsi, dans les rites sexuels tantriques, l'homme incarne *Shiva* dans son attitude d'inactivité face à la femme, ce par quoi l'immobilité, ici, est une

« immobilité hiératique ou (une) immobilité royale, expressions éminentes, l'une et l'autre, de la véritable virilité. »⁷⁷¹

3.1.2. Le mythe de l'androgynisme primordial et la conception de l'Éros dans le *Banquet* de Platon

Les approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgynisme originel ont, depuis l'Antiquité, fasciné les commentateurs et ouvert la voie aux questionnements philosophiques et métaphysiques les plus divers⁷⁷². Malgré les millénaires qui séparent Georg Trakl de

⁷⁷⁰ DALJEET, Dr., *Tantra*, 1994, p. 15.

⁷⁷¹ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 193.

⁷⁷² La sexualité et la religiosité primitives sont très souvent liées. Les problèmes concernant l'origine des sexes et la différenciation sexuée sont sujets à d'innombrables questionnements. Si l'androgynisme est un schéma archétypal, nous devons le rencontrer dans les discours mythiques qui ont, justement, trait à ces questions. Se pose alors la question de savoir si les puissances originelles ont (dans la majorité des cas du moins) un caractère androgynique. In : LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynisme*, 1980, p. 26.

Platon et de la dialectique socratique il est, dans le cadre de nos recherches, indispensable de nous attarder sur ce fameux passage du *Banquet*.

Avant d'entrer davantage dans le vif du sujet et de nous attarder avec plus de précisions sur les apories, questionnements et enjeux de ce dernier, permettons-nous de revenir sur le contenu même du mythe de l'androgyné originel dont le récit est placé dans la bouche de l'un des convives du fameux banquet : Aristophane.

Pour commencer, l'interlocuteur affirme que les hommes n'ont pas conscience du pouvoir de l'amour, alors que, paradoxalement, ce dernier est tant indispensable que nécessaire, d'autant plus qu'aucun Dieu n'aime autant les hommes qu'*Eros*, toujours « secourable pour eux, guérisseur des maux dont la guérison est sans doute, pour le genre humain, la plus haute félicité »⁷⁷³. Afin de saisir l'importance de l'amour, il faut avant tout comprendre la nature humaine et l'évolution qui fut la sienne car dans les temps anciens, notre nature fut (bien) différente de ce qu'elle est aujourd'hui.

En effet, jadis, l'espèce humaine comportait trois genres (alors, qu'aujourd'hui, on n'en compte plus que deux) : le mâle, la femelle et un troisième qui « pour la forme comme par le nom, participait des deux autres ensemble, du mâle comme de la femelle »⁷⁷⁴ : l'androgyné, dont ne subsiste aujourd'hui qu'une « dénomination, tenue pour infâmante »⁷⁷⁵. Aussi, tous les représentants de la race primordiale avaient une apparence similaire :

« Une boule d'une seule pièce, avec un dos et des flancs en cercle ; il avait quatre mains et des jambes en nombre égal à celui des mains ; puis, sur un cou tout rond, deux visages absolument pareils entre eux, mais une tête unique pour l'ensemble de ces deux visages, opposés l'un à l'autre ; quatre oreilles ; parties honteuses en double ; et tout le reste comme cet aperçu permet de le conjecturer ! »⁷⁷⁶

⁷⁷³ PLATON, *Le Banquet*, trad. du grec par Léon Robin avec la collaboration de Joseph Moreau, préface par François Châtelet, Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 1950, 1973 pour la préface, 189d.

⁷⁷⁴ *Ibid.* 189e.

⁷⁷⁵ *Ibid.* 189e.

⁷⁷⁶ *Ibid.* 189e – 190a.

L'homme pouvait se déplacer « en droite ligne dans telle direction qu'il souhaitait » ou « en s'appuyant sur les huit membres qu'il possédait alors, l'homme avançait vite, à faire ainsi la roue »⁷⁷⁷. Par ailleurs, Aristophane attribue à chaque « genre » (a)sexué une origine différente. Ainsi, le mâle serait un « rejeton du soleil », la femelle de la terre, tandis que l'androgyné serait le « rejeton de la lune ». L'origine « astrale » des hommes primordiaux se confirmerait par leur apparence sphérique et leur démarche « tournée en boule » qui auraient pour conséquence une ressemblance entre nos ancêtres originels et ce que, dans le langage courant, on pourrait appeler leurs parents. Concernant la forme et l'apparence physique de ces ancêtres, Jean Libis met en avant que l'image de la sphère tend à signifier la plénitude puisque « la clôture sphérique s'oppose à l'indétermination d'un espace ouvert qui serait grève d'imperfection »⁷⁷⁸.

Mais surtout, les êtres originels possédaient une force et une vigueur exceptionnelles, dont la conséquence ne fut autre qu'un orgueil démesuré. Poussés par une impulsion prométhéenne,

« ce que rapporte Homère d'Éphialtès et d'Otos⁷⁷⁹, auxquels il fait entreprendre l'escalade du ciel, a rapport à ces hommes-là et à leur intention de s'en prendre aux Dieux . »⁷⁸⁰

D'après Jean Libis reprenant ici les propos de Marcile Ficin, Dieu avait à l'origine créé les âmes des hommes en tant qu'entités complètes ; complétude qui, corrélativement, emplissait leur âme d'un sentiment de plénitude intrinsèque. Dotés d'une « lumière innée », les hommes possédaient la capacité de contempler les vérités égales ou inférieures à eux au sein de la hiérarchie ontologique ; mais, par ailleurs, dotés d'une « lumière infuse », ils possédaient également la capacité de contempler

⁷⁷⁷ *Ibid.* 190a.

⁷⁷⁸ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgyné*, 1980, p. 111. Par ailleurs, comme le souligne l'auteur, Parménide insiste également sur la perfection et la plénitude impliquées par l'être de forme sphérique : « Puisque donc il a une limite extrême, l'Être est complet, il ressemble à la masse d'une sphère bien arrondie, s'équilibrant partout elle-même. » Parménide, *fragment 8*, trad. J. Voilquin cité in : *Ibid.*

⁷⁷⁹ Deux géants qui, pour réussir leur entreprise, entassèrent sur le mont Olympe le mont Ossa, et, par-dessus, le mont Pélion. Cet épisode est relatée dans : HOMÈRE, *Odyssée*, XI, 305sq. (HOMÈRE, *Odyssée*, trad. du grec ancien par Victor Bérard, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1993.)

⁷⁸⁰ PLATON, *Le Banquet*, 190 b – c.

les vérités dites « supérieures ». C'est la raison pour laquelle, les âmes les plus orgueilleuses ont aspiré à égaler Dieu qui, pour les châtier, les a privés de la « lumière infuse » en les faisant tomber irrévocablement dans les corps et la matière. Dès lors, dans le contexte sus évoqué, la chute ontologique va de pair avec une déperdition d'être⁷⁸¹.

Dans le récit d'Aristophane, les Dieux de l'Olympe, suite à cet incident fâcheux, délibèrent sur le châtiment à appliquer. Malgré leur envie de punir l'espèce humaine pour son audace, ils se trouvent confrontés à une aporie : ne désirant point anéantir l'espèce humaine en la foudroyant comme ils l'avaient fait auparavant avec les Géants « car c'eût été l'anéantissement, pour eux-mêmes, des honneurs et des offrandes qui leur viennent des hommes »⁷⁸², ils veulent tout de même trouver un châtiment à infliger au genre humain. C'est dans ce contexte que Zeus fait une proposition permettant la subsistance de l'espèce humaine, tout en l'affaiblissant, mettant par-là un terme à son incorrigible insolence. Dès lors, Zeus va sectionner chacun d'eux, ce qui implique que les hommes seront plus faibles, tout en étant d'un meilleur rapport pour les Dieux du fait de l'augmentation de leur nombre. En d'autres termes, l'autorité divine, dans le cas ci-présent, s'affirme par l'affaiblissement, permettant « d'écraser la rébellion » et non pas par l'extermination. Une fois l'homme coupé en deux, Zeus enjoint à Apollon

« de lui retourner le visage, ainsi que la moitié du cou, du côté de la coupure, afin que l'homme, ayant le spectacle du sectionnement subi par lui, en devînt plus modeste. »⁷⁸³

C'est ainsi qu'en remédiant aux conséquences de l'opération, Apollon donne aux êtres originels leur forme humaine et c'est le nombril qui doit, en chaque instant, faire office de commémoration de leur ancien état.

« Or, quand la nature de l'homme eut été ainsi dédoublée, chaque moitié, regrettant sa propre moitié, s'accouplait à elle ; elles se passaient leurs

⁷⁸¹ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 112 se référant à : FICIN, Marcile, *De l'amour ou sur le Banquet de Platon*, 1956.

⁷⁸² PLATON, *Le Banquet*, 190c.

⁷⁸³ *Ibid.* 190e.

bras autour l'une de l'autre, elles s'enlaçaient mutuellement dans leur désir de se confondre en un seul être, finissant par mourir de faim et, en somme, de l'inaction causée par leur refus de faire quoi que ce soit l'une sans l'autre. »⁷⁸⁴

Aussi, quand l'une des deux moitiés meurt, la survivante en cherche une autre afin de s'enlacer à elle. Néanmoins, par les unions entre moitiés de femme et moitiés d'homme en femmes et hommes entiers, l'espèce se voit menacée d'une extinction imminente et inévitable. Devant ce malheureux spectacle, Zeus s'attendrit et « il leur transporta leurs parties honteuses (que les deux avaient en dehors) par devant »⁷⁸⁵. Cette transformation physiologique permit alors aux hommes

« d'engendrer l'un dans l'autre, dans la femelle par l'action du mâle ». En d'autres termes, la copulation entre l'homme et la femme doit donner lieu à la génération, soit à l'accroissement de l'espèce, tout en « les tournant alors vers l'action, c'est-à-dire qu'ils se préoccupaient d'autre chose dans l'existence. »⁷⁸⁶

De fait, nous pouvons, tout comme le fait Aristophane lui-même, affirmer que l'amour pour son semblable – rassembleur de notre primitive nature ; l'amour qui, de deux êtres, tente d'en faire un seul afin de guérir l'humaine nature - est implanté en l'homme depuis toujours. En ce que chaque homme est la moitié complémentaire d'une autre, « un être unique dont on a fait deux êtres »⁷⁸⁷, la recherche du double n'est qu'une conséquence logique de la scission. A ce point, soulignons qu'Aristophane sous-entend dans son récit que Zeus, par le déplacement des organes génitaux, ne rend pas seulement les copulations fécondes, mais aussi les jeux érotiques riches en voluptés⁷⁸⁸.

Permettons-nous également de faire remarquer que les hommes issus de l'androgynie primordial sont amoureux des femmes et les femmes issues originellement de lui sont amoureuses des hommes, tandis

⁷⁸⁴*Ibid.* 191a – b.

⁷⁸⁵ *Ibid.* 191c. Avant ce déplacement des organes génitaux, les mâles déposaient une semence sur la terre que les femelles recueillaient pour se féconder : « Et ce n'était pas en s'unissant l'un à l'autre, mais à la façon des cigales, dans la terre, qu'ils engendraient et se reproduisaient. »

⁷⁸⁶ *Ibid.* 191c.

⁷⁸⁷ *Ibid.* 191d.

⁷⁸⁸ GANDILLAC, Maurice de, « Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgynie originel ». In : FAIVRE, Antoine (Dir.), *L'androgynie dans la littérature*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 17.

que les femmes issues des femmes primitives et les hommes issus des hommes primitifs sont homosexuels. Toutefois, les mâles issus des êtres originels masculins et qui, dès leur plus jeune âge, éprouvent un attrait pour les hommes mûrs, sont aussi ceux qui sont les plus distingués et les « plus mâles » - en somme, les hommes homosexuels sont, pour Aristophane, les plus virils. De fait, c'est aussi à cause de leur hardiesse et de leur virilité qu'ils s'attachent à ceux qui leur ressemblent. Mais ce sont également ces hommes-là qui, une fois devenus adultes, se dirigent vers les affaires d'État⁷⁸⁹. Cela permet ainsi d'expliquer que, malgré une absence d'intérêt (totale) pour le mariage et la procréation, ils s'efforcent de se diriger vers les femmes en ce que l'usage leur en a fait une obligation⁷⁹⁰. En d'autres termes, ce sont les liaisons homosexuelles entre mâles qui rendent ces derniers aptes aux plus hautes vertus politiques. Peut-être est-il intéressant de faire remarquer que les propos d'Aristophane sont en opposition radicale avec la loi biblique, selon laquelle l'ordre social dépend de la soumission à Dieu, de la dureté du travail qui fait subsister l'homme grâce à la sueur de son front et des génitrices qui enfantent dans la douleur⁷⁹¹.

Soulignons également que lorsque l'individu a commerce avec l'être aimé, il se sent « miraculeusement frappé par une forte émotion d'amitié, de parenté, d'amour », raison pour laquelle il refuse la séparation et espère passer sa vie aux côtés de cet être aimé. Néanmoins, Aristophane souligne que ce n'est point la jouissance sensuelle qui pousse les individus à autant « de grandeur et de dévouement »⁷⁹² car, dans ses ramifications les plus secrètes, l'âme de chacun d'eux souhaite autre chose, « une autre chose qu'elle ne peut exprimer, un souhait dont elle devine cependant l'objet et qu'elle laisse comprendre »⁷⁹³.

⁷⁸⁹ PLATON, *Le Banquet*, 192a.

⁷⁹⁰ « L'individu qui a ce caractère est aussi bien porté à aimer un jeune garçon qu'à aimer un amant, toujours s'attachant à ce qui lui est apparenté. » In : *Ibid.* 192b.

⁷⁹¹ GANDILLAC, Maurice de, « Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgyné originel ». 1990, p. 13-14.

⁷⁹² PLATON, *Le Banquet*, 192c.

⁷⁹³ *Ibid.* 192d.

C'est suite à cela que, lorsque les amants sont étendus sur la même couche, Héphaïstos⁷⁹⁴ se tient devant eux en leur demandant s'ils souhaitent, plus que tout au monde, « se confondre le plus possible l'un avec l'autre en un seul être »⁷⁹⁵ de façon à ne jamais se quitter, de façon à n'être jamais séparés. Puisqu'Héphaïstos est forgeron, il possède corrélativement le pouvoir de fondre les deux amants ensemble⁷⁹⁶, de façon à ce que :

« De deux êtres que vous êtes, vous en soyez devenus un seul, et que, tant que vous vivrez, vous vivrez tous les deux ensemble d'une existence commune, comme si vous étiez un seul être ; puis, après votre mort, là-bas, chez Hadès, au lieu d'être deux, vous soyez encore un seul, ayant eu, tous deux, une mort commune. »⁷⁹⁷

Il n'est point surprenant qu'aucun être humain ne refuse cette proposition, pensant avoir entendu s'exprimer ce qu'il désirait le plus, depuis si longtemps, c'est-à-dire l'aboutissement de la recherche de l'unité originelle perdue, l'accomplissement du but ultime de l'*Eros*. Jadis, à ce que nous pouvons appeler « l'Âge d'Or », nous étions un être unique et c'est à cause de notre injuste conduite que notre unité primordiale a été dissoute par les Dieux. Or, si nous désobéissons une fois de plus aux Dieux, nous risquons d'être, une fois encore, fendus en deux⁷⁹⁸ - menace divine incitant le genre humain à la piété et au respect des Dieux. Ainsi, comme nous le dit avec insistance Aristophane, l'homme peut « parvenir, avec Amour pour guide et pour chef, à réaliser l'unité première. Que nul ne fasse rien qui contrarie l'Amour !⁷⁹⁹ » De surcroît, celui qui contrariera Amour rendra odieuse la Divinité et dès lors « c'est qu'une fois en amitié et paix avec Amour, nous mettons la main sur les aimés qui sont proprement nôtres et avec eux nous aurons

⁷⁹⁴ Forgeron de l'Olympe. Cette image du forgeron et de la forge est par ailleurs récurrente chez Trakl, mais nous y reviendrons.

⁷⁹⁵ PLATON, *Le Banquet*, 192d.

⁷⁹⁶ « (...) avec mon soufflet de forgeron, de faire de vous un alliage. » In : *Ibid.* 192e.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ « (...) sciés en deux selon l'axe de notre nez, devenus pareils aux osselets qu'on coupe en deux ! » In : *Ibid.* 193a.

⁷⁹⁹ *Ibid.* 193b.

commerce », bien qu'en réalité, peu de gens s'obstinent à aller dans ce sens⁸⁰⁰, alors que :

« Le (seul) moyen pour notre espèce de parvenir au bonheur, ce serait, pour nous, de donner à l'amour son achèvement, c'est-à-dire que chacun eût commerce avec un aimé qui soit proprement le sien ; ce qui est pour chacun revenir à son antique nature. »⁸⁰¹

Il en découle que si cela équivaut à la perfection, alors ce qu'il y a de plus parfait en la réalité effective de notre expérience présente est forcément aussi ce qui s'en rapproche le plus : être aux côtés d'un être aimé qui est nôtre selon son cœur en vertu de la nature. Mais de cela, nous en sommes par la force des choses redevables à Amour ; Amour, le Dieu qui nous donne le plus d'avantages en nous guidant vers la condition qui nous est propre, tout en nous procurant de grandes espérances pour l'avenir :

« celle de le voir, si nous témoignons aux Dieux un pieux respect, nous établir dans notre antique nature, nous guérir, et ainsi nous donner béatitude et félicité. »⁸⁰²

Maintenant que nous avons, dans les grandes lignes du moins, relaté le contenu du mythe de l'androgyné primordial⁸⁰³ exposé par Aristophane dans le *Banquet* de Platon, il est, dans le cadre de notre étude, essentiel de revenir sur certains points de ce dernier et surtout de tenter de clarifier les problèmes philosophiques et métaphysiques qu'ils peuvent poser. L'homme de la philosophie occidentale semble atrophié, sa dimension sexuelle est occultée et c'est l'histoire de ce silence qui reste à écrire.

Phèdre, autre interlocuteur dans le *Banquet*, s'étonne qu'aucun poète n'ait célébré *Eros* qui, pourtant, est un Dieu vénérable. *Le Banquet*

⁸⁰⁰ *Ibid.* 193b.

⁸⁰¹ *Ibid.* 193c.

⁸⁰² *Ibid.* 193d.

⁸⁰³ D'après certains commentateurs, Platon aurait emprunté ce mythe à une tradition antérieure : babylonienne, orphique, voire védique. Il pourrait, de fait, s'agir de l'introduction d'un thème fondamental de la mythologie universelle. On retrouve cette thématique également chez d'autres auteurs de l'Antiquité. Chez certains d'entre eux, l'androgynie et / ou l'hermaphroditisme sont des complexes hybrides qui mélangent humanité et animalité. Cette duplicité fondamentale indique comme un désir profond d'unifier / de ré-unifier ce qui aurait été séparé depuis les origines au cours du temps. Par exemple : « Il y eut beaucoup d'êtres à double visage et à double poitrine, des bovins à figure d'homme et des hommes à têtes de bœuf, des hermaphrodites pourvus de membres délicats. » In : EMPEDOCLE, *Fragment 61*
In : <http://philoctetes.free.fr/empedocle.html>

est une œuvre exceptionnelle par sa constitution même et les différents éléments qu'elle renferme : s'y trame une vérité inconvenante et paradoxale.

« Une vérité qui requiert une forme insolite et quelque chose qui n'est plus tout à fait de l'ordre du *Logos*. »⁸⁰⁴

Le mythe de l'androgynie semble éclairer, métaphoriquement du moins, le vieux mystère amoureux...⁸⁰⁵ De plus, l'idée de commencement, depuis les anciennes cosmogonies, a toujours exercé sur nous un attrait et un prestige particuliers. Dans la fascination mythique, on retrouve

« la valorisation exacerbée de « l'Origine » (qui) ne vise pas seulement à mettre un terme à cette vertigineuse régression à l'infini que représente l'impossible remontée de l'esprit humain dans la série des causes ; elle tente peut-être de nous faire échapper à cette terreur secrète qui s'attache à l'idée d'indétermination . »⁸⁰⁶

Puisque l'homme a toujours conçu son existence comme une énigme sacrée, alors, peut-être, l'image d'une sexualité originelle équivaldrait à celle d'une sexualité qui serait le modèle et le principe de toute sexualité antérieure...

Pour commencer nos investigations sur le mythe de l'androgynie primordial à proprement parler, retenons que le mythe cité ci-dessus comporte deux aspects principaux : en premier lieu, l'unité (composite) primitive des êtres originels et sa division brutale imposée par les dieux afin de châtier leur arrogance – punition qui, finalement, permettra aux êtres humains l'activité sexuelle – et, en second lieu, la définition de l'*Eros* comme étant avant tout spirituel, c'est-à-dire entendu comme la manifestation de la nostalgie d'une unité perdue⁸⁰⁷. Dès lors, le Désir s'origine sur un fond de séparation, de plénitude disloquée et déchue. Nous sommes ici face à un problème philosophique d'envergure puisque

⁸⁰⁴ LIBIS, Jean, *Le Mythe de l'androgynie*, 1980, p. 13.

⁸⁰⁵ Freud fait appel à ce mythe pour éclairer la naissance de la sexualité que la science semble, visiblement du moins, avoir laissée de côté.

⁸⁰⁶ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 25.

⁸⁰⁷ GANDILLAC, Maurice de, « Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgynie originel ». 1990, p. 13-14.

l'unité brisée semble être le véritable arrière-plan de la question sexuelle. On peut donc parler d'une tragédie de l'Âge d'Or perdu, dans le sens où les hommes paient tellement cher une erreur originelle qu'ils sont sans cesse en quête amoureuse, alors que les fondements mêmes de celle-ci leur échappent⁸⁰⁸.

Néanmoins, soulignons, à la manière de Julius Evola, qu'il faut, à la lecture de ce mythe, séparer la notion essentielle des éléments accessoires, figuratifs et mythiques. Premièrement, on ne doit en aucun cas considérer les ancêtres de la race primitive comme les membres d'une quelconque race préhistorique dont on devrait s'aventurer à rechercher les vestiges et les fossiles. Il faut plutôt y voir un état, une condition spirituelle des origines au sens d'une ontologie, d'une doctrine des états multiples de l'être.

« Démythologisé, cet état nous apparaîtra comme celui d'un être absolu (non brisé, non dual), état de complétude ou d'unité pure et, par-là, état d'immortalité. »⁸⁰⁹

Cette idée de l'immortalité est, au sein du *Banquet*, complétée par le discours de Diotime dont les propos sont placés dans la bouche de Socrate, ici défenseur d'une théorie de la beauté, dans laquelle la relation entre le but ultime de l'*Eros* et l'immortalité est explicitée. Mais nous reviendrons avec davantage de précision sur le discours de Diotime dans la suite de nos recherches. Deuxièmement, le discours d'Aristophane nous présente une variante du mythe traditionnel de la « chute », c'est-à-dire de l'idée selon laquelle la différence des sexes est le corollaire d'un être brisé, soit fini et mortel. De fait, tout se passe comme si l'homme était incapable « d'assumer le privilège bisexuel » que la divinité lui accorde pourtant au départ⁸¹⁰. En d'autres termes, la différenciation sexuée équivaldrait à la condition duale de celui qui ne possède pas en lui-même la condition de sa propre vie.

⁸⁰⁸ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Paris, 1980, p. 14.

⁸⁰⁹ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 63.

⁸¹⁰ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 85.

En effet, ce mythe présente un parallèle intéressant avec celui de la chute de l'Eden. Dans ce dernier, la chute a pour conséquence le bannissement de l'arbre de Vie.

« Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa - homme et femme il les créa. »⁸¹¹

Ce verset peut nous sembler quelque peu étrange et c'est pour cette raison d'ailleurs qu'il a suscité de nombreux débats et donné lieu à de multiples interprétations. Tout d'abord, notons que le passage du singulier au pluriel paraît étrange - énigmatique même - car *stricto sensu* cela signifierait que les deux personnes créées sont investies d'une nature duelle. Aussi, si on glose ce passage à la manière des Kabbalistes, il est à assimiler à la séparation entre la Femme-Vie (Eve) et l'androgynie qui, quant à elle, est mise en rapport avec la chute et finit par devenir l'équivalent de l'exclusion de l'Arbre de vie pour Adam, afin « qu'il ne vive pour toujours »⁸¹². Mais, surtout, ce récit s'articule mal avec un second qui lui est juxtaposé plus loin. Selon ce dernier, Adam aurait été façonné à partir de la Terre alors qu'Eve aurait été « extraite » de l'homme lui-même. Ce récit-là, a, dans la tradition théologique et philosophique, eu beaucoup plus d'audience que la première version. En d'autres termes, la tradition n'insiste pas sur une hypothétique androgynie humaine et / ou divine qui serait susceptible d'être éclairée et décryptée par la première version du récit de la création de l'homme par Dieu⁸¹³.

Mais nous y reviendrons de manière plus détaillée plus tard, lorsque nous aborderons, précisément, la question du mythe de l'androgynie dans les traditions ésotériques et philosophiques de l'Alchimie et de la Gnose qui se sont, de manière très détaillée, préoccupées de la glose de la *Genèse*. Or, puisque le mythe platonicien évoque le passage de l'unité à la dualité et de l'être à la privation d'être, il peut, d'une certaine façon, s'appliquer à la dualité des sexes afin d'indiquer le sens occulte et l'objet ultime, quasi mystique, de l'*Eros*⁸¹⁴.

⁸¹¹ *Genèse* 1, 27.

⁸¹² *Genèse* 3, 22.

⁸¹³ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 86.

⁸¹⁴ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 63.

Peut-être y a-t'il « tout lieu de penser que la séparation des sexes est conçue comme un « traumatisme » à partir duquel l'homme entre dans le cadre désenchanté du temps profane. »⁸¹⁵

Quant à la vocation ultime de l'*Eros*, une *Upanishad* évoque quelque chose qui va incontestablement dans le même sens que les propos de Platon, évoqués auparavant.

« Ce n'est pas pour la femme (en soi) que la femme est désirée par l'homme, mais bien pour l'*âtma* (pour le principe entièrement lumineux, entièrement immortel). »⁸¹⁶

Il en découle logiquement que l'*Eros* implique une tentative de dépassement des conséquences de la chute, visant à sortir l'être du monde de la finitude et de la dualité, afin de recouvrer son état primordial ou, dit autrement, pour surmonter la condition d'une existentialité duale, brisée et hétéro-dépendante. La métaphysique du sexe sous-tendue par le mythe platonicien pourrait donc se résumer de la façon suivante : « A travers la dyade, vers l'unité ! »⁸¹⁷. Dès lors, le rapport sexuel et charnel serait la tentative la plus universelle visant à briser la dualité, à dépasser les frontières entre le Moi et le non-Moi, le Moi et le Toi, ce par quoi la chair et le sexe officieraient comme des instruments, illusoire peut-être, à un rapprochement de l'état extatique de l'unité.

L'androgynie et le couple primordial apparaissent dès lors comme deux figures réversibles, interchangeables, raison pour laquelle on pourrait dire que l'androgynie initiale engendre le couple, lequel tend à son tour à la reconstitution de cette même fusion originelle⁸¹⁸. Néanmoins, la situation qui échoit aux être primitifs punitivement mutilés par Zeus dans le *Banquet* est tant tragique que comique. Chaque moitié cherchant vainement à s'enlacer à sa symétrique : « les hommes mourraient de faim et d'inaction parce qu'ils ne voulaient pas faire les uns sans les autres »⁸¹⁹ ; ce par quoi l'aspect douloureux de l'impossible réunion devient manifeste. Bien que Zeus mette fin à l'impasse

⁸¹⁵ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 86.

⁸¹⁶ *Brihadâranyaka-Upanishad*, II, 4, 5.

⁸¹⁷ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 64.

⁸¹⁸ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 34.

⁸¹⁹ PLATON, *Le Banquet*, 191a – b.

anatomique en déplaçant les organes génitaux, cette nouvelle métamorphose ne rend possible qu'une union sexuelle qui n'est, en réalité, pas une réunion de ce qui a été disjoint et mutilé.

Il semble intéressant de signaler que dans l'Antiquité l'androgynie fut souvent assimilée à une certaine forme de promotion de la vie. L'idée qu'on avait de la bonne santé dans l'Antiquité grecque est à entendre comme un équilibre des humeurs entre elles – conception fondée sur l'idéal de la proportion adéquate. La santé équivaut alors à une harmonisation des différences, tandis que l'androgynie équivaut à une harmonisation entre les principes masculin et féminin. Dès lors, il s'agit d'une relation de type causal, laquelle peut nous permettre de soulever l'hypothèse selon laquelle l'androgynie, en tant que schème général d'équilibre, pourrait posséder la capacité et le pouvoir d'avoir des répercussions sur la santé d'un individu. Il n'est point nécessaire de préciser que la bonne santé d'un individu est (sauf en cas d'accident) une promesse de longévité⁸²⁰. Ainsi, le lien établi ici par Platon entre ce qui semble être une forme de « suicide », provoqué par le désintérêt total face aux actes et activités nécessaires à la propre survie, et la scission en deux des androgynes primordiaux, semble puiser son origine dans cette conception. Bien qu'il s'agisse ici d'une hypothèse, nous pouvons supposer qu'après que les dieux leur ont dérobé leur moitié, les humains, trop préoccupés à retrouver leur unité perdue, se laissaient pour ainsi dire mourir. Cette perte de l'unité primordiale peut - à titre d'hypothèse naturellement, mais en vertu de ce que nous avons évoqué auparavant – être assimilée à une souffrance ayant pu provoquer un tel déséquilibre et un tel dérèglement des « humeurs » que l'individu s'en voit perturbé au point de ne plus vouloir vivre.

Aussi, *Eros* est-il, dans le *Banquet*, appelé un « puissant démon » qui officierait comme un intermédiaire entre la nature humaine et divine.

⁸²⁰ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 127-128.

En d'autres termes, il comblerait l'espace qui sépare l'une de l'autre⁸²¹. Peut-être est-il ici nécessaire de faire un lien avec le *Phèdre*⁸²², dans lequel Platon distingue deux genres de délires : l'un causé par les maladies humaines, l'autre par une impulsion divine qui nous jette hors de nos habitudes régulières⁸²³.

De ce second délire, l'être humain peut tirer des bénéfices car « c'est pour notre plus grande félicité que cette espèce de délire nous a été donnée »⁸²⁴. Dès lors, nous pouvons affirmer que le délire d'amour, l'*Eros*, conduit l'homme à un état d'ivresse provoquant une auto-transcendance, soit des variantes d'une expérience suprasensible culminant dans une vision qui dépasse les limites du temps. L'*Eros* sexuel nous conduirait ainsi à une ivresse animatrice pouvant, peut-être, équivaloir à une initiation aux mystères. Néanmoins, permettons-nous de souligner que lorsque l'*Eros* se transmute en désir, ou pire, en pur désir charnel – autrement dit, que de conditionnant il devient conditionné, en se rattachant aux seuls déterminismes biologiques – alors il se dégrade et tombe « dans la forme constituée par le « plaisir », par la (pure) volupté vénusienne »⁸²⁵.

Toutefois, Héphestos apparaît aux amants et leur propose, comme nous l'avons déjà dit, de les souder ensemble, suite à quoi ces derniers pourront se présenter à l'Hadès comme n'étant qu'un seul. A ce propos, Jean Libis relève que ce passage du *Banquet* est rédigé au conditionnel, ce qui, selon lui, laisserait sous-entendre que l'acte sexuel et l'amour charnel n'offriraient aux hommes qu'une esquisse de la visée ultime, à savoir la reconstitution androgynique⁸²⁶. De fait, le désir éprouvé pour ses pairs serait corolaire d'une duperie, c'est-à-dire un simulacre non durable d'androgynie. Ainsi, dans ce domaine, tout serait toujours à recommencer.

⁸²¹ PLATON, *Le Banquet*, 202d – e.

⁸²² PLATON, *Phèdre* In : *Œuvres complètes*, trad. du grec ancien par Luc Brisson, Gallimard, Paris, 2008.

⁸²³ *Ibid.* 265a.

⁸²⁴ *Ibid.* 245b.

⁸²⁵ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 68.

⁸²⁶ LIBIS, Jean, *Le Mythe de l'androgynie*, 1980, p. 229.

Peut-être, la supercherie est-elle encore bien plus profonde qu'elle ne paraît l'être au premier abord car

« On dit parfois que chercher la moitié de soi-même, c'est aimer ; et moi je dis, mon cher, qu'aimer, ce n'est chercher ni la moitié ni le tout de soi-même (...) car les hommes n'aiment que le bien ; n'est-ce pas ton avis ? » (Diotime). »⁸²⁷

Nous pouvons donc en déduire que le désir porte sur l'altérité en tant que seuil d'une perfection que l'être désirant ne possède pas et surtout n'est pas. La tirade d'Aristophane se replie sur un narcissisme illusoire et la révélation de Diotime va encore plus loin en affirmant que l'être aimé, dans sa réalité d'être singulier ne saurait constituer un objet adéquat du désir. Ainsi, la moitié perdue de l'androgyné, mais surtout la possibilité de retrouver cette dernière, ne seraient que des illusions, de même que l'androgyné originel n'aurait de valeur qu'en tant que symbole, c'est-à-dire en tant que pure figure mythique⁸²⁸.

En effet, pour Diotime, l'émoi passionnel qui se trame devant la présence d'un beau corps aimé ne serait que le premier échelon, la propédeutique d'une étrange dialectique ascendante qui renverrait l'objet du désir aux confins même de ce qui est le plus atteignable. Le corps aimé aurait ainsi la valeur d'un lieu transitoire où s'origine une prodigieuse quête anaphorique. Pour le dire autrement, le privilège de ce beau corps particulier s'efface devant la pluralité des beaux corps qui, elle, s'incline par rapport à un ordre qui n'est plus celui du corps⁸²⁹. L'amour qui élit un objet particulier est censé fonctionner à un niveau inférieur à celui qui s'ouvre à la pluralité – pluralité que l'on peut, peut-être, entendre comme une certaine forme d'universalité. Le désir qui s'attache au corps est, comme nous l'avons déjà dit, une duperie puisque l'objet de satisfaction est en réalité ailleurs.

« Le goût de l'Absolu qui est à l'œuvre inconsciemment au creux de tout désir – fût-il aussi aigu et péremptoire que le désir sexuel – ne saurait trouver son contenu ni dans la détermination particulière d'un corps, ni

⁸²⁷ PLATON, *Le Banquet*, 250C.

⁸²⁸ LIBIS, Jean, *Le Mythe de l'androgyné*, 1980, p. 230.

⁸²⁹ PLATON, *Le Banquet*, 210a –c.

même dans la corporéité en général. C'est pourquoi la sexualité traîne avec elle un inexpugnable relent de désenchantement et de malheur. »⁸³⁰ La dimension « méta-physique » désillusionne le « mythe » des amants comblés puisque le récit d'Aristophane met en avant l'aveuglement des amants dans le sens où ils sont fascinés par l'autre, mais tourmentés par quelque chose dont ils semblent prendre conscience mais dont ils ignorent tant la cause que l'origine. Le discours de Diotime, quant à lui, renforce cet aspect.

De plus, la tentative de l'*Eros*, comme impulsion vers l'être absolu et l'immortalité, avorte dans le cercle de la génération physique – du moins, c'est ce qu'affirme la seconde théorie mise en avant par Diotime. Dans la manifestation de cet état, le mental de l'individu apparaît comme suspendu, transporté, en ce qu'il obéit à une force différente, ontologiquement supérieure ou inférieure, du principe de la personnalité humaine. Dans cette « ivresse extatique ayant un caractère ouvertement régressif »⁸³¹, la magie sexuelle joue précisément sur cette ligne de partage très subtile. Permettons-nous donc d'affirmer que, d'une certaine façon, Diotime semble polémiquer avec Aristophane : tous les hommes, avec l'amour, tendent au bien puisque l'objet de l'amour n'est autre que « la possession perpétuelle de ce qui est bon » car l'amour « n'est ni amour d'une moitié, ni d'un entier »⁸³². Afin de mieux saisir le sens de ce que nous venons d'avancer, précisons comme le fait Julius Evola qu'en grec le « bon » et le « bien » ont, avant tout, une signification ontologique et non pas morale comme ce sera, plus tard, le cas dans la culture chrétienne. Il s'agit donc, pour les grecs, de s'identifier à ce qui est parfait et complet, raison pour laquelle l'effort de celui qui tend à cette fin prend une forme spécifique en relation étroite avec la force créatrice.

De fait, « l'union de l'homme et de la femme est un enfantement (...) c'est, dans le vivant mortel, la présence de ce qui est immortel. »⁸³³

⁸³⁰ LIBIS, Jean, *Le Mythe de l'androgynie*, 1980, p. 231.

⁸³¹ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 68.

⁸³² PLATON, *Le Banquet*, 205d – 206a.

⁸³³ *Ibid.* 206b.

Il en résulte que la métaphysique du sexe, telle qu'elle nous est présentée ici, prend la forme de la possession éternelle du bien et de l'amour envisagés comme une aspiration à l'immortalité⁸³⁴.

Or, il est également intéressant de souligner que la théorie de Diotime, placée dans la bouche du célèbre Socrate, annonce, d'une manière qui peut nous paraître tant anachronique qu'étrange, les théories sur le sexe plus récentes, telles qu'on les trouve, par exemple, chez Arthur Schopenhauer et Charles Darwin, c'est-à-dire l'idée selon laquelle l'homme chercherait à atteindre l'immortalité par la continuation de l'espèce, en engendrant.

Effectivement, « Diotime évoque un homme quasi supra-individuel qui se perpétue à travers la chaîne ininterrompue des générations, grâce à l'*Eros* procréateur. »⁸³⁵

L'immortalité ne serait donc, en réalité, que la pérennité de l'espèce⁸³⁶ et, par-là, Diotime anticipe Darwin :

« L'Éros n'est qu'une « pulsion qui, sans être dictée par aucun raisonnement, pousse les animaux à s'accoupler, ainsi qu'à toutes sortes de sacrifices pour nourrir, protéger et défendre leur progéniture . »⁸³⁷

Afin d'illustrer ce que nous avons évoqué avant, nous pouvons établir un lien avec Arthur Schopenhauer qui, plus tard, aura une grande influence sur l'un des auteurs dont les références dans l'œuvre de Georg Trakl sont récurrentes : Otto Weininger. Pour Schopenhauer, l'amour n'est qu'une ruse de la nature en vue de la conservation de l'espèce. Ce processus dépasserait la volonté de l'individu qui se trouverait manœuvré et assujéti au banal mécanisme procréateur.

« Dans toutes les conduites amoureuses, c'est « l'aveugle » Vouloir-Vivre qui sous-tend le jeu du désir à l'insu même des appréciations particulières. »⁸³⁸

Cette illusion radicale répudiée par Schopenhauer n'est pas, comme on pourrait le penser à première vue, celle selon laquelle l'amoureux

⁸³⁴ *Ibid.* 207a.

⁸³⁵ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 70.

⁸³⁶ PLATON, *Le Banquet*, 207d – 208b.

⁸³⁷ *Ibid.* 207b-208b.

⁸³⁸ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 234.

choisirait librement l'objet de sa passion – car la passion amoureuse se pense elle-même en termes de fatalité – mais celle selon laquelle il serait responsable, par les mérites, de l'heureuse issue de son choix. C'est parce que les amants sont subordonnés à une instance qui les dépasse (et qui les dépassera toujours), qu'il ont, parfois, l'intuition d'être bernés dans leur individualité⁸³⁹. C'est en suivant cet axe d'interprétation que Schopenhauer introduit dans son système philosophique ce qu'on pourrait appeler un « mythe androgynique déformé » : la passion est fonction du degré de perfection de l'individu qui sera conçu en et par elle. En d'autres termes, à un homme déterminé correspond une compagne privilégiée et vice versa, c'est-à-dire qu'il peut y avoir une certaine forme de congruence adéquate des deux natures individuelles concernées.

« Comme il n'y a pas deux individus tout à fait semblables, c'est une femme déterminée qui doit correspondre le plus parfaitement à chaque homme déterminé – toujours en vue de l'être à procréer. L'amour véritablement passionné est aussi rare que le hasard de leur rencontre. »⁸⁴⁰

On pourrait parler d'une sorte « d'androgynie truquée » car, loin de se suffire à elle-même et de reconstituer en elle-même une véritable unité, elle n'a de sens et de finalité que dans le nouvel être qu'elle jette sans le savoir dans les griffes du Vouloir-Vivre et dans la tyrannie du désir qui lui correspond. Ainsi, l'androgynie s'abîme et se flétrit dans le cycle animal de la reproduction.

Toutefois, il existe encore un autre niveau d'illusion, lequel est, de loin, le plus subtil et le plus mystificateur. La nature est parfaitement adaptée à ses fins puisqu'elle fait en sorte de fasciner l'individu (parfaitement ignorant) par l'attrait de la jouissance sexuelle. La nature étaye son assertion en puisant dans le spectacle du monde – les hommes se donnant toujours un mal fou pour atteindre les plaisirs de l'amour. Selon Schopenhauer, cela s'atteste par une simple observation empirique : celle de la dépression post-coïtale, durant laquelle l'individu

⁸³⁹ *Ibid.* p. 234.

⁸⁴⁰ SCHOPENHAUER, Arthur, *Métaphysique de l'amour*, supplément au livre IV du *Monde comme volonté et comme représentation*, trad. de l'allemand par Auguste Burdeau et Richard Roos, PUF, Paris, 1988, p. 41.

ressent intuitivement le fait qu'il est leurré dans une opération dont l'essence est, en fait, de ne profiter qu'à l'espèce.

Or, malgré la dureté des propos de Schopenhauer et la désillusion qu'ils causent, au même titre certainement déjà que le discours de Diotime, il y a peut-être un moyen de trouver une articulation entre ce qu'on pourrait appeler une « physique » du sexe, défendue par Diotime et Schopenhauer, et une « métaphysique » du sexe, telle qu'elle est présentée par Aristophane.

Peut-être est-ce intéressant, sur ce point, de relever que ce discours n'est (très certainement) pas placé dans la bouche de Diotime de Mantinée, c'est-à-dire d'une initiée des « Mystères de la mère », de façon anodine. Ces fameux mystères puisent leurs sources dans un substrat préhellénique et, plus précisément, dans une culture d'inspiration tellurique et gynécocratique. Puisqu'ici le mystère maternel de la génération physique est placé au sommet de la culture religieuse, l'individu n'a pas d'existence propre.

« Il est transitoire et éphémère, seule étant éternelle la matrice cosmique maternelle, où il ira se dissoudre mais d'où, éternellement, il renaîtra. »⁸⁴¹

Cette conception s'oppose radicalement à l'immortalité véritable et, pour ainsi dire, olympienne – défendue et maintenue, comme va nous le montrer ce qui suit, par la figure de l'androgynie :

« Étant le symbole de la plénitude, l'androgynie n'a pas besoin d'un autre, il semble donc exclure l'idée de relation et l'idée de procréation extrinsèque. En ce sens, il échappe au cycle infernal de la reproduction biologique. Il perdure lui-même et en lui-même. A la limite, il se substitue au devenir et il triomphe de la mort terrestre. »⁸⁴²

Par ailleurs, selon Julius Evola, la théorie de l'androgynie aurait des origines métaphysiques, ouraniennes, viriles et prométhéennes, en opposition à la théorie exposée par Diotime, dans la bouche de Socrate, d'inspiration tellurico-maternelle et physique. C'est la raison pour laquelle il faudrait tisser un lien entre ces deux conceptions qui, au

⁸⁴¹ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 71.

⁸⁴² LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 138-139.

premier abord, semblent s'opposer radicalement. Puisque l'immortalité tellurique ne serait qu'une illusion, on pourrait, à la façon de Kierkegaard, dire que

« les amants forment un seul Moi dans l'union, et sont pourtant trompés, puisqu'en cet instant même l'espèce triomphe sur les individus. »⁸⁴³

Or, dans ce cadre,

« une perspective supérieure ne serait pas exclue, si l'on pouvait penser que les amants, à défaut de parvenir pour eux-mêmes à une existence non plus divisée et mortelle, en acceptant de servir d'instruments de procréation, en se sacrifiant eux-mêmes, voyaient au moins ce but se réaliser dans l'être engendré. Mais il n'en est pas ainsi : l'enfant n'est pas engendré comme un être immortel qui arrête la série et qui « monte », il est engendré en tant qu'être identique à eux. »⁸⁴⁴

En d'autres termes nous sommes, ici, face à une situation analogue à l'éternel remplissage du tonneau des Danaïdes, au vain tissage de la corde d'Oknos, que l'âne du monde psychique inférieur n'en a pas fini de ronger. Mais cette errance vaine dans le cercle de la génération cache, contrairement à ce que l'apparence nous fait miroiter en première instance, une métaphysique plus profonde, culminant dans la nostalgie de l'être absolu, poussant l'individu, par la procréation, à chercher à répondre au besoin de confirmation métaphysique de soi. Comme nous l'indique un vieil adage « l'inférieur se déduit du supérieur, le supérieur explique l'inférieur »⁸⁴⁵, ce par quoi l'instinct physique procéderait d'un instinct plus profond, métaphysique. Le désir primordial aurait pour corolaire, tout simplement, le désir d'être, soit

« une impulsion métaphysique, dont l'instinct biologique d'auto-conservation et l'instinct de reproduction sont des « précipités », des matérialisations qui créent, sur leur plan, leurs propres déterminations physiques. »⁸⁴⁶

Mais n'oublions pas qu'après avoir parlé de l'immortalité temporelle de l'espèce, Diotime fait allusion aux « mystères de la révélation » en reprenant la théorie exposée auparavant par Pausanias. Celle-ci stipulait qu'il y avait deux espèces d'amour. En premier lieu,

⁸⁴³ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 72.

⁸⁴⁴ KIERKEGAARD, Sören, *In vino veritas*, Flammarion, Paris, 2006, p. 52, 53, 55.

⁸⁴⁵ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 74.

⁸⁴⁶ *Ibid.*

celui émanant de l'Aphrodite Céleste – *Ourania* – et, en second lieu, celui puisant ses origines dans l'Aphrodite Populaire – *Pandèmos*. Alors que le premier est un amour de caractère divin, le second n'est rien de plus que l'amour vulgaire⁸⁴⁷.

En ce que les œuvres humaines immortalisantes ont été inspirées par l'amour de la beauté, il n'est guère étonnant que la fonction de la beauté se voit être exposée dans une esthétique mystique et extatique. Dès lors, nous pouvons supposer que ces considérations partent d'un dualisme qui déssexualise l'ensemble, ce qui a pour conséquence que la beauté n'est pas éveillée par le désir en soi, mais par la beauté dans l'abstrait ou l'absolu, par la beauté comme idée⁸⁴⁸.

En allant plus loin, nous pouvons dire que l'amour divin, lié à l'Aphrodite céleste, se fonde sur l'anamnèse⁸⁴⁹, sur le « souvenir » de l'état antérieur à la naissance et ce en opposition au mythe de l'androgynie. Cette faculté, dès lors, est

« réminiscence des choses que notre âme a vues lorsqu'elle cheminait vers l'âme divine et que, dédaignant ce que nous prenons ici-bas pour des êtres, elle se redressait pour contempler l'être véritable. »⁸⁵⁰

Dès lors, l'amour divin s'oppose à cette forme d'amour vulgaire porté (majoritairement) sur le sexe et qui est symbolisé par la victoire du coursier noir sur le coursier blanc dans l'attelage de l'âme⁸⁵¹. Tout se passe comme si à l'homme pouvait incomber une « chute » due à un défaut du souvenir transcendantal.

« Aussi loin de sentir du respect à sa vue (à celle de la beauté absolue), il cède à l'aiguillon du plaisir, et, comme une bête, il cherche à la saillir, à lui jeter sa semence. »⁸⁵²

Mais lorsque le désir nous aveugle, nous pousse vers le plaisir que donne la beauté, et, par-là, devient un penchant irrésistible :

« Je dirais que ce désir tire son nom de cette force même et s'appelle amour. »⁸⁵³

⁸⁴⁷ PLATON, *Le Banquet*, 180d – e.

⁸⁴⁸ *Ibid.* 210a-212a.

⁸⁴⁹ PLATON, *Phèdre*, 248-250.

⁸⁵⁰ *Ibid.* 248 ; 254a.

⁸⁵¹ *Ibid.* 248 ; 254a.

⁸⁵² *Ibid.* 250e.

⁸⁵³ *Ibid.* 238b - c.

Assurément, on peut douter de l'aspect mystique et métaphysique de la théorie de Diotime, mais il est toutefois indispensable de souligner que la théorie platonicienne du beau forme un monde à part - un monde qu'on ne peut appréhender, saisir ou décrire en termes existentiels.

Par ailleurs et à bien des égards peut-être, le mythe de la naissance d'*Eros* pourrait s'avérer éclairant quant à l'ambivalence et aux questionnements qui semblent graviter autour de lui. Encore une fois, ce mythe puise, dans le *Banquet*, ses origines dans les propos de Diotime, rapportés aux convives par le fameux Socrate. *Eros* aurait été conçu lors d'un festin donné dans le jardin de Zeus – festin célébré afin de rendre honneurs et hommages à la naissance d'Aphrodite. Lors des festivités, l'un des convives, Poros, aurait été pris d'ivresse et de torpeur. Pénia, venue mendier au festin, en aurait alors profité, en abusant de son ivresse, pour se faire faire un enfant par lui. C'est de cette union et dans ce contexte que serait né le dieu de l'amour, *Eros*⁸⁵⁴.

Ce mythe, en soi, paraît bien éloigné de notre sujet initial ; mais selon l'interprétation qu'on veut bien lui donner, il peut s'avérer éclairant quant à une « philosophie de l'amour » et une « métaphysique du sexe » sous-jacentes chez Platon. Notamment, il pourrait, toute proportions gardées, constituer un lien entre le discours d'Aristophane et le discours de Diotime qui, pourtant, paraissent si inconciliables aux premiers abords. Afin de donner tout son sens au mythe de la génération d'*Eros*, il faut commencer par s'attarder sur ce que représentent, dans la mythologie, c'est-à-dire symboliquement, ses géniteurs. Considérons, par exemple, que Poros exprime la plénitude - soit l'être en termes métaphysiques – et Pénia l'indigence – soit la privation de l'être associée, dans l'Antiquité grecque, à la matière. Dès lors, par la procréation, l'être s'unirait au non-être et, de surcroît, tout ceci se passerait sous le signe d'Aphrodite, soit sous le signe de la déesse de l'Amour, de la Beauté, des Plaisirs et de la Germination⁸⁵⁵.

⁸⁵⁴ PLATON, *Le Banquet*, 203b - c.

⁸⁵⁵ Puisqu'Éros est conçu lors du festin visant, précisément, à célébrer la naissance d'Aphrodite.

Et ce malgré une apparente irrationalité dans l'union même de Poros et Pénia – Poros ayant, dans son ivresse, oublié sa vraie nature⁸⁵⁶ - ce qui, d'ailleurs, se reflète dans son produit et, plus précisément, dans la personnification de l'amour et du désir par *Éros*. En d'autres termes, *Éros* présente en sa nature même un caractère ambivalent puisqu'il est tant riche que pauvre du fait de sa double hérédité, portant en lui la privation, le non-être inhérent à Pénia, raison pour laquelle il ne parvient jamais à posséder complètement son objet. Bien qu'il soit mortel en raison de sa mère, il est tout aussi immortel grâce à son hérédité paternelle, en vertu de quoi, une fois mort, il possède la capacité de ressusciter. Il n'est donc guère étonnant qu'*Éros* soit, toujours et encore, une soif « qui ne connaît de satisfaction que momentanée et illusoire.⁸⁵⁷ »

Dès lors, nous pouvons avancer – bien qu'il s'agisse là, comme si souvent, d'une question d'interprétation – que ce mythe peut, à bien des égards,

« éclairer la signification métaphysique du désir extraverti du sexe en tant que substrat du « cercle de la génération », en montrant la contradiction fondamentale et indépassable. »⁸⁵⁸

Afin d'éclaircir ce que nous venons d'affirmer, rappelons que dans les traditions orientales, au fondement de l'existence finie et dominée par l'illusion, par la *Mâyâ*, le fait mystérieux et irrationnel est constitué par un manquement ou obscurcissement transcendantal (comme par exemple, ici, l'ivresse de Poros) et par un désir ou mouvement qui a porté l'être à s'identifier à l'altérité, c'est-à-dire à un autre que lui-même. Ainsi, l'être succombe à la loi de la dualité et du devenir ou, mieux, engendre cette loi. Par-là, le désir et la soif toujours insatiables deviennent la racine de son existence dans le temps. Poros et Pénia, bercés dans et par cette illusion, en croyant engendrer la vie, se donnent la mort ; en croyant surmonter la funeste dualité, ils la confirment. Aucune satisfaction ne parviendra jamais à éteindre la soif, seulement à

⁸⁵⁶ Le texte affirme que Poros est le fils de Métis, soit du Dieu de la sagesse et de la sagesse.

⁸⁵⁷ PLATON, *Le Banquet*, 203c – 204a.

⁸⁵⁸ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 81.

la confirmer en ce qu'elle implique – et c'est peut-être là que réside son vice le plus infâme - un « oui » dit éternellement à cette soif. *Éros*, lui, ne peut jamais posséder pleinement et lorsqu'il renaît, c'est toujours en étant sous l'emprise de la même soif.

Alors que, peut-être, « par l'enfant, il y aura, certes, perpétuation, continuité, comme celle de l'espèce, d'autant d'existences séparées poursuivant vainement, chacune, l'être, mais non la continuité d'une conscience transcendentale une, capable d'arrêter l'écoulement. »⁸⁵⁹

Comme nous l'avons déjà souligné, le désir suppose et présuppose toujours une altérité. Or, le prototype de cette dernière pourrait aussi se trouver dans la dualité des sexes – ce qui constitue un présupposé non démontrable, mais qui, pour autant, n'est aucunement arbitraire si l'on admet que l'autre est ressenti comme une présence étrangère et l'acte sexuel comme une « intrusion de l'absolument étrange » en soi. Les hiérogamies mettent dès lors en jeu une bipolarité originelle et de ces unions découle que « le monde s'origine dans quelque fantastique coït surchargé d'ambivalence »⁸⁶⁰.

On pourrait donc dire que le désir éprouvé par les sexes masculins et féminins pour leurs opposés, au même titre que les conflits qui les éloignent l'un de l'autre, seraient le résultat d'une antique césure. En réalité, les deux sexes formeraient les deux pôles d'une homogénéité initiale ; en vertu de quoi le temps de l'histoire ne serait, au fond, qu'un subtil mouvement de (re)conversion vers l'homogène. Au mythe de l'Âge d'Or s'ajoute donc celui d'une (glorieuse et heureuse) fin des temps, marquée par une dissolution et une disparition de toutes les oppositions, y compris celle entre les deux sexes. En d'autres termes, la finalité de l'histoire universelle n'est autre que celle-ci :

« L'homme et la femme se confondront dans un même éclat, ne feront plus qu'une lumière et cette lumière à son tour deviendra un seul corps sans sexe et donc immortel. »⁸⁶¹

⁸⁵⁹ *Ibid.* p. 83.

⁸⁶⁰ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 2005, p. 68.

⁸⁶¹ *Ibid.* p. 150.

En admettant que les deux théories (celle d'Aristophane et celle de Diotime) se complètent en brisant le cercle du seul narcissisme - que l'on pourrait, d'une certaine façon, voir dans la recherche du double, de la moitié originelle perdue, en ce que ces notions renvoient toujours au « moi » et, peut-être même, à un amour de ce dernier - alors on peut considérer qu'elles ne sont pas forcément antagonistes, du moins qu'elles ne s'opposent pas autant qu'il n'y paraît. Plus précisément, on pourrait même dire que l'érotique platonicienne débouche à la fois sur une Esthétique et sur une Gnose, mais cette ouverture est aussi une tragédie du désir puisque le sens ultime, le fondement des choses et des actes, semble toujours devoir se dérober⁸⁶².

L'idéal – et nous pouvons en faire l'expérience tous les jours – représente toujours ce que nous ne sommes pas et, peut-être même, ce que nous ne deviendrons jamais. Comme l'affirme Platon :

« Notre ancienne nature était telle que nous étions un tout complet : c'est le désir et la poursuite de ce tout qui s'appelle amour. »⁸⁶³

Comme nos propos précédents l'ont déjà confirmé, « un Tout complet » est, dans le texte que nous aspirons à étudier, l'expression clé. Mais là aussi et comme toujours d'ailleurs, les interprétations peuvent diverger. Toutefois, Jean Libis en donne une qui mérite toute notre attention, même si, naturellement, elle ne peut prétendre à un assentiment et une acceptation universels :

« Il s'agit d'une « unité qui contient et intègre une pluralité virtuelle, ordonnée selon un découpage latent approprié, autrement dit une harmonie ; et ce tout est nécessairement *complet*, c'est-à-dire qu'il ne lui manque rien ni pour subsister ni pour jouir de soi. »⁸⁶⁴

Le « Tout complet », renvoyant à l'archétype androgynique figurant dans le discours d'Aristophane, se caractérise donc tant par son autarcie que par ce qu'on pourrait nommer une « euphorie ontologique ». Si on ajoute à cette conception celle de Mircea Eliade, alors l'androgynie n'est pas seulement la réunification des deux sexes opposés, mais aussi la synthèse réconciliante de toutes les oppositions qui s'affrontent. En somme, il est la *coïncidentia oppositorum* qui résout et annule toutes les tensions nées

⁸⁶² *Ibid.* p. 14.

⁸⁶³ PLATON, *Le Banquet*, 193b.

⁸⁶⁴ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 219.

de la division et de l'existence corrélatrice des couples oppositionnels. Il en découle que le mythe androgynique n'est pas, comme le sous-entend Diotime, une pure illusion. Bien plutôt il constitue un espoir de guérir une souffrance posée dans son essence même comme étant un *a priori* ontologique. Par-là, les références androgyniques révèlent

« (...) avant tout, une profonde insatisfaction de l'homme de sa situation actuelle, de ce qu'on appelle la condition humaine. L'homme se sent déchiré et séparé . »⁸⁶⁵

Ne sachant point de quoi il est séparé, l'homme sent inlassablement ce décalage entre son être et l'être du monde, dont la signification profonde ne cesse de se dérober à son intellect et c'est le mythe de l'androgynie qui aspire à dessiner le malaise de l'homme générique vis-à-vis de sa détermination sexuelle.

En admettant que l'idéal androgynique soit un idéal réalisable dans le monde empirique, alors certaines pratiques de magie sexuelle et d'érotisme mystique prennent tout leur sens. Bien évidemment, nous n'avons aucunement la prétention de pouvoir répondre à cette question, mais nous pouvons néanmoins proposer des hypothèses.

La doctrine extrême-orientale du *Tao*, essentiellement fondée sur l'union réglée du *Yin* et du *Yang*, n'est qu'un exemple parmi d'autres. Retenons simplement que c'est justement cette union réglée, de ce que nous appellerions des opposés, qui permet de sauvegarder d'abord la vitalité et la fécondité du groupe. L'union sexuelle ne peut, dès lors, s'accomplir que lorsque certaines conditions spatio-temporelles sont réunies. Mais lorsque l'union sexuelle est correctement intégrée dans la dualité cosmique fondamentale, alors le rapprochement et l'union physique entre les deux êtres de sexe opposé rime avec l'ordre du monde⁸⁶⁶.

Afin d'anticiper ce qui nous préoccupera dans le chapitre suivant et aussi, bien que d'une manière différente, le rôle de l'érotisme

⁸⁶⁵ ELIADE, Mircea, *Méhistophélès et l'androgynie*, 1962, p. 152.

⁸⁶⁶ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 127.

(mystique ?) chez Georg Trakl, permettons-nous de faire remarquer que les milieux qui ont pratiqué la magie sexuelle et l'érotisme mystique sont aussi ceux qui, en règle générale, ont professé ouvertement la doctrine de l'unité sous forme d'une négation de toute véritable distance ontologique entre créateur et créature,

« avec une antinomie affichée – c'est-à-dire un mépris des lois humaines aussi bien que divines – comme conséquence logique de cette doctrine. »⁸⁶⁷

Certainement avec cette arrière-pensée-là, Stanislas de Guaita écrit que :

« Entendez le verbe d'Elie : si vous tremblez, vous êtes perdus. Il faut être téméraire ; si vous ne l'êtes pas, c'est que vous ne connaissez pas l'amour ! L'amour entreprend, il renverse, il roule, il brise. Elevez-vous ! Soyez grands dans votre faiblesse ! Epouvantez le ciel et l'enfer, vous le pouvez ! Oui, pontifes éliques, qui êtes transformés, régénérés, transfigurés sur la montagne du Carmel, dites avec Elie : A nous le dam ! A nous l'enfer ! A nous Satan ! »⁸⁶⁸

Selon certaines interprétations, et ce à juste titre, on peut supposer que la mystique chrétienne, ainsi que les mystiques au sens large, présentent la différenciation sexuée comme une conséquence de la chute : l'homme primordial, par conséquent, aurait été androgyne. Dans la *Genèse*, on peut considérer que l'homme primordial était androgyne et que la différence des sexes a vu le jour par les soins de Dieu (ou de *Yahweh* si l'on se place du point de vue kabbalistique juif) : il n'est pas bon pour Adam de rester seul, raison pour laquelle le créateur crée Eve à partir de lui. De fait, on peut considérer que les sexes, soit la différenciation sexuée, existent déjà lorsque le péché originel apparaît, raison pour laquelle il serait erroné de lui donner une interprétation exclusivement sexuelle : « l'homme avec la femme ne formera qu'une seule chair » vient avant la chute⁸⁶⁹.

⁸⁶⁷ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 66.

⁸⁶⁸ GUAITA, Stanislas de, *Le Serpent de la Genèse – Le Temple de Satan*, Vol. I, Paris, 1916, p. 503.

⁸⁶⁹ EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005, p. 278-279.

Julius Evola dans sa *Métaphysique du Sexe* met en avant la dite perspective böhmiennne selon laquelle l'homme androgyne des origines réunissait en lui les principes du feu et de la Lumière. Le sommeil d'Adam, durant lequel Dieu créa Eve, est donc ici interprété comme étant une première chute, dans la mesure où cet état renvoie à celui durant lequel Adam abuse de sa liberté.

« Il se détacha du monde divin et « s'imagina » dans celui de la nature, se « terristifiant » et se dégradant par là même. »⁸⁷⁰

L'épisode de la pomme défendue dans le jardin d'Éden et la tentation du serpent constitueraient alors une seconde chute.

Certains voient en le principe féminin *Sophia* (σοφία, soit la « sagesse ») la vierge céleste. Par un mariage secret et occulte avec elle, l'homme pourrait communiquer avec Dieu. Néanmoins, l'homme chercha à tout prix à dominer la Vierge, suite à quoi elle se détacha de lui. Par-là, l'homme fut privé de lumière et destiné à errer dans les ténèbres et l'obscurité. Toutefois, même déchu, l'homme aima toujours la vierge et a toujours soif, même une fois le désir charnel satisfait. Pour Jakob Böhme, l'interdiction d'accéder à l'arbre de Vie symbolise, en fait, le caractère inaccessible du but suprême à travers l'union des sexes⁸⁷¹.

⁸⁷⁰ *Ibid.* p. 280.

⁸⁷¹ *Ibid.* p. 280-281.

3.2. Trakl et l'Occultisme

Il n'a guère échappé aux commentateurs que Trakl s'intéresse et s'interroge, tout au long de son œuvre, non seulement sur des questions liées à la foi et au christianisme, mais également sur des questions métaphysiques et ésotériques. Bien évidemment, les références sont plus ou moins explicites, mais aussi implicites soient-elles, le sujet a intéressé certains interprètes. Les influences sont diverses, même si celles liées à la religion chrétienne sont les plus présentes et explicites. Elles visent non seulement à répondre à des interrogations personnelles, mais également aux questionnements propres à l'époque. Le jeune Trakl cherche dans la religion, les systèmes de pensées et « l'occulte », des réponses aux questions qu'il se pose. Puisque nous nous situons dans le contexte d'une époque caractérisée par une crise morale et une quête de valeurs, peut-être les références à d'autres systèmes de pensées peuvent-elles être vues comme des tentatives de réponses, c'est-à-dire proposer un éventuel remède aux maux de l'individu et de son temps.

Nous voulons nous pencher plus précisément sur ces influences et voir comment ces différents éléments ont inspiré notre auteur. Toutefois, comme c'est souvent le cas lorsqu'on s'intéresse à ce genre de références, une certaine prudence est de mise. En effet, dans la recherche traditionnelle, ces approches ont mauvaise presse et sont considérées comme n'étant pas sérieuses, pour ne pas dire inconciliables avec un travail scientifique sérieux. Or, puisque Trakl y fait lui-même référence et s'en inspire, nous estimons qu'une certaine place doit être accordée à une approche allant dans le sens de l'histoire des religions. Le dictionnaire de référence *Larousse* définit la notion d'« occultisme » ainsi :

« Ensemble des théories et des pratiques fondées sur la théorie des correspondances, selon laquelle tout objet appartient à un ensemble unique et entretient avec tout autre élément de cet ensemble des rapports nécessaires, intentionnels, non temporels et non spatiaux. Les pratiques

se classent en mantique, magie et alchimie. L'occultisme culmine dans la théosophie. »⁸⁷²

D'ailleurs, un reproche adressé par plusieurs commentateurs, notamment Hans Weichselbaum, à Günther Kleefeld, lequel aurait, pour ainsi dire, instrumentalisé le texte de Trakl en vue d'une approche liée de très près aux mouvements occultistes contemporains, soit en utilisant ces derniers comme clé de lecture principale, faisant de l'œuvre de Georg Trakl une œuvre poétique dont l'inspiration principale se trouve dans l'occultisme. Bien évidemment, les influences occultes sont indéniables, mais l'œuvre est très complexe et il en va de même pour ses inspirations.

De fait, c'est à cela que nous devons prêter une attention toute particulière : nous intéresser de près au volet occulte de l'œuvre poétique de Georg Trakl, sans pour autant réduire l'œuvre à cela en extrapolant ou en plaquant des références sur les poèmes. Il convient donc d'aborder le sujet avec un regard et un esprit particulièrement critiques. Néanmoins, intégrer de telles références à notre analyse est aussi un enrichissement indéniable. Il y a, en effet, un véritable engouement pour les courants occultistes chez les contemporains de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, ce qui peut expliquer leur influence sur notre auteur. De fait, en plus d'apporter un éclairage sur le contexte intellectuel de la fin-de-siècle, ces références peuvent également apporter un enrichissement intellectuel, philosophique et culturel non négligeable à notre analyse. Une fois de plus, cela nous montre non seulement la complexité et la richesse de la poésie trakléenne, mais également son universalité, soit un contenu, un message qui s'adresse à l'humanité toute entière puisqu'il fait appel, renvoie et éveille ce qu'il y a précisément de plus humain en nous.

⁸⁷²<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/occultisme/55504?q=occultisme#55127>

3.2.1. Les références subversives comme *Kulturkritik*

Comme de nombreux commentateurs l'ont noté, la sœur du poète (Grete) est omniprésente dans l'œuvre de Trakl, que ce soit sous forme pour ainsi dire « biographique » ou comme personnage littéraire. La « scène originelle » (*Urszene*) de l'inceste est présente sous de nombreuses formes et avec de nombreuses variations. Dans *Offenbarung und Untergang* (HKA, I, p. 168.) elle prend des connotations sadiques et les descriptions sont d'une violence extrême.

„Und es sprach eine dunkle Stimme aus mir: Meinen Rappen brach ich im nächtigen Wald das Genick, da aus seinen purpurnen Augen der Wahnsinn sprang.“ (HKA, I, p. 168, V. 25-27.)

Néanmoins, il convient de préciser que parmi les spécialistes, la question de la réalité factuelle de l'inceste fait toujours débat. Par précaution, nous partons du principe que Georg Trakl aspire à thématiser et à rendre compte de pulsions animales qu'il éprouve lui-même. Qu'il soit passé à l'acte dans les faits ou pas n'a finalement que peu d'importance puisque ce qui nous intéresse en priorité est ce qu'exprime sa poésie.

„Nicht lebensgeschichtliche Realitäten sind also das Thema seiner Dichtung, sondern bloße „Möglichkeiten“, und dabei geht es nicht um nur Individuell-Neurotisches, sondern um das kulturell Tabuisierte und Verdrängte, um kollektive Triebwünsche und Phantasien.“⁸⁷³

Si l'on tient pour pertinente la psychanalyse de Freud, la poésie de Trakl aurait pour but ultime une représentation, soit un compte rendu drastique du réel. Ce serait donc son devoir de « rendre à la vérité ce qui appartient à la vérité » (HKA, II, p. 486.). En d'autres termes, Trakl, tout comme Freud, lancerait une déclaration de guerre à l'encontre de l'hypocrisie. Bien évidemment, l'approche psychanalytique d'une œuvre littéraire est toujours à considérer avec une certaine précaution, la psychanalyse elle-même étant une approche contestée. Néanmoins, elle permet d'enrichir notre analyse et d'essayer d'aborder la poésie

⁸⁷³ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 66.

trakléenne avec des points de vue aussi divers que possible afin que notre analyse soit complète et pluridisciplinaire, montrant par là toute la profondeur et la complexité propre à l'œuvre poétique de Georg Trakl.

„Trakls größte Leistung in der Geschichte der Lyrik ist die der poetischen Entdeckung des Unbewussten, die in der gleichen Zeit und im gleichen gesellschaftlichen Milieu Österreichs erfolgt wie die wissenschaftliche durch Freud. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Dichter des 19. Jh. wohl das Unbewusste als das unheimliche andere kannten, es aber erst bei Trakl als das verborgene eigene, als der heimliche Urgrund des bewussten Ich zur Darstellung gebracht wird.“⁸⁷⁴

La manière dont Trakl présente artistiquement le concept d'inconscient n'articule pas seulement ce qui a été refoulé sur le plan individuel, ni ce qui a un statut névrotique ou pathologique sur le seul plan de l'individu, mais également les éléments refoulés et tabouisés par et dans la société toute entière. Ainsi, ce qui apparaît comme étant étranger et interdit au sein du sujet est, en fait, conditionné par la société. L'origine du tabou se trouve donc au sein même des normes qui sous-tendent et conditionnent la société⁸⁷⁵.

C'est Friedrich Nietzsche qui est à l'origine du changement de paradigme qui va s'opérer à la fin-de-siècle : la critique culturelle (*Kulturkritik*) de la répression des instincts et des pulsions par la société et sa morale, ainsi que les conséquences de cette répression abusive sur l'individu. D'ailleurs, toutes ces réflexions culminent dans *Das Unbehagen in der Kultur* (*Le malaise dans la culture*), publié par Freud en 1930. Bien évidemment, cet ouvrage est antérieur à l'œuvre étudiée ici mais résume parfaitement les réflexions et questionnements des intellectuels contemporains à Trakl. Pour résumer de manière très brève la thèse de Freud, défendue par un nombre important d'intellectuels de la fin-de-siècle, disons qu'il existe un clivage entre la culture et les pulsions naturelles de l'homme. La culture aspire à créer des structures

⁸⁷⁴ ESSELBORN, Hans, *Georg Trakl. Die Krise der Erlebnislyrik*. Böhlau Verlag, Köln - Wien, 1981, p. 144.

⁸⁷⁵ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 68.

sociales de plus en plus grandes qui, pour être productives, présupposent la paix et la cohésion sociale. Pour ce faire, la culture réprimerait avec virulence non seulement les pulsions sexuelles, mais également toute autre pulsion se manifestant par un comportement agressif, transformant une partie de l'agressivité en culpabilité. Dès lors, la culture serait à l'origine d'une profonde souffrance chez l'individu et son développement provoquerait un malaise croissant.

„Das gern verleugnete Stück Wirklichkeit hinter all dem ist, daß der Mensch nicht ein sanftes liebebedürftiges Wesen ist, das sich höchstens, wenn angegriffen, auch zu verteidigen vermag, sondern daß er zu seinen Triebbegabungen auch einen mächtigen Anteil von Aggressionsneigung rechnen darf. Infolgedessen ist ihm der Nächste nicht nur möglicher Helfer und Sexualobjekt, sondern auch eine Versuchung, seine Aggression an ihm zu befriedigen, seine Arbeitskraft ohne Entschädigung auszunützen, ihn ohne seine Einwilligung sexuell zu gebrauchen, sich in den Besitz seiner Habe zu setzen, ihn zu demütigen, ihm Schmerzen zu bereiten, zu martern und zu töten.“⁸⁷⁶

Par ailleurs, un peu dans la même optique, Karl Hauer publie dans *Die Fackel* du 5 janvier 1905 un texte intitulé *Erotik der Keuschheit* (*L'érotisme de la chasteté*), dans lequel il critique la morale, surtout à l'égard de la sexualité, en s'inspirant du célèbre philosophe Friedrich Nietzsche.

„Das Christentum hat die Sexualmoral geknechtet und verstümmelt, aber zugleich vergeistigt und so die Erotik - wenn auch nur im Hirne der Kranken und der Künstler - verfeinert und kompliziert. (...) Es ist nämlich auch die Keuschheit im Grunde ein Apostolat der Sünde. Sie macht das Leben zu einem Zweikampf zwischen Gott und Satan.“⁸⁷⁷

Dans le poème *Der Heilige* (HKA, I, p. 254.), Georg Trakl semble faire référence à un thème très apprécié des artistes, indépendamment des époques : la tentation de Saint Antoine, où l'on représente

⁸⁷⁶ FREUD, Sigmund, „Das Unbehagen der Kultur“ In: *Studienausgabe, Bd. IX. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richard, James Strachey. Fischer, Frankfurt am Main 1997, p. 191–270, p. 240.

⁸⁷⁷ HAUER, Karl, *Vom Unzüchtigen im Sittlichen. Essays zur Kultur und Erotik*, Hrsg. u. mit Vorwort v. Gerd Kimmerle, Edition Diskord, Tübingen, 1987, p. 55.

généralement Antoine assailli par d'horribles monstres⁸⁷⁸ ou bien par des jeunes femmes séduisantes, lesquelles pourraient nous faire penser aux nymphes ou aux sirènes qui, derrière leur apparente beauté, cachent pour ainsi dire une âme corrompue ou diabolique. D'autre part, par son dessin *La tentation de Saint Antoine*, Félicien Rops⁸⁷⁹ rend apparent un véritable désir sacrilège et blasphémateur, le tout sous-tendu par une note bien apparente de sadomasochisme. Il s'agit d'une composition évoquant Rubens qui critique ouvertement le combat de l'Église catholique en faveur de l'abstinence sexuelle et la stricte morale sexuelle de la bourgeoisie. Nous sommes, ici, confrontés à une Vénus dénudée sur la croix, objet de fantasmes et de pulsions sadiques et perverses. Cet aspect est souligné par le fait que la formule classique, « INRI », est remplacée ici par « Éros ». Dès lors, l'œuvre aspire à rendre compte de l'impuissance de l'Église et de ses dogmes face à la sexualité et ses pulsions, présentes en tout être humain. Toutefois, il convient de souligner que ces images de type blasphématoire et satanique sont caractéristiques de cette fin-de-siècle qui ne porte pas pour rien, dans les cercles littéraires, le nom de décadence. C'est aussi dans ce même contexte que Karl Hauer va écrire que le Christianisme a lui-même créé son enfer⁸⁸⁰.

Pour en revenir au poème de Trakl que nous avons furtivement nommé auparavant, l'auteur y dépeint un portrait provoquant de la Chrétienté, tout comme il y dresse un autoportrait stylisé de lui-même (HKA, I, p. 471.). Nous pouvons donc en déduire que les malaises que Trakl attribue à la société sont corroborés par l'expérience qu'il en a fait lui-même. On peut donc dire que l'œuvre de Trakl comporte un programme poétique, fondé notamment sur une forme de *Kulturkritik*

⁸⁷⁸ Comme c'est par exemple le cas chez Jérôme Bosch ou encore sur l'un des panneaux du célèbre *retable d'Issenheim* de Grünewald.

⁸⁷⁹ *La Tentation de Saint Antoine* de Félicien Rops est un dessin au pastel réalisé en 1878. Ce dernier fait partie d'une série de dessins, intitulée les *Sataniques*, où Rops développe sa verve anticléricale. Après avoir appartenu à des collectionneurs privés, l'œuvre est mise en vente par la librairie parisienne J. Vidal en 1962 et rachetée par la Bibliothèque Royale de Belgique la même année, où elle est depuis conservée au cabinet des estampes.

⁸⁸⁰ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 69.

très répandue à son époque, laquelle aspire à dénoncer les tabous sociaux et une morale, sexuelle entre autres, perçue comme une aliénation hypocrite de l'individu, car comme écrit Karl Hauer :

„Das Christentum habe eine Fülle neuer erotischer Möglichkeiten geschaffen und somit eine erotische Vertiefung der Kunst ermöglicht.“⁸⁸¹

Néanmoins, Trakl aurait également pu puiser son inspiration chez le célèbre auteur contemporain Otto Weininger qui, dans *Geschlecht und Charakter (Sexe et Caractère)*, s'épanche sur les hommes géniaux :

„Die genialen Menschen von den zahlreichsten und heftigsten Leidenschaften erfüllt und selbst von den wildesten Trieben nicht verschont sind.“⁸⁸²

Selon la thèse de Weininger, les pulsions les plus meurtrières, perverses et criminelles, sont intellectualisées et spiritualisées dans l'esprit de l'homme supérieur et c'est précisément cette capacité intellectuelle qui fait sa supériorité. Partant de là, c'est aussi cette faculté qui distingue le poète du criminel. Dès lors, chez Trakl comme chez Weininger, la poésie équivaut à une excursion à travers l'enfer et c'est aussi en ce sens que les premiers textes de Trakl doivent être lus comme étant des clés permettant la compréhension de son œuvre toute entière⁸⁸³. En effet, dans ses écrits les plus tardifs, Trakl développe une sorte de dialectique entre la faute et la rédemption, dont les prémisses se trouvent déjà dans la figure du saint présente dans les textes de jeunesse. Dans le texte intitulé *Der Heilige* (HKA, I, p. 254.), Trakl dépeint une image plus que blasphématoire de la Madone ainsi qu'une composition cruelle et perverse („grausam-unzüchtig“) d'images dont la source d'inspiration majeure a été indéniablement le poème *A une madone* de Charles Baudelaire⁸⁸⁴ où le poète nous dépeint une scène d'adoration en tous points contraires au culte chrétien de la Madone

⁸⁸¹ *Ibid.* p. 71.

⁸⁸² WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter*, 1903, p. 133.

⁸⁸³ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 72.

⁸⁸⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, édition par John E. Jackson, préface d'Yves Bonnefoy, Livre de Poche, La Flèche, 1999, p. 107-108.

puisqu'elles s'y mêlent des images blasphématoires, violentes et érotiques⁸⁸⁵.

De plus, dans *La naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche décrit le culte de Dionysos un peu comme étant une composition semblable à celle dont nous venons de parler concernant le poème de Trakl. En effet, les éléments du culte dionysiaque n'ont pas encore été tempérés par les forces dites « apolloniennes » :

„Die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt bis zu jener abscheulichen Mischung aus Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche „Hexentrunk“ erschienen ist.“⁸⁸⁶

Ainsi, nous pouvons, comme Nietzsche, considérer que Dionysos incarne tous les éléments tabouïsés, refoulés et interdits par la culture. C'est à partir de telles considérations que Nietzsche oppose Dionysos à Jésus. Dans sa poésie, Trakl thématise donc le retour de ce Dieu vaincu et l'irruption du païen et du dionysiaque dans la culture chrétienne. La thématique porte donc sur le retour de ce qui a été refoulé, tant sur le plan individuel que sur le plan culturel et collectif. On peut faire un rapprochement avec l'un des propos de Karl Hauer, pour qui le Satanisme est un exemple parfait de la complication et du raffinement („komplizierte Verfeinerung“) de l'érotisme par le catholicisme. On retrouve également cette idée de satanisme dans la pièce pour marionnettes rédigée par Trakl en 1910 et intitulée *Blaubart (Barbe Bleue)* :

„Nach der Rezeptur Baudelaires hat Trakl das Morbide und Perverse in seinen dionysischen Hexentrunk gemischt, und bedient hat er sich dabei aus dem Vorratsschrank der schwarzen Romantik und der Décadence-Literatur.“⁸⁸⁷

Le personnage de Barbe Bleue est omniprésent dans la poésie de Georg Trakl, bien qu'il le soit sous différentes formes et avec différents

⁸⁸⁵ « Enfin, pour compléter ton rôle de Marie, / Et pour mêler l'amour avec la barbarie, / Volupté noire ! des sept Péchés capitaux, / Bourreau plein de remords, je ferai sept Cousteaux / Bien affilés, et, comme un jongleur insensible, / Prenant le plus profond de ton amour pour cible, / Je les planterai tous dans ton Coeur pantelant, / Dans ton Coeur sanglotant, dans ton Coeur ruisselant ! » In : *Ibid.* p. 108.

⁸⁸⁶ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 73.

⁸⁸⁷ *Ibid.* p. 81.

visages, comme par exemple en tant que jeune garçon suppôt de Satan dans *Rêve et folie (Traum und Umnachtung)*.

„Hass verbrannte sein Herz, Wollust, da er im grünenden Sommergarten dem schweigenden Kind Gewalt tat, in dem strahlenden sein umnachtetes Antlitz erkannte. Weh, des Abends am Fenster, da aus purpurnen Blumen, ein gräulich Gerippe, der Tod trat.“ (HKA, I, p. 148, V. 30-33.)

Comme c'est le cas dans ce texte, la figure de la sœur est souvent incarnée et symbolisée par celle de la biche, laquelle rencontre son parèdre meurtrier, le chasseur. Cette rencontre met un terme à toute forme de tendresse, cédant la place à la violence et à la perversité. On peut également constater la présence de cette espèce de crime passionnel satanique („satanischer Lustmord“⁸⁸⁸) dans les poèmes *De profundis II* (HKA, I, p. 46.) et *Herbst* (HKA, I, p. 219.), qui se caractérisent également par une influence rimbaldienne très nette.

Il est, ici, important de s'intéresser de plus près au poème *De profundis II* (HKA, I, p. 46.) et à son aspect pour ainsi dire « satanique ». D'ailleurs, dans le manuscrit, soit dans la version d'origine du poème, l'aspect et le déroulement meurtrier sont davantage soulignés („Hunde zerfleischen einen süßen Leib“ (HKA, II, p. 96.) . Aussi, il convient de rappeler que le titre même du poème suggère une confrontation et un questionnement de la religion et de la foi chrétiennes, en ce qu'il fait référence au *Psaume 130* : « *De profundis clamavi ad te Domine* »⁸⁸⁹. En effet, le poème contrarie le texte biblique à maintes reprises.

En premier lieu, ce n'est pas un berger qui apparaît⁸⁹⁰, mais le jeune garçon, présenté comme chasseur pour ne pas dire comme suppôt de Satan. De même, au lieu de ne manquer de rien⁸⁹¹, l'orpheline ramasse de maigres épis au sol. Aussi, les « prairies d'herbe fraîche » et « les eaux tranquilles » sont remplacées par des buissons d'orties, des paysages de landes et des chaumes, en d'autres termes, un cadre

⁸⁸⁸ *Ibid.* p. 82.

⁸⁸⁹ « Des profondeurs, je criai vers Toi, Seigneur. »

⁸⁹⁰ « Le Seigneur est mon berger. » (*Psaume 22*)

⁸⁹¹ « Je ne manque de rien. » (*Psaume 22*)

beaucoup plus hostile, pour ne pas dire marqué par la décrépitude. Au lieu d'être guidé par la parole du Seigneur⁸⁹², le moi lyrique est confronté au silence de Dieu, ce dernier l'ayant clairement abandonné dans ce paysage de désolation :

„Gottes Schweigen
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.“ (HKA, I, p. 46, V.14-15.)

Les figures présentes dans ce poème se caractérisent par une opposition très nette. En effet, nous avons, d'un côté, l'orpheline qui est à considérer comme une figure féminine, douce et innocente et, de l'autre côté, son adversaire masculin et cruel qui finira par lui apporter la mort dans le buisson d'orties.

Il est indispensable de noter que la mort frappe la jeune fille dans un buisson d'orties, lequel renvoie à une référence biblique, car c'est aussi dans un tel buisson que Dieu apparaît à Moïse. Dans ce passage, Dieu appelle Moïse de l'intérieur d'un buisson en feu qui brûle sans ne jamais se consumer. Non seulement il s'agit là de la révélation du Dieu éternel à Moïse, mais également du moment où Dieu révèle son nom ineffable – le célèbre tétragramme *YHWH* en hébreu. Cet épisode contient donc ce que les exégètes appellent une *théophanie*, c'est-à-dire une révélation divine⁸⁹³. Bien qu'il ne s'agisse là que d'une hypothèse, on peut établir un parallèle entre la révélation de Dieu à Moïse dans l'épisode du buisson ardent et l'acte sexuel pervers et sadique qui débouchera, finalement, sur la mort de l'orpheline dans le poème de Trakl. Alors que Dieu se révèle à Moïse dans le buisson ardent, la jeune fille y trouve la mort. Dieu a donc quitté le buisson, s'est retiré, abandonnant aux mains de son bourreau la jeune fille qui pourtant symbolise la douceur, la pureté et l'innocence. L'idée de l'abandon, du silence de Dieu est clairement exprimée dans le poème, mais elle est déjà suggérée par le titre qui ne reprend que les deux premiers mots du *Psaume 130*, soit *de profundis clamavi* (« des profondeurs »). Le titre pourrait donc suggérer que l'être humain ne s'est guère relevé de la

⁸⁹² « Il me mène vers les eaux tranquilles / et me fait revivre. / Il me conduit par le juste chemin / pour l'honneur de son nom. » (*Psaume 22*)

⁸⁹³ 2. *Moïse* 3,2. ff

chute, qu'il est perdu quelque part où Dieu ne peut l'entendre. Dieu se serait donc retiré du monde devenu hostile, abandonnant ses créatures à leur propre sort, si ce n'est aux mains de leur bourreau. Le bourreau pourrait être perçu comme une figure renvoyant à Satan, c'est-à-dire à l'Anti-Dieu, figure du Mal absolu.

D'autre part, le sein en attente de l'époux céleste („Und ihr Schoss harret des himmlischen Bräutigams“ (HKA, I, p. 46, V. 8.)) opposé aux épines à forte connotation phallique, suggère un acte sexuel teinté de sadisme. On retrouve d'ailleurs cette même opposition entre le « sein » et « l'épine » dans *Offenbarung und Untergang* (HKA, I, p. 168.).

„Wenn das semantische Zusammenspiel der Lexeme „Schoss“ und „Dorn“ in *De Profundis* einen Koitus suggeriert, so erweist sich die Szene vom Tod der Waise, die ihren himmlischen Bräutigam erwartet, als eine Kontrafaktur zur christlichen Brautmystik des Mittelalters.“⁸⁹⁴ Pour l'exprimer autrement, Trakl fait certainement référence à l'érotisme spiritualisé qui caractérise les jeux d'amour grecs, juifs et chrétiens du gnosticisme propre à l'Antiquité tardive.

En effet, il convient de préciser que certains cultes gnostiques sont rythmés par des représentations plus ou moins symboliques de l'acte sexuel et/ou de la fécondation. Parfois, il ne s'agissait même pas de représentations, les actes sexuels étaient pratiqués réellement. Dans le poème de Georg Trakl *De Profundis II*, la conception d'une *unio mystica*, c'est-à-dire d'une union mystique et fusionnelle des âmes, se voit être contrecarrée de façon quasi blasphématoire. En effet, dans le poème, apparaît un envoyé de l'enfer. Au lieu d'un berger qui officie comme guide et gardien des âmes, c'est un chasseur sanguinaire, pervers et meurtrier qui fait son apparition. D'ailleurs, cette scène ne peut que rappeler *Vierge folle* : « *L'époux infernal* »⁸⁹⁵, texte qui ouvre la première partie intitulée « Délires », d'*Une saison en Enfer* d'Arthur Rimbaud, poète dont les œuvres ont fortement influencé Trakl. Au lieu de voir un Dieu guider et sauver les âmes perdues et innocentes, c'est une sorte de Barbe Bleue dionysiaque qui célèbre une messe noire.

⁸⁹⁴ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 84.

⁸⁹⁵ « Vierge folle : l'Époux infernal » In: RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Garnier Flammarion, Paris, 2010, p. 215-219.

Cette idée est également soulignée par les paysages : en effet, dans le *Psaume 22*, le berger guide ses « moutons » à travers des prairies d'herbe fraîche, soit un paysage faste et riche en ressources, alors que dans *De profundis II*, l'orpheline ramasse les maigres ressources d'une lande, paysage plutôt hostile et rattaché symboliquement plutôt au paganisme.

Par ailleurs, dans la seconde partie du poème, on note l'apparition d'un moi lyrique, doté d'un attribut phallique, ce par quoi il est lié à la figure masculine du chasseur. Implicitement et symboliquement, ce moi lyrique possède donc des caractéristiques communes avec la figure de Barbe Bleue. Dès lors, l'orpheline n'est plus promise à son époux céleste, mais donnée – bien que prise de force – au chasseur « satanique ». Même si ce dernier n'est pas nommé explicitement, il est tout de même évoqué à plusieurs reprises, notamment en ce qu'il représente le pendant masculin du moi lyrique. La rencontre entre les deux figures qui va s'avérer fatale est suggérée en ce que l'orpheline passe « à côté du rameau » („am Weiler vorbei“ (HKA, I, p. 46, V. 5.)), alors que son futur bourreau passe telle une ombre « loin des villages sombres » („Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern“ (HKA, I, p. 46, V. 12.)). D'autre part, l'auteur insiste clairement sur la suggestion des contours « païens » et des traits de Barbe Bleue attribués au moi lyrique. L'espèce de mariage satanique dans le buisson d'orties contraste avec l'union mystique à l'époux céleste et désirée par l'orpheline.

Il faut, en effet, voir en la figure de Barbe Bleue le représentant d'un sadisme spiritualisé qui renvoie à un sadisme cruel et obscène, auquel s'ajoute parfois l'inceste. De fait, cette figure est, chez Trakl, souvent liée à un double sacrilège : à la « faute contre le sang » (*Blutschuld*). S'ajoute à cela le fait que, comme dans *De profundis II*, l'acte sexuel incestueux et meurtrier peut être conçu et accompli comme le sacrifice lors d'une messe noire, auquel cas nous sommes face à un triple sacrilège. A partir de là, il faut envisager la figure de Barbe Bleue comme l'incarnation et la représentation des possibilités les plus affreuses, en ce qu'elle est intimement liée à l'expression des désirs les

plus sauvages, à l'accomplissement des phantasmes les plus pervers etc. Bref, à la violation de toutes sortes de tabous⁸⁹⁶. Dans ce contexte, les transgressions montrent au lecteur l'enfer des choses culturellement refoulées⁸⁹⁷.

Pour en revenir au poème *De profundis II*, nous pouvons avancer l'idée selon laquelle le moi lyrique semble avoir été déçu par un Dieu muet n'ayant répondu à aucun de ses appels. Ainsi il erre dans la lande, paysage hostile et loin de la chrétienté, sur un sol païen, du moins au sens symbolique. Ses appels étant restés sans réponse, le moi lyrique est torturé par une soif de Dieu demeurant insatisfaite⁸⁹⁸.

„Auf meine Stirne tritt kaltes Metall
Spinnen suchen mein Herz
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.“ (HKA, I, p. 46, V. 15-17.)

L'image « du métal froid sur mon front » renvoie bien sûr à l'idée d'une sueur de peur. D'ailleurs, eu égard au contexte, il est intéressant de noter que la peur constitue l'un des aspects critiques de l'histoire de la culture occidentale. A ce propos, Adorno et Horkheimer⁸⁹⁹ affirment que le Marquis de Sade et Friedrich Nietzsche ne sont rien d'autre que ceux qui ont achevé l'*Aufklärung* de manière radicale et impitoyable. Pourquoi donc ? Parce qu'ils permettent de démontrer qu'on ne peut puiser, au sein même de la toute puissante raison, un argument permettant définitivement de bannir le meurtre. En d'autres termes, les écrits de Sade et de Nietzsche constitueraient un moment culturel et historique, durant lequel les Lumières, l'*Aufklärung*, s'effraient elles-mêmes. En d'autres termes, une certaine forme de peur commence à remonter à la surface et à s'exprimer. Comme dirait Dostoïevski dans *Les frères Karamazov* : « Si Dieu est mort, alors tout est permis. »

La critique fondamentale que Friedrich Nietzsche adresse au christianisme représente l'une des influences essentielles de Georg

⁸⁹⁶ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 87.

⁸⁹⁷ PRAZ, Mario, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. 2. Auflage, dtv, München, 1981.

⁸⁹⁸ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 91-92.

⁸⁹⁹ ADORNO, Theodor u. HORKHEIMER, Max, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fischer, „Fischer Wissenschaft“, Frankfurt a.M., 1969.

Trakl, bien que ce dernier ne se soit jamais ouvertement proclamé Nietzscheen, comme le montrent ses pièces en prose, dans lesquelles il thématise le conflit entre le Christ et Dionysos⁹⁰⁰.

Trakl konnten „offenbar weder Dionysos noch der Gekreuzigte mehr helfen.“⁹⁰¹

Barbe Bleue incarne la descente aux enfers, mais il y a parfois aussi une perspective d'élévation.

3.2.2. L'Alchimie et la fusion des opposés : la figure de l'androgyné et les « noces chimiques »

Nous allons nous intéresser plus particulièrement à l'alchimie et aux courants qui l'ont précédée et par conséquent influencée. Ce qui va nous intéresser plus particulièrement est la notion d'androgynie, soit celle de fusion des principes de l'absolu masculin et de l'absolu féminin, représentée symboliquement par le concept fondamental que les Alchimistes appellent les « noces chimiques » („chymische Hochzeit“).

Pour commencer, il convient de faire remarquer que les manières dont Trakl utilise et exploite ses « références » sont variées. D'une part d'un point de vue formel et d'autre part leur forme d'exploitation nous indiquent tant la prise de position de l'auteur à leur égard que l'apport personnel des références en question. En effet, la présence d'une référence à tel ou tel endroit ne relève aucunement du hasard puisque Trakl l'utilise clairement en vue d'une fin précise : que ce soit pour essayer d'y trouver la réponse à l'une de ses interrogations, pour y chercher, voire peut-être même y trouver une indication sur le chemin à suivre intellectuellement et spirituellement ou bien pour le guider dans ses choix personnels, ses pensées et ses actions. Comme nous l'avons

⁹⁰⁰ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 93.

⁹⁰¹ KEMPER, Hans Georg, „Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten : Georg Trakl und der Expressionismus“. In: BRAUNGART (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwende*, Schöningh Signatur, Paderborn – München, 2000, p. 153.

vu dans les chapitres précédents, la poésie de Georg Trakl a la particularité d'avoir sur son auteur l'effet d'une *catharsis*. En effet, Trakl y exprime son moi profond et ce, non seulement d'un point de vue thématique, mais également d'un point de vue formel – le langage atomisé étant, par exemple, le reflet tant symbolique que linguistique d'un « moi » fragmenté, d'un être intérieurement déchiré. Les manuscrits nous montrent donc, à travers d'innombrables et incessantes modifications, le soin que l'auteur a apporté à la rédaction de ses poèmes. Aucun mot ou élément n'a été choisi par hasard, mais avec la plus grande minutie et suite à une profonde réflexion, la version définitive ayant parfois été précédée d'un nombre plus ou moins important de modifications. Si l'on tient compte de tous ces éléments, il devient rapidement manifeste que la poésie, pour Trakl, n'était pas seulement une forme d'art au service des théories esthétiques ou de la volonté de créer quelque chose de beau ; à vrai dire, il s'agit ici plutôt d'une approche contraire, attestée non seulement par la présence récurrente de ce qu'on pourrait appeler une « esthétique du laid », laquelle manifeste bien le poids de l'influence qu'ont eu sur Trakl Baudelaire et Rimbaud, mais aussi et surtout par ce que le jeune poète cherche à exprimer et à atteindre à travers l'art poétique.

L'une des images poétiques souvent associée à la rédemption est la figure de l'androgynie. Il est intéressant de noter que, généralement, les monothéismes excluent les représentations androgyniques :

« Dieu créa l'homme à son image,
à l'image de Dieu il le créa,
homme et femme il les créa. »⁹⁰²

A titre d'analogie, la structure « homme-et-femme » est présente en Dieu, mais compte tenu du fait que ce fragment de la *Genèse* n'est (malheureusement) pas explicité ailleurs, l'hypothétique analogie ne demeure que de nature imprécise⁹⁰³. Dans le monothéisme chrétien, la création du monde est conçue comme étant *ex nihilo* : en d'autres

⁹⁰² *Genèse*, 1, 27.

⁹⁰³ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 45.

termes, rien ne peut être ontologiquement indépendant de Dieu, mais cela n'implique pas que « Dieu est l'Être absolu ; et il se manifeste d'emblée comme l'au-delà de toute représentation et de toute détermination. »⁹⁰⁴ Dieu, selon le point de vue philosophique, fonde toutes les déterminations, y compris celles qui s'opposent – comme par exemple l'homme et la femme – dans le sens où ces déterminations n'existent que dans les choses créées, soit dans le monde causal « et qu'en Dieu elles se résolvent et s'abolissent comme dans un principe infini qui les dépasse et les intègre. »⁹⁰⁵ Dieu peut donc être vu comme *Coincidentia oppositorum*, bien que le texte biblique ne l'y autorise pas, notamment parce que l'effacement et la disparition du principe féminin dans les *Écritures* est absolument remarquable. Pour l'exprimer différemment, ces dernières remettent sévèrement en question l'existence d'un archétype androgynique.

On peut penser qu'il s'agit là d'un refoulement, idée qui est renforcée par le fait que la tradition juive postérieure, plus précisément dans le *Zohar*, pose une bipartition divine selon un vocabulaire sexualisé, explicitement affirmé⁹⁰⁶. Pour ce faire, il prend appui sur la *Genèse* : « Faisons l'homme à notre ressemblance ». Ce qui est absolument remarquable, c'est que le texte kabbalistique se sert du pluriel pour dire que la création de l'homme a été opérée par les deux essences divines, symbolisées par le mâle et la femelle, lesquels ne forment qu'une seule essence et, dans l'ici-bas, « les symboles du mâle et de la femelle ne doivent former qu'un, en donnant l'un à l'autre et en faisant du bien l'un à l'autre.⁹⁰⁷ » En effet, on distingue ici la lumière active, considérée comme étant masculine, et la lumière passive, considérée elle comme étant féminine, suite à quoi la lumière divine se voit être expliquée par sa bipolarité originelle et divine, dont le masculin et le féminin sont les catégories ontologiques. En d'autres termes, le texte kabbalistique propage une conception androgynique de

⁹⁰⁴ *Ibid.* p. 46.

⁹⁰⁵ *Ibid.*

⁹⁰⁶ *Ibid.* p. 47.

⁹⁰⁷ *Zohar*, T.1, 13b.

la divinité. Néanmoins, il convient de souligner que l'androgynie se présente comme une dissymétrie interne⁹⁰⁸. D'ailleurs, l'androgynie est présent dans l'arbre des *Sephiroth*⁹⁰⁹, raison pour laquelle on pourrait presque parler d'une surenchère de références bisexuelles au sein de la *Kabbale*.

En-Soph de Dieu, c'est-à-dire Dieu lui-même en tant que principe transcendant et inconnaissable s'explique par un organisme mystique symbolisé par l'arbre dont les branches – les *Sephiroth* – c'est-à-dire les manifestations successives de la puissance divine correspondent à dix degrés différents à travers lesquels Dieu se répand en quelque sorte à travers sa création. A ce point, il convient de préciser que les *Sephiroth* de gauche correspondent au féminin, tandis que ceux de droite correspondent au masculin. D'ailleurs, le dernier de gauche équivaut à la *Schekinah*, soit à la Reine, la Mère, la Matrone ou encore la Mariée. Dès lors, nous pouvons dire qu'une figure du divin féminin a réussi à s'imposer : dans la *Kabbale*, la *Shekinah* fait partie intégrante de Dieu. Mais comme élément féminin en lui, elle est aussi la dernière *Sephirah*, ce qui manifeste clairement l'existence de connotations maternelles et matrimoniales.

La *Shekinah* est « la « Mère d'en Haut » et les liens qui l'unissent au Principe masculin sont l'équivalent du mariage sacré, de l'*Hieros gamos*. »⁹¹⁰

Parler de la création d'un homme androgynique lorsqu'on se réfère à la tradition juive ésotérique serait toutefois un peu abusif, exagéré. Toutefois, la nature d'Adam et d'Ève d'avant la chute est une nature parfaitement accomplie, sereine et bienheureuse, devenant tout

⁹⁰⁸ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 48.

⁹⁰⁹ Selon la *Kabbale*, l'Arbre des Sephirot représente tant la structure de l'homme que celle de l'univers, c'est-à-dire qu'il symbolise à la fois les forces à l'œuvre dans le manifesté, autrement dit les voiles placés entre l'homme et ce qu'on pourrait appeler « la connaissance pure » - et les interactions entre ces différentes forces. Les sephirot, littéralement « émanations », « numérations » ou encore « nombres », sont à entendre comme différentes étapes, épreuves, champs de conscience ou encore comme les forces en action dans la réalité perçue par l'homme.

⁹¹⁰ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 50.

l'inverse après la chute, leur vie étant désormais marquée par le labeur, la douleur, le déchirement.

« En eux s'harmonisent deux dimensions fondamentales, l'une ressortissant à la Masculinité, l'autre à la Féminité ; et la conséquence de la Chute sera la séparation de l'un avec l'autre. »⁹¹¹

L'aspect androgynique mis en avant par la tradition rabbinique et kabbalistique atteste l'existence de l'homme androgynique, référence qui se trouve principalement développée dans le *Zohar*⁹¹². Plus précisément, ces références androgyniques culminent et se cristallisent dans ce que les Kabbalistes appellent la Théorie de « *l'Adam Kadmon* » qui reflète la bipolarité divine.

« Par les mots « que la Lumière soit », l'Écriture désigne la partie de l'homme qui émane du Père, c'est-à-dire le Mâle, et par ces mots, « et la Lumière fut », l'Écriture désigne la partie de l'homme qui émane de la Mère, c'est-à-dire de la femelle. C'est pourquoi l'homme a été créé avec deux visages. »⁹¹³

La continuité qui va de Dieu à l'homme assure à *l'Adam Kadmon* une immense dignité, celle de Dieu lui-même.

« Le grand nom de Dieu dans son développement créateur est justement Adam, comme les Kabbalistes le disent en s'appuyant sur une « Gematria »⁹¹⁴ ahurissante. »⁹¹⁵

Il convient, ici, de noter que ce à quoi il est fait référence ci-dessus, soit le nom de Dieu, s'appuie sur ceci : « *Jod He Waw He* ». Le tétragramme YHWH qui équivaut au nom de Dieu possède la même valeur numérique – c'est-à-dire 45 - que le nom « Adam ».

« Toute figure qui ne représente pas le mâle et la femelle ne ressemble pas à la figure céleste... Le mâle seul ne mérite pas le nom

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² Le *Zohar* (זוהר), aussi appelé *Sepher ha-Zohar* (*Livre de la Splendeur*), est l'œuvre maîtresse de la Kabbale, non pas rédigée en hébreux, mais en araméen. La question de son auteur fait débat, même si la recherche académique s'accorde aujourd'hui plus ou moins à l'attribuer à Moïse de Léon ou des personnes de son entourage ; il aurait donc été rédigé entre 1270 et 1280. De manière très concise, le *Zohar* est une exégèse ésotérique de la *Torah* et du *Pentateuque*.

⁹¹³ *Zohar*, 22G.

⁹¹⁴ Gematria (גימטריה) ou « guématricie » ou encore « gématricie ») est une forme d'exégèse propre à la *Torah*. Il s'agit d'additionner les valeurs numériques attribuées aux lettres et aux phrases afin d'interpréter ces dernières. Par exemple : Épître de Barnabé IX, 8 : « L'Écriture dit en effet : « Abraham circoncut les hommes de sa maison au nombre de 18 et 300 » (...) Dix-huit, c'est : dix, *iota*, huit, *éta* --ce qui fait I H = Jésus. Et comme la croix en forme de *tau* est source de la grâce, on ajoute encore trois cents = T. Jésus est désigné par les deux lettres, la croix par la seule troisième. »

⁹¹⁵ SCHOLEM, Gershom, *La Kabbale et sa symbolique*, Payot, Paris, 1966, p.122.

« d'homme », tant qu'il n'est pas uni à la femelle ; c'est pourquoi l'*Écriture* dit : « *Et il leur donna le nom « d'homme ».* »⁹¹⁶

Dans ce passage, l'auteur souligne incontestablement la mutilation du mâle seul, même s'il procède par extrapolation, et sous-entend donc que la dislocation de l'*Adam Kadmon* androgyne équivaut et est à comprendre comme une sorte de glissement vers ce qu'on pourrait appeler une « infra-humanité »⁹¹⁷. D'autre part, l'interprétation de ce glissement dans le texte kabbalistique est d'une grande originalité. En effet, ce glissement vers un état inférieur, non achevé et imparfait, est provoqué par le péché de l'homme, soit le choix de la solution de facilité, ce qui est d'ailleurs explicitement attesté par le texte kabbalistique. D'après celui-ci, la faute d'Adam consiste en le fait de méconnaître que la dixième *Sephirah* est incluse dans l'unité irréductible, ontologique et fondamentale de Dieu. En effet, cette méconnaissance fait de cette dixième *Sephirah* un principe séparé, ce qui a pour conséquence irrémédiable la perte de son harmonie androgynique et, corrélativement, l'exil de la *Shekinah* de Dieu. Dès lors, une césure catastrophique se produit en Dieu lui-même, ce qui ne fait qu'attester, une fois encore, la continuité directe entre l'homme androgynique primordial et le principe divin.

« Quelque chose en Dieu est lui-même exilé de Dieu. »⁹¹⁸

On peut donc en conclure que le *Zohar* explicite la chute, la perte de l'androgynie primordiale de l'homme, ainsi que l'exil du principe féminin divin de la façon suivante : Bien que la faute soit le fait de l'homme seul, lui seul étant responsable de son choix d'avoir croqué dans la pomme cueillie sur l'arbre de la connaissance et donc d'avoir opté pour la solution de facilité, cette faute a pour conséquence directe une crise fondamentale qui se joue en Dieu. Cette crise équivaut donc à l'exil de son principe féminin, ce qui crée irrémédiablement un déchirement, une scission interne au divin.

⁹¹⁶ *Zohar*, 22b.

⁹¹⁷ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgyne*, 1980, p. 88.

⁹¹⁸ SCHOLEM, Gershom, *La Kabbale*, 1966, p. 126.

D'ailleurs, pour Jakob Böhme, l'homme est le représentant de Dieu en ce monde. Or, malgré tout, c'est avec l'aide de Dieu que l'homme doit réparer le désordre introduit par Lucifer. Ainsi, Adam recèle, avant que la chute ne l'altère et le dégrade, l'intégrité de son essence. Cette intégrité est à comprendre comme étant androgynique, c'est-à-dire harmonieuse et non divisée. Pour soutenir son exégèse, Böhme s'appuie, lui aussi, sur les *Écritures* et l'affirmation que l'androgynie originelle ne peut apparaître à tout individu que comme étant une évidence rationnelle puisqu'elle équivaut à la synthèse de deux puissances d'être. Ève aurait été créée après la chute, ce qui signifie qu'elle l'a été pour jouer le rôle de réparatrice face à un Adam ontologiquement blessé, mutilé et atomisé au plus profond de son être même⁹¹⁹.

Contrairement à la vision du divin véhiculée dans les textes ésotériques de tradition juive, le Dieu de la révélation christique se situe au-delà de toute détermination ontologique, c'est-à-dire qu'il est totalement impossible de le réduire à une quelconque dénomination. Si toutefois le contenu de la révélation christique est réexaminé par rapport à la problématique de l'androgynie, deux éléments paraissent insolites : d'une part la Trinité et, d'autre part, le rôle de la Vierge Marie.

Tout d'abord, en ce qui concerne la Trinité, il est frappant que les termes de « Père » et de « Fils » paraissent démarqués par rapport au terme « d'Esprit » d'obédience équivoque, bien que plus neutre. C'est peut-être la raison pour laquelle « l'Esprit » est souvent nommé à partir des deux autres, ce qui confère à l'ensemble une aura en définitive masculine. Si on essaie de repenser la Trinité comme structure archétypique et comme l'expression de trois figures divines, alors on perçoit des émergences tant archétypales que nuancées.⁹²⁰ Nous sommes donc face à un état de relation qui implique un certain ordre : le père a la prérogative puisqu'il engendre le fils et qu'il est, dans la

⁹¹⁹ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 89.

⁹²⁰ *Ibid.* p. 51-53.

plupart des cas, possesseur de l'esprit. Se profile donc une certaine hiérarchie, bien que celle-ci soit refoulée par le dogme. Il est également intéressant (et essentiel) de noter que le père n'est pas assimilé à un géniteur, même si la puissance d'engendrer est sienne, ce qui est tout de même assez étrange, puisqu'en général le premier synonyme de père qui nous vient spontanément à l'esprit est celui de « géniteur ». Nous pouvons donc affirmer que durant l'ère judéo-chrétienne l'androgynie est refoulée, tue, travestie.

Pour Gilbert Durand, le thème du fils de Dieu est une figuration de la médiation entre le divin et l'humain, le ciel et la terre, le masculin et le féminin, ce par quoi le Christ véhiculerait une connotation androgynique enracinée dans un symbolisme archaïque⁹²¹.

« Le symbole⁹²² du fils serait une traduction tardive de l'androgynat primitif des divinités lunaires... Le fils manifeste ainsi un caractère ambigu, participe à la bisexualité et jouera toujours le rôle de médiateur. Qu'il descende du ciel sur terre ou de terre aux enfers pour montrer le chemin du salut, il participe de deux natures : mâle et femelle, divine et humaine. »⁹²³

Par ailleurs, notons qu'on retrouve chez Trakl également des références et des vers laissant supposer une certaine influence du gnosticisme sur son œuvre. D'ailleurs, concernant ce que nous venons d'évoquer, il est intéressant de se référer aux études de Günther Kleefeld et donc de se pencher sur la composition et la construction de certaines œuvres de Georg Trakl. Comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, les études de Kleefeld sont fortement discutées, voire

⁹²¹ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, PUF, Paris, 1963.

⁹²² « On peut dire que le symbole n'est pas du domaine de la sémiologie, mais du ressort d'une sémantique spéciale, c'est-à-dire qu'il possède plus qu'un sens artificiellement donné, mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement. La première conséquence importante de cette définition du symbole, c'est l'antériorité tant chronologique qu'ontologique du symbolisme sur toute signifiante audio-visuelle (...) Le plan primitif de l'expression, dont le symbole imaginaire est la face psychologique, c'est le lien affectivo-représentatif... plan où se situe - comme le confirme la psychologie génétique - le langage de l'enfant (...), plan du symbole même, qui assure une certaine universalité dans les intentions du langage d'une espèce donnée, et qui place la structuration symbolique à la racine de toute pensée. » In : DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1963, p. 21.

⁹²³ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 56.

critiquées. Nous n'avons aucunement la prétention de démontrer le bien-fondé ou non de ses thèses, mais voyons son approche avant tout comme un enrichissement intellectuel original. En effet, le propre de Kleefeld est justement d'aborder l'œuvre poétique de Georg Trakl avec des clés de lectures qui ne font pas l'unanimité des spécialistes. Cette démarche se justifie par le fait que ce qui a intéressé précisément Kleefeld, c'est l'héritage occulte dans l'œuvre du poète salzbourgeois. Bien que certaines affirmations puissent paraître audacieuses, il convient d'admettre que celles-ci font apparaître l'œuvre sous un jour nouveau et révèlent des aspects potentiels jusqu'alors peu abordés, voire totalement ignorés par la recherche. Évidemment, certaines thèses de Kleefeld méritent d'être considérées avec recul et précaution, notamment parce qu'elles ne sont pas suffisamment soutenues par les textes eux-mêmes ou alors par des poèmes isolés, mais elles sont malgré tout un enrichissement, notamment en proposant de nombreuses ouvertures.

Le poème intitulé *Abendländisches Lied* (HKA, I, p. 119.) se termine par les vers :

„Aber strahlend haben die silbernen Lieder die Liebenden:
Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
Und der süße Gesang der Auferstandenen.“ (HKA, I, p. 119, V. 21-23.)

Tout ceci est conçu comme un „Siebengesang“ – c'est-à-dire que nous avons 4 strophes, avec 7 phrases introduites par la lamentation « O », auquel fait suite une phrase adversative comportant l'image d'une résurrection, placée sciemment par Trakl à la position 7 + 1. Aussi, il convient de préciser que cette idée de résurrection accentue le dépassement de la polarité sexuelle. Les amants renaissent en tant qu'un seul sexe, „ein Geschlecht“. L'expression « un seul sexe » („ein Geschlecht“), dans les vers que nous venons de citer, nous renvoie elle aussi à une théorie gnostique fondamentale. Rappelons, une fois encore, que la Gnose est un ensemble aléatoire de spéculations éclectiques qui s'articulent autour de la foi et de la terminologie chrétienne. On note d'ailleurs, dans ce contexte, un retour pour ainsi dire offensif de l'archétype androgynique. Cette vaste hérésie remonte à

l'enseignement de celui qu'on appelle Simon le Magicien et repose sur la caractéristique fondamentale que toutes les représentations théologiques et cosmologiques vont par paires, c'est-à-dire qu'elles sont incarnées et symbolisées par des couples qui multiplient les accouplements et fécondations. Dès lors, il n'est aucunement surprenant que le cosmos soit engendré par un couple primitif, issu d'une Unité fondamentale, qui se compose de ceux qu'on pourrait appeler le Dieu-Père et la Déesse-Mère. On peut donc dire qu'en quelque sorte il y a là un androgyne primitif qui tire de lui-même son dédoublement en les deux sexes opposés, ou bien en les deux principes contraires de l'absolu masculin et de l'absolu féminin, ce par quoi il s'accouple puis engendre. L'origine du cosmos remonte donc à une opération sexualisée dans ces termes et rationalisée dans sa logique par une philosophie et un système de pensées⁹²⁴.

Dans le monde antique, les devins sont d'ailleurs souvent assimilés à des androgynes, leur rôle étant principalement de déchiffrer les signes et de prédire le futur. L'androgynie confère donc l'aptitude d'être accru tout en échappant en même temps au désir, ce par quoi elle se dérobe à toute forme de fascination sexuelle et érotique⁹²⁵.

La Gnose équivaut donc à une connaissance, ce par quoi elle s'oppose radicalement à l'acte de foi ; elle en constitue même l'opposé radical. Pour résumer on peut dire qu'elle équivaut à

« la connaissance de ce que nous sommes et de ce que nous sommes devenus, du lieu duquel nous venons et de celui dans lequel nous sommes tombés ; du but vers lequel nous nous hâtons et de ce dont nous sommes rachetés ; de la nature de notre naissance et de celle de notre renaissance. »⁹²⁶

Ainsi, la « dramaturgie gnostique » (Jean Libis) se déploie sur un schème fondamental, lequel n'est autre que la présence d'un principe féminin au sein même du principe primordial. Par ailleurs, cet élément féminin aurait subi une chute catastrophique vers la matière, mais *dans*

⁹²⁴ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgyne*, 1980, p. 60.

⁹²⁵ *Ibid.* p. 121.

⁹²⁶ *Ibid.* p. 123.

et *par* l'eschatologie gnostique il peut être susceptible de se racheter et donc de retourner vers son originelle dignité. On peut donc dire, même si cela peut apparaître comme un raccourci hâtif, que la Gnose est

« la révélation de l'Androgynie comme symbole du monde.⁹²⁷ »

Partant de là, l'état androgynique équivaut à la clé de la connaissance, ce qui est à comprendre comme le fait que l'initié doit trouver en lui le chemin de la synthèse entre le principe féminin et le principe masculin. Dès lors, la connaissance et la rédemption vont de pair.

On peut ici faire un lien avec le poème de Trakl puisque l'expression « un seul sexe » („ein Geschlecht“) dans le poème dont nous venons de parler est suivie par « le doux chant des ressuscités » („der süße Gesang der Auferstandenen“). Dès lors, l'idée d'androgynie suggère ici quelque chose de profondément salvateur qu'on peut interpréter comme la possibilité d'une rédemption. Pour le dire autrement, on peut émettre l'hypothèse que Trakl crée ici un lien entre l'état androgynique et le dépassement de la mort, d'ailleurs apparenté ici à un état de béatitude et de joie, comme le suggère l'expression du « doux chant des ressuscités » („der süße Gesang der Auferstandenen“) puisqu'on ne chante que de douces mélodies lorsqu'on est heureux et épanoui.

Par ailleurs, dans un texte à révélation gnostique rapporté par Clément d'Alexandrie, est suggérée l'idée que les vérités rapportées par le Christ ne deviendront intelligibles que « ...quand le vêtement d'opprobre sera foulé aux pieds et que les deux deviendront un, et l'homme avec la femme ni homme ni femme. »⁹²⁸ Partant de ces considérations, notre corps n'équivaut pas à ce qu'on pourrait appeler notre vraie nature, soit notre essence au sens philosophique et métaphysique du terme. De plus, de par sa nature sexuée, il s'opposerait à la connaissance.

⁹²⁷ *Ibid.*

⁹²⁸ EVOLA, Julius, *La Métaphysique du sexe*, 2005, p. 93.

« Le sexe est comme une réminiscence malheureuse et incrustée dans notre enveloppe corporelle, d'une situation de plénitude androgynique originelle : de telle sorte qu'avoir une activité sexuelle et souffrir de l'ignorance constituent deux expressions d'un même exil, d'une même frustration ontologique. »⁹²⁹

D'ailleurs, c'est sans aucun doute en ayant pour base cette conception, ou du moins une conception semblable, que Jakob Böhme⁹³⁰ présente l'Adam édénique comme étant un homme intégral et parfait, possédant tant la connaissance que la sagesse. On peut donc considérer qu'Adam était parfaitement adapté à sa nature puisqu'il savait tout ce qu'il pouvait et devait savoir. Malgré cela, il se laisse tenter par l'arbre de la Connaissance... En d'autres termes, il convoite et désire une sagesse impropre et contraire à sa nature, cette dernière étant divine, donc réservée à Dieu seul. Dès lors, si Adam se laisse tenter par la sagesse divine, il va irrémédiablement (re)produire l'erreur précédente, ce qui va causer sa chute, le cloisonnant désormais dans l'animalité, l'alourdissement et la matière. Puisqu'il se laisse tout de même séduire par le serpent, Adam va payer très cher son moment de délire et se retrouver enfermé dans le mode d'être de l'animalité par lequel il s'est, implicitement, laissé séduire. Avec la faute, le premier homme est condamné à perdre son androgynie primordiale, son savoir, sa sagesse⁹³¹. Pour Böhme l'androgynie n'est pas seulement l'état primordial et originel de l'homme, mais elle est également conçue comme étant à la fois l'accomplissement, l'harmonie et la perfection de l'homme. En d'autres termes, l'androgynie constitue un état originel perdu que l'individu doit atteindre, ou plutôt retrouver, pour se réaliser.

⁹²⁹ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 123.

⁹³⁰ Jakob Böhme (ou Boehme) est né le 8 mars 1575 à Alt-Seidenberg (Görlitz, Silésie) et y meurt le 17 novembre 1624. Böhme est un théosophe de la Renaissance, d'ailleurs considéré comme père fondateur de la théosophie en ce que son œuvre, située au croisement de la mystique, de la métaphysique et de l'alchimie théorique, nous présente une toute nouvelle forme de ce qu'on pourrait appeler un ésotérisme chrétien. C'est grâce à l'œuvre de Böhme et à l'influence que cette dernière a eue sur ses successeurs que la théosophie du XVII^e a pu acquérir les caractéristiques définitives qui en ont fait une philosophie indépendante et un système de pensées à part entière.

⁹³¹ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 124-125.

Puisque pour Böhme l'état de perfection est androgynique, c'est-à-dire qu'il conjugue en son sein le principe masculin et le principe féminin de façon harmonieuse et équilibrée, il se permet d'introduire un élément féminin dans le dogme trinitaire. Cet élément féminin est d'ailleurs essentiel dans son système de pensée qu'on pourrait d'ailleurs qualifier « d'ésotérisme chrétien ». Alexandre Koyré, dans son étude consacrée à la philosophie böhémienne, montre que nous nous situons ici face à une dialectique immanente à la divinité « qui, par la médiation du Désir, pousse l'Absolu divin à la conscientisation et à la personnalisation de soi. »⁹³² Ce désir paradoxal reposerait sur le fait que l'Absolu s'explicite soi-même selon une sorte de souffrance sacrée. Dans ses recherches, Böhme part et s'appuie sur les termes/principes de la Trinité :

« 1) Ainsi la volonté sans fond („*ungründlich*“) s'appelle « Père Éternel » ;

2) et la volonté trouvée, saisie, engendrée de l'*Ungrund* s'appelle son fils engendré ou « Fils inné », car il est l'Ens de l'*Ungrund*, ce en quoi l'*Ungrund* se saisit en *Grund*.

3) Et l'émanation de la volonté sans fond à travers le Fils ou Ens saisi s'appelle « Esprit », car il guide l'Ens saisi hors de soi vers un tissu ou une vie de la volonté, en tant que vie du Père et du Fils ;

4) et l'émané est la joie, en tant que trouvé du néant éternel, où le Père, le Fils et l'Esprit se voient et se trouvent à l'intérieur, et cela s'appelle « Sagesse de Dieu » (*Sophia*) ou contemplation. »⁹³³

En d'autres termes, aux trois termes classiques de la Trinité – le Père, le Fils et l'Esprit – Böhme se permet d'en ajouter un quatrième, que Koyré qualifie d'ailleurs de « Miroir ». Pour Böhme, Dieu aurait besoin de ce quatrième terme pour réfléchir sur lui-même, prendre conscience de sa véritable nature et de ses possibilités pour, finalement, acquérir la faculté d'actualiser ses dernières. Autrement dit, c'est ce quatrième terme qui confère à Dieu la « réflexivité »⁹³⁴, c'est-à-dire l'aptitude à réfléchir sur lui-même, à prendre conscience du monde et du rapport qu'il entretient avec lui. Ce quatrième terme, qui d'ailleurs va prendre

⁹³² *Ibid.* p. 64.

⁹³³ Jakob Böhme cité dans : LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 64.

⁹³⁴ On peut définir la réflexivité ou l'acte réflexif des façons suivantes : Propre à la réflexion, au retour de la pensée, de la conscience sur elle-même ; conscience qui est conscience (ou connaissance) de la conscience.

une place essentielle dans sa théologie, Böhme l'appelle *Sophia*.⁹³⁵ Cette appellation n'est aucunement choisie de façon hasardeuse, puisque ce concept est chargé lourdement de sens chez les philosophes de l'Antiquité grecque qui érigent d'ailleurs l'intellect (*nous / νοῦς* chez Platon et Aristote) et la sagesse (*sophia / σοφία*) en vertus humaines essentielles. Ainsi ils considèrent même que leur développement et leur perfectionnement constituent la finalité de toute existence humaine. Chez Böhme aussi, le terme de *Sophia* est protéiforme et subsume en lui des dénominations diverses.

« Comme elle n'est pas séparée de Dieu mais en quelque sorte lui coexiste, nous pouvons dire que la force persuasive de l'Androgynie divine est patente chez Böhme. »⁹³⁶

Pour Koyré d'ailleurs :

« L'idée de la pureté, de la virginité, qui joue un rôle tellement important dans la conception böhmiennne de la Sagesse, le force pour ainsi dire de réintroduire l'éternel féminin dans la Divinité. »⁹³⁷

Il s'agit là d'une idée qui est essentielle dans la pensée böhmiennne et dont les conséquences, d'un point de vue théologique, sont non négligeables. Non seulement la Trinité n'est plus vraiment une Trinité de par l'ajout d'un quatrième principe, mais, qui plus est, il y a introduction du principe féminin au sein même de la Trinité, laquelle se définissait auparavant par le fait que ses trois principes étaient de nature exclusivement masculine. D'autre part, le quatrième principe, soit le principe féminin, prend une place centrale car c'est la *Sophia* qui permet aux trois autres principes de s'accomplir, de se réaliser et donc d'aller vers un état de perfection.

⁹³⁵ Mot utilisé pour désigner la connaissance, le savoir, la sagesse, la largeur et plénitude de l'intelligence de manière très diverses : 1) La sagesse qui appartient aux hommes, soit la connaissance des choses humaines et divines, acquise par la vivacité et l'expérience, la science et l'érudition, le fait d'interpréter les songes afin d'essayer de donner l'avis le plus « sage », l'aisance dans la direction de ses affaires, prudence, adresse et discrétion au sein de la communauté, la connaissance de ce qui est juste et sa mise en pratique. 2) L'intelligence suprême, soit divine : La sagesse indéfectible de Dieu se démontre elle-même dans et par la formulation et l'exécution de ses conseils et directives dans la formation et le gouvernement du monde (des écritures).

⁹³⁶ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 64.

⁹³⁷ KOYRE, Alexandre, *La philosophie de Jacob Böhme*, Vrin, Paris, 1929, p. 473.

Il s'agit, là d'un concept clé qui a longuement été combattu par l'Église, mais en vain, cette dernière n'ayant jamais réussi à venir à bout des hérésies gnostiques, soit des doctrines qui prônent l'aboutissement de l'auto-délivrance de l'homme par l'homme. En effet, l'hérésie gnostique dont il est question ici a adopté les signes planétaires de l'astrologie, en assaisonnant ces derniers d'une idée fondamentale prométhéenne, visant à contrecarrer le fatalisme astrologique. En d'autres termes, il s'agit d'une transcendance au sein même de l'ici-bas :

„Es ging um *Erlösung*, aber um Erlösung *von* der Welt *in* der Welt.“⁹³⁸
Il faut donc parcourir sept étapes alchimiques pour en arriver au temple de la sagesse⁹³⁹. Par ailleurs, on note aussi sept degrés dans le culte solaire de Mithra :

„Die 7 Weihgrade sollten den Mysten hinweisen auf die von den Planeten beherrschten 7 Himmelskreise, durch die hindurch sich der Fall der Seelen und ihr Wiederaufstieg vollzieht. In jeder der 7 Sphären thronte der Genius eines Planeten, deren Fürst und Mittelpunkt der Genius der Sonne war.“⁹⁴⁰

Pour approfondir et soutenir notre propos, nous pouvons faire référence à une communication du célèbre fondateur de la théosophie, Steiner, donnée à Munich en 1907. En effet, cette communication porte sur la théosophie de la Rose-Croix, dans laquelle il oppose les sept étapes d'initiation chrétiennes aux sept étapes qui constituent le chemin initiatique des Rose-Croix. En effet, chez les Chrétiens, la foi irréfutable et indiscutable en l'existence de la personne de Jésus Christ est la condition *sine qua non* pour saisir le sens profond de la passion dans et par la méditation. Il convient de rappeler rapidement que le déroulement de la passion du Christ est le suivant : Marie-Madeleine lave les pieds du Christ, flagellation de Jésus-Christ, couronnement du Christ avec la couronne d'épines, crucifixion du « fils de Dieu », mort mystique, mise

⁹³⁸ SCHÜTT, Hans-Werner, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchimie*. C.H. Beck, München, 2000, p. 542.

⁹³⁹ JUNG, Carl Gustav, *Psychologie und Alchimie*. In: *Gesammelte Werke*, Bd.12, Walter Verlag, Düsseldorf, 1995, p. 229.

⁹⁴⁰ FRIESENHAHN, Peter, *Hellenistische Wortzahlenmystik im Neuen Testament*, B.G. Teubner, Berlin – Leipzig, 1935, p. 173.

en bière et résurrection et, enfin, l'ascension. Là encore, nous pouvons noter la logique suivante : $3+1+3=7$ qui souligne l'idée que la crucifixion est l'élément central.

Johann Valentin Andreae⁹⁴¹ rend compte, décrit et explicite dans son ouvrage *Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz Anno 1459*⁹⁴² les fondements de la fraternité des *Rosae Crucis* (Rose-Croix) qui aspirent à un renouveau spirituel et intellectuel. Il s'agit, en effet, d'une fraternité de Chrétiens hétérodoxes visant à réformer fondamentalement l'humanité⁹⁴³. Dans l'ouvrage d'Andreae, sept chapitres rendent compte des sept jours durant lesquels s'accomplit le processus alchimique. Ce dernier comporte, lui aussi, sept étapes qui s'achèvent sur la mort du couple de mariés. Or, l'aboutissement final sont les noces chimiques („chymische Hochzeit“), lesquelles symbolisent l'association, pour ne pas dire la fusion, des substances alchimiques, soit la « copulation » des éléments. Le processus alchimique équivaut à une suite dont le point de départ sont les noces, puis la fécondation, en toute logique suivie par la naissance, et enfin, la mort, quant à elle suivie par la résurrection ; processus qui renvoie symboliquement aux noces alchimiques entre le soufre masculin et le mercure féminin.

Souvent, ce sont des scénarios effroyables de cimetières avec des tombes éventrées, laissant entrevoir des cadavres en putréfaction, qui illustrent et symbolisent la mystification des substances dans le laboratoire de l'alchimiste. Le processus de fonte et de fusion est compris comme un coït, soit comme un acte sexuel : la matière originelle (*Urstoff* ou *materia prima*) qui naît des noces alchimiques est d'ailleurs souvent représentée et conçue comme un acte sexuel incestueux. A ce propos, dans un opuscule anonyme intitulé

⁹⁴¹ ANDREAE, Christian Valentin, *Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz Anno 1459*, Lazare Zetzner, Straßburg, 1616 (1. Ausgabe im Druck, 1603-1605 als Handschrift im Umlauf)

⁹⁴² CHONE, Aurélie, BRACH, Jean-Pierre (éd.), « Un roman alchimique à Strasbourg. Les Noces Chymiques de Christian Rose-Croix. 1616-2016 » / „Ein alchemistischer Roman in Straßburg. Die Chymische Hochzeit des Christian Rosenkreutz. 1616-2016“, *Recherches Germaniques*, hors-série n° 13/2018.

⁹⁴³ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 99.

Hermaphroditisches Sonn- und Mondkind (1752) le « valet rouge » („roter Knecht“) – sulfure - est marié à « la sœur blanche » („weiße Schwester“) – mercure⁹⁴⁴. De l'inceste naît une nouvelle substance :

„Der *lapis philosophorum* realisiert die *conincidentia oppositorum* , deshalb erscheint er als mannweiblicher *Rebis* (*res bina*), als Androgyn.“⁹⁴⁵

Le symbole androgynique est donc investi de valeurs vitales singulièrement fortes, résistantes à l'usure du temps et donc aussi susceptibles de le transgresser ? « L'élixir de vie » des alchimistes équivaut à l'accès à la vraie vie et à l'immortalité ; certains y voient même un corrélat de la pierre philosophale, c'est-à-dire un double accès à la Sagesse et à l'Éternité⁹⁴⁶. Dans d'autres cas, on voit l'élixir comme le secret permettant à l'adepte d'accéder à l'Immortalité du Bienheureux. En effet, il s'agit de corporifier l'esprit et de spiritualiser le corps, cette synthèse ayant pour vocation d'empêcher la corruption et la dégradation de l'adepte. Il s'agit d'une tradition où l'immortalité se conquiert et au sein de laquelle la fascination de l'androgynie est essentielle. Le monde de l'alchimiste est androgynie dans son principe puisqu'il a pour fondement la réunion en soi et la synthèse de tous les contraires. La clef du Salut consiste en le fait de retrouver en soi et dans sa relation avec le monde l'androgynie primordiale, laquelle équivaut à la définition même de l'harmonie et à la victoire sur le temps.

Dans ce contexte, la sotériologie alchimique est de type cyclique : il s'agit de partir de l'Être tel que peut l'atteindre la Connaissance et d'y retourner par l'imitation adéquate, en nous, du modèle ontologique. Il faut donc, pour l'exprimer autrement, restaurer en nous l'isomorphisme pertinent entre micro- et macrocosme qui constituent, tous deux, l'être,

⁹⁴⁴ *Ibid.*

⁹⁴⁵ STOLTZENBERG, Daniel Stolz v., *Chymisches Lustgärtlein*. Im Anhang: *Einführung in die Alchimie des „Chymischen Lustgärtleins“ und ihre Symbolik* von Ferdinand Weinhandl, Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1624, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1964, p. 113.

⁹⁴⁶ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 135.

le sujet humain⁹⁴⁷. Adam, tout comme le Christ, sont dans ce système de pensée, considérés comme étant hermaphrodites.

On peut, à ce point, apporter une petite précision tant intéressante que révélatrice : pour les alchimistes, Mercure est hermaphrodite et en ce qu'il est une planète proche du soleil, lequel, lui, est apparenté à l'or, il n'est guère étonnant qu'on le considère comme étant fait de « vif-argent », lequel dissout l'or, ce par quoi Mercure devient un receleur d'opposition. Le mercure alchimique (*mercurius philosophorum*) est dans l'iconographie, d'ailleurs très abondante, représenté comme ayant des traits explicitement androgynes⁹⁴⁸. Par ailleurs, cette même iconographie représente la *Rebis* (la pierre philosophale) comme un être à deux têtes dont l'une est masculine et l'autre féminine. Comme on s'en doute, ces deux têtes renvoient respectivement à l'élément solaire et à l'élément lunaire.

« Étant le symbole de la plénitude, l'androgynie n'a pas besoin d'un autre, il semble donc exclure et l'idée d'une relation et l'idée de procréation extrinsèque. En ce sens, il échappe au cycle infernal de la reproduction biologique. Il perdure lui-même et en lui-même. À la limite, il se substitue au devenir et il triomphe de la mort terrestre. »⁹⁴⁹

Dans son poème *Abendländisches Lied* (HKA, I, p. 119.), Trakl emploie l'expression très surprenante, qui a par ailleurs été à l'origine de nombreux débats et de discussions animés chez les commentateurs, ne serait-ce que pour ce qui est de la traduction, « un seul sexe » („ein Geschlecht“) qui pourrait renvoyer sans équivoque à une formule alchimique. D'ailleurs, Adrien Finck nous fait savoir que dans son ouvrage intitulé *Die drei Stufen der Erotik*, Lucka cite les vers suivants, extraits des *Geistliche Lieder*, de Novalis

„Einst ist alles Liebe.
Ein Leib.
Im himmlischen Blute
Schwimmt das selige Paar.“

⁹⁴⁷*Ibid.* p. 136.

⁹⁴⁸ *Ibid.* p. 137.

⁹⁴⁹ *Ibid.* p. 138-139.

Il n'est guère étonnant que Trakl reprenne la formule de Lucka et de Novalis⁹⁵⁰, ce par quoi l'héritage pour ainsi dire occulte et ésotérique au sein même de sa poésie devient, une fois encore, manifeste⁹⁵¹. En effet, Novalis s'est intéressé et a étudié de près l'alchimie et la mystique des chiffres (numérologie) à travers divers textes et ouvrages. L'utopie androgynique que l'on trouve chez Novalis a été reprise par ce dernier au fondateur des origines de la théosophie, Böhme, ce par quoi Trakl se situe lui-aussi parmi les héritiers de la mystique böhmiennne. Ici, l'anthropogonie et l'interprétation de la rédemption chrétienne partent et reposent sur l'idée d'une nature androgyne originelle de l'homme. Dans *Moïse, I, 26f.* est exprimée la célèbre idée selon laquelle Dieu a créé l'homme à son image. A ce propos, Böhme, dans son commentaire de la « Genèse » (*Mysterium Magnum*), affirme qu'Adam fut, à la base, créé en tant qu'être présexuel :

„Männliche Jungfrau, weder Weib noch Mann.“⁹⁵²

En tant que créature androgyne, Adam posséderait également la capacité de se féconder lui-même et donc de donner lieu à ce qu'on pourrait appeler une naissance mystique. Si on part de cette idée, l'hypothèse communément admise est celle selon laquelle l'androgynie aurait été perdue suite au péché originel. Dès lors, elle s'opposerait aussi à Ève, considérée comme « terrestre », laquelle correspondrait alors à la quête de la composante féminine d'Adam, à sa recherche de son épouse céleste⁹⁵³.

Par ailleurs, dans *Passion* (HKA, I, p. 392.), dont la première version a été publiée en 1914 dans le *Brenner*, Adam est à la recherche de sa moitié, de son épouse déchue. D'ailleurs, dans ce qu'on pourrait appeler la scène d'ouverture, nous sommes face à la lamentation d'Orphée, pleurant la mort de sa sœur Eurydice. Encore une fois, la

⁹⁵⁰ FINCK, Adrien, *Georg Trakl: Essai d'interprétation*, 1974, p. 251.

⁹⁵¹ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 101.

⁹⁵² BÖHME, Jacob, *Mysterium Magnum oder Erklärung über das Erste Buch Mose*, 1623. In: *Sämtliche Schriften*. Faksimile Neudruck der Ausg. v. 1730 in 11 Bd., Bd. 9., Neu hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Verlag v. J. Scheible, Stuttgart, 1858.

⁹⁵³ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009. p. 103.

figure de la sœur est présente, ici, comme cette épouse céleste déçue et perdue. Qui plus est, l'auteur lui associe la couleur « argentée » („silbern“) qui, bien évidemment, renvoie à la lune. De fait, Orphée, en quête de sa sœur, apparaît comme dépendant de la lune. Dans ce jeu poético-mythologique, il prend en même temps la place et le rôle d'Endymion. Néanmoins, dans le cœur Adam éclot la fleur de l'enfer („purpurn erblüht im Herzen die Höllenblume“) et en lui grandissent les fleurs du mal („die Blumen des Bösen“), raison pour laquelle le mariage céleste ne se produit pas, bien au contraire⁹⁵⁴. Adam et Ève s'apparaissent mutuellement comme deux anges déchus, comme deux créatures démoniaques, dominées par leurs instincts triviaux, que l'accomplissement de l'inceste va conduire sur le chemin de la passion, puis à la mort. Permettons-nous également de souligner que dans le texte dont nous parlons, le mot « Kristus » est le septième mot dans le septième Vers, ce qui est nullement un hasard et peut, très probablement, renvoyer à la mystique bohémienne. Ainsi, le Christ apporte à Adam un moyen de se délivrer de son existence terrestre, finie et sexuelle qui n'est autre que la pierre philosophale. C'est donc en quelque sorte le sacrifice du Christ sur la croix qui ouvrirait à l'homme, de nouveau, la route vers un paradis androgyne perdu.

„Auf purpurner Flut
Schaukelt wachend die silberne Schläferin“ (HKA, I, p. 393, V. 47-48..)

Le sang du frère et de la sœur renvoie donc à l'idée selon laquelle ces derniers doivent porter et assumer la faute de leur inceste qui les force à emprunter le chemin douloureux de la passion. Le rédempteur n'apparaît pas, personne ne porte leur faute, ne les en délivre. Orphée chantant va jusqu'à taire la naissance de ce même rédempteur. Dans la quatorzième strophe, le poète place Orphée comme représentant du Christ sur le mont Golgotha, ce par quoi il l'identifie avec la croix et rend apparent le processus de transmutation en *arbor crucis*⁹⁵⁵ :

„Jener aber ward ein schneeiger Baum
Am Beinerhügel,

⁹⁵⁴ *Ibid.* p. 104.

⁹⁵⁵ *Ibid.* p. 107.

Ein Wild äugend aus eiternder Wunde,
Wieder ein schweigender Stein.“ (HKA, I, p. 393-394, V. 49-52.)

Il convient de préciser et de souligner que le terme de « passion » ici ne doit pas être compris au sens chrétien *stricto sensu*, car l'idée de mort et de résurrection d'un Dieu figure déjà dans certains mythes antiques. D'autre part, les alchimistes ont projeté l'idée de souffrance *dans* et *par* l'initiation à la matière car les éléments sont condamnés à mourir dans le laboratoire de l'alchimiste, avant de renaître sous une forme nouvelle. Dès lors, nous pouvons dire que le poème renvoie à un mystère de résurrection et de transformation, lequel suit l'exemple du mystère et du processus alchimique. Sur le plan linguistique, les noces alchimiques se font à travers des créations, des compositions de mots à connotation androgynique, comme par exemple « l'étrangère » („die Fremdlingin“ (HKA, I, p.168, V. 5.)) et « la moinesse » („die Mönchin“ (HKA, I, p. 161, V. 23..))⁹⁵⁶.

Par ailleurs, le prénom « Elis » renvoie à plusieurs références, dont à *Die Bergwerke zu Falun*⁹⁵⁷ d'E.T.A. Hoffmann. Mais le prénom

⁹⁵⁶ On retrouve un tel exemple également dans le poème *Das Herz*: „die Jünglingin“ In: *Ibid.* p. 154).

⁹⁵⁷ *Die Bergwerke zu Falun* (*Les Mines de Falun*) est une nouvelle fantastique de E.T.A. Hoffmann, publiée en 1819 et sous-titrée *Conte suédois*. Il est inclus dans le recueil *Les Frères de Saint-Sérapion*. Pour résumer cette nouvelle fantastique brièvement : au retour d'un voyage en mer, Elis apprend que sa mère est décédée. Ne prenant part à la fête avec les autres marins, isolé à l'extérieur sur un banc, Elis rencontre un vieillard qui lui vante les mérites du métier de mineur. Finalement convaincu, Elis décide de partir pour Falun. La veille de son départ, le vieillard et une très belle fille lui apparaissent en rêve. En route pour Falun, à chaque fois qu'Elis se perd en chemin, le vieil homme lui indique la route à prendre sans pour autant se laisser atteindre. Arrivé sur place, Elis est convié à la traditionnelle fête des mineurs, dont l'état d'esprit et la mentalité l'attirent. Lorsqu'il rencontre Ulla, la fille du propriétaire des mines, c'est le coup de foudre. Il la prend pour la belle fille vue dans son rêve, qu'il interprète de la façon suivante : son destin est de devenir mineur pour pouvoir vivre aux côtés d'Ulla. Elis s'adapte bien à son nouvel emploi et est apprécié de tous. Or, un jour, le vieil homme lui réapparaît dans la mine et lui dit qu'il a accepté d'être mineur pour de mauvaises raisons : sa motivation doit être la pierre de la montagne, non pas la vie en surface. Par les autres mineurs, Elis apprend que le vieil homme est le fantôme d'un ancien mineur ayant trouvé la mort dans la mine, lequel se charge d'attirer de nouveaux mineurs lorsque l'équipe est incomplète. Quand il remonte à la surface, le propriétaire essaie de piéger Elis : en mettant en scène les fiançailles d'Ulla avec un riche commerçant de la région, il veut pousser Elis à avouer ses sentiments et à lui demander la main de sa fille. Malheureusement, Elis, attristé et horrifié, prend

de « Elis » peut être également interprété comme étant une référence à celui d'Élisabeth, femme avec laquelle Barbe Bleue célèbre ses noces sanglantes. En effet, Barbe Bleue tranche la gorge de la blanche colombe afin qu'ait lieu une sorte de réconciliation avec la faute de Barbe Bleue :

„Blaue Tauben
Trinken Nachts den eisigen Schweiß
Der von Elis' kristallener Stirn rinnt.“ (HKA, I, p. 86, V. 29-31.)

En d'autres termes, Elis serait une sorte de Barbe Bleue converti, en ce qu'il ressemble à un moine comme une restitution bohémienne d'une « vierge masculine ». Il apparaît donc comme une figure florale androgyne („Dein Leib ist eine Hyazinthe“). Ainsi, Elis réalise le rêve de sa montée céleste („Himmelfahrt“) gnostique :

„Ein goldener Kahn
Schaukelt, Elis, dein Herz am einsamen Himmel.“ (HKA, I, p. 85, V. 16-17.)

La figure de l'androgyne est souvent associée à ce qu'on pourrait appeler de fictifs fantasmes hédonistiques. Pour reprendre les mots de Jean Libis, nous pouvons dire que : « Nous appelons « bonheur » cet état autour duquel, paradoxalement, ne cesse de proliférer le langage. »⁹⁵⁸ A ce propos, l'auteur souligne que dans la situation édénique originelle, il y a ce qu'on pourrait qualifier de « collusion troublante avec le mythe de l'androgyne »⁹⁵⁹. En effet, les Anges, tels

la fuite et descend se réfugier dans la mine, où la reine de la montagne va se montrer à lui et lui révéler un endroit paradisiaque au cœur de la montagne. Lorsque ses compatriotes descendent pour secourir Elis et lui révéler la supercherie, ce dernier est d'abord fou de joie et très vite ses fiançailles avec Ulla sont célébrées. Or, rapidement, Elis va se sentir comme déchiré entre la vie à la surface et l'appel de la montagne. Le jour de leur mariage, Elis prend congé, affirmant qu'il doit partir à la recherche de l'Almandin, une pierre précieuse, cachée dans la montagne, qui garantirait leur bonheur conjugal en les liant pour toujours à la reine de la montagne. Malheureusement, quelques heures après le départ d'Elis, Ulla reçoit la nouvelle que la mine s'est effondrée et qu'Elis a disparu. Ce n'est que 50 ans plus tard que des mineurs trouveront le corps d'un jeune homme, parfaitement conservé, qu'Ulla, désormais devenue une vieille femme, identifiera comme étant celui d'Elis. Lorsqu'elle enlace le corps de celui qui était destiné à devenir son époux, le corps devient subitement poussière et Ulla décède sur le coup. Leurs deux corps sont alors enterrés à côté l'église dans laquelle ils avaient, jadis, prévus de se marier.

⁹⁵⁸ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgyne*, 1980, p. 141.

⁹⁵⁹ *Ibid.* p. 142.

qu'ils sont dépeints dans le Christianisme, équivalent à des figures bénéfiques et androgynes qui jouent le rôle de médiateurs entre Dieu et les hommes, soit entre le ciel et la terre. Dès lors, il ne faut pas considérer les anges comme étant de purs esprits, mais comme possédant une dimension corporelle épurée de toute détermination sexuelle, c'est-à-dire qu'ils ont une corporéité épurée que l'on peut assimiler à ce qu'on appelle couramment en philosophie un « corps subtil ». Dans le *Zohar* par exemple, on peut lire la définition suivante :

« L'Écriture dit que les anges avaient des figures d'homme, des figures de lion, des figures de bœuf et des figures d'aigle. Par le terme « figures d'homme », l'Écriture entend les figures du mâle et de la femelle ensemble ; car sans cette union, le nom « d'homme » ne s'applique pas à un individu. »⁹⁶⁰

A partir de cette citation, on peut affirmer très clairement que ce qui fait qu'un homme, donc un individu, est complet, c'est la conjonction entre masculinité et féminité, soit la présence des deux principes au sein d'un même individu. Aussi, on peut déduire de ce passage du *Zohar* que l'ange est, lui aussi, à considérer comme étant androgyne puisqu'il a à la fois la figure de l'homme tout en participant de façon plurielle aux diverses formes de vie créées.

D'ailleurs, pour Jakob Böhme, les anges sont asexués et Adam, avant la chute, possédait lui aussi les privilèges accordés à la figure androgynique. Partant de là, Adam doit, tout comme Dieu son créateur, intégrer en lui la *Sophia* divine, la Vierge éternelle, car elle seule possède le pouvoir de corriger l'erreur de Lucifer⁹⁶¹. Pour Böhme donc, l'état originel d'Adam équivaut à un état d'androgynie, à comprendre comme l'état dans lequel l'être n'est pas divisé d'avec lui-même et dans lequel il n'est pas non plus tourmenté par le désir de la chair. En d'autres termes, la plénitude béatifique d'Adam d'avant la chute équivaut à la

⁹⁶⁰ *Zohar*, 1. 18b.

⁹⁶¹ Il n'est pas rare que la Vierge soit explicitement présentée comme la figure capable de vaincre le Diable. Prenons comme exemple évocateur la légende de Théophile (Théophile d'Adana mort en 538, également connu sous le nom de « Théophile le Pénitent »), selon laquelle Théophile, destitué de son poste d'économiste, aurait vendu son âme au Diable afin de sortir de la pauvreté. Pris de remords, il aurait imploré la Vierge, laquelle serait descendue aux enfers afin de récupérer le pacte pour le déchirer et donc l'annuler, rétablissant par son acte la situation de repentance de Théophile.

nature complète et « immergée » dans l'Amour infini de Dieu, raison pour laquelle il n'a plus aucun besoin d'amour à satisfaire⁹⁶². En opposition à cela, l'homme d'après la chute devient un être sexué, soumis aux impératifs de l'Eros et détourné par sa faute de l'*agapé* divine. Dès lors, la conduite érotique est celle du manque et de la substitution, reposant de fait sur une illusion :

« à savoir que dans le divin qui nous lie à l'être-autre – fût-ce un beau corps ou un bel esprit – nous pourrions trouver la restauration d'une béatitude originelle.⁹⁶³ »

En d'autres termes, selon la théologie, l'illusion suprême équivaut à la confusion entre l'*Eros* et l'*Agapé*. soit au fait de se perdre dans l'aporie interminable de la passion amoureuse.

« Eros est malheureux et voué à l'être, parce que, nostalgique d'*Agapé*, il a comme fin obscure la reconstitution de l'impossible Androgyne. »⁹⁶⁴

Pour conclure, nous pouvons dire que ces considérations sont non sans importance pour la compréhension de l'œuvre poétique de Georg Trakl. En effet, dans une poésie qui se caractérise par une tension constante entre des images de décadence et de déclin et des images suggérant une possible rédemption, l'androgyne prend une place toute particulière en ce qu'il peut être considéré comme l'incarnation même de la possibilité d'une rédemption, eu égard sa profondeur symbolique... D'ailleurs, c'est aussi une question dont il a été discuté à l'occasion d'un colloque sur Trakl qui s'est tenu à Paris en 1994. Bref, si l'on considère l'androgyne comme le symbole d'un être humain entier, parfait et non-dual, état dont l'homme a peut-être même fait l'expérience dans un âge d'or passé, alors il est évident que la figure de l'androgyne est porteuse de l'espoir d'une rédemption. De plus, nous avons vu que cette conception de la figure de l'androgyne transcende les époques, les frontières, les continents, les origines culturelles et les différences entre courants de pensée. Elle semble avoir un symbolisme proche de manière universelle et toujours renvoyer à un état de

⁹⁶² LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgyne*, 1980, p. 143.

⁹⁶³ *Ibid.* p. 142.

⁹⁶⁴ *Ibid.* p. 143.

perfection et de félicité. De fait, si la figure de l'androgyné dans l'œuvre de Trakl incarne et symbolise effectivement la possibilité d'une rédemption, alors elle la rend en même temps possible pour tous les hommes. En faisant le choix de choisir cette figure comme incarnation de la possible rédemption, Trakl inclut à sa poésie une dimension universelle et toujours actuelle. Par-là, le message véhiculé par sa poésie aspire à s'adresser non seulement à tous les hommes, mais surtout à tous les hommes au-delà des époques et des générations...

3.3. Inceste et androgynie

3.3.1. La fonction du « miroir » poétique dans les poèmes de Georg Trakl

Pour de nombreux commentateurs, l'unité androgynique peut se faire *dans* et *par* l'ambiguïté, c'est-à-dire qu'il y a une possibilité d'union entre les deux sexes par la fusion entre le frère et la sœur en un seul sexe. Néanmoins, pour Andrew Webber, cette fusion peut rapidement tourner en confusion et diffusion. Cette idée mérite d'être développée car son enjeu est de taille. Si l'on part de cette hypothèse, l'image de la sœur est vouée à devenir le terrain dialectique du jeu entre l'intégration et la désintégration au sein de la poésie⁹⁶⁵. Dans son ouvrage *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Linda Hutcheon applique le célèbre mythe de Narcisse aux structures de la métafiction qu'elle définit comme :

“Fiction about fiction – that is fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity.”⁹⁶⁶

Si nous appliquons cette théorie aux poèmes de Trakl, nous sommes donc face à un texte réflexif sur soi. En d'autres termes, les poèmes officieraient comme un miroir, c'est-à-dire comme ayant pour fonction une mise-en-abîme narrative. Dès lors, le miroir assume une fonction active qui doit être comprise comme une fonction reproductive du narratif. En d'autres termes, il est l'écran sur lequel est rejetée la configuration sémiotique du texte. Les personnages poétiques adoptent la posture de Narcisse : ils adoptent donc, pour ainsi dire, une attitude d'auto-contemplation et de spéculation au-delà des signes. Leur interprétation des signes renvoie donc à un espace méta-textuel qui a la fonction d'une double allégorie. Premièrement, l'activité de création

⁹⁶⁵ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self in the Works of Georg Trakl and Robert Musil*, published by the modern humanities research association for the institute of Germanic Studies, university of London, London, 1990, p. 19.

⁹⁶⁶ HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier Univ. Press, 1977, p. 1.

poétique est comprise comme interprétation des signes cosmiques, alors transposés dans le langage poétique. Puis, enfin, la situation du lecteur, confronté au problème de l'interprétation de ce langage poétique, est rendue allégorique.

Partant de ces considérations théoriques, Linda Hutcheon définit comme « narrations narcissiques » (“narcissistic narratives”) l'analogie entre l'acte créatif d'écrire et l'acte re-créatif de lire, en vertu de quoi Narcisse serait donc la figure en laquelle poète et lecteur convergent.

“While the poet seeks to fashion the text after his own idealized image, the text's readers are always bound to seek their own image within the text, to find affirmation of their world-view in the poetic world.”⁹⁶⁷

Trakl étant incontestablement un auteur usant de nombreuses références, il se prête donc à satisfaire les désirs narcissiques d'une multitude de lecteurs. Pour développer cette affirmation, Andrew Webber rend compte de la constatation suivante :

“The desire for a perfect self-reflexive integrity (...) is the desire of Narcissus to become one with the beautiful shadow of his image which appears to be beyond decay. But as the insubstantial image is derived from the body, desired as a body, and bound to reflect its mortal condition, so the poetic mirror, conceived as an instrument of transfiguration, is made to confirm disfigurement which is the body's lost. As the desire of Narcissus ended in the withering away of his corporal beauty, the narcissistic paradigm is revised into that of the double. The body of Narcissus is supplanted by the poet's perception of his own body, its form disfigured by dirt of reflecting the leprosy state of both his own spirit and that of his age.”⁹⁶⁸

Pour le dire autrement : la disparité entre l'âme et le corps qui afflige les objets et les signes est ressentie à son paroxysme dans l'interruption de la quête de sens par la sensualité. Dans les poèmes de Georg Trakl, le miroir, conçu comme une figure de l'âme, est identifié avec la sœur comme *anima*.⁹⁶⁹ Par-là, il devient corporel/charnel, ce qui en fait un objet du désir sexuel. Or, la poésie qui puise son origine dans ce miroir corrompu, doit compulsivement revêtir la scène où l'âme apparaît

⁹⁶⁷ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 20.

⁹⁶⁸ *Ibid.* p. 21.

⁹⁶⁹ C'est-à-dire comme principe vital, soit comme origine de la vie. Le terme latin d'*anima* équivaut au principe de *pneuma* chez les philosophes grecs de l'Antiquité.

comme étant « pure », avant d'être ravagée par des figures de l'agression sexuelle⁹⁷⁰.

Par ailleurs, Andrew Webber se réfère au concept d'images significatives (*Sinnbilder*) d'Heidegger, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent, afin de rendre compte d'un fait essentiel. Dans le *Duden*⁹⁷¹, comme dans d'autres dictionnaires de référence, les définitions liées au champ sémantique de „Sinn“ et/ou „sinnen“ peuvent être réduites à trois qui semblent essentielles : premièrement, au domaine sensoriel et surtout sexuel ; deuxièmement, au sens tel qu'il est conçu dans la réalité objective par une conscience rationnelle et, enfin, à la compréhension basée sur un sentiment intuitif. Depuis la tradition antique, on considère que ces trois sens, corps, esprit et âme, correspondent à la structure tripartite de l'homme, c'est-à-dire à la tripartition à l'origine d'un conflit et de contradictions internes incessantes.

D'autre part, rappelons que la recherche a, depuis qu'elle s'est intéressée à Trakl, démontré que Rimbaud représente pour Trakl un idéal d'existence et un modèle de par sa création poétique innovante. En effet, Arthur Rimbaud joue sur la polysémie, la multivalence et une sémantique bien particulière, comme nous le montre cet extrait de sa célèbre *Lettre du voyant* :

« Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles

⁹⁷⁰ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 21.

⁹⁷¹ Dictionnaire unilingue allemand de référence, comparable au *Larousse* français.

travailleurs ; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé
! »⁹⁷²

Comme l'illustre cet extrait, Rimbaud exprime l'expérience sensorielle et veut étendre sa sensibilité par le dérèglement sensoriel d'hallucinations narcotiques. Il s'agit donc de dérégler le « bon sens » poétique commun au nom de la création d'un nouvel idiome poétique. Ce qui est essentiel ici, au même titre que *pour* et *chez* Trakl d'ailleurs, c'est la synesthésie, soit « un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. »⁹⁷³

Pour résumer : Arthur Rimbaud et Georg Trakl se sont tous deux donnés pour objectif ultime, bien que le premier ait indéniablement inspiré le second, de créer une poésie alchimique capable de donner naissance à une nouvelle immédiateté au sein de la relation des sens aux sens. Nous sommes donc face à une confusion entre le sens poétique et le sens qui donne lieu à une démarcation entre lire et mélire, et ce tant pour le personnage poétique que pour le lecteur. De fait, la poésie de Trakl est parfois semblable à un flux dialectique. Elle se caractérise donc par une différence, si ce n'est une opposition, entre le sens apparent et le sens essentiel du texte, ce qui rend la méthode d'analyse des poèmes analogue à celle employée pour les rêves⁹⁷⁴. Partant peut-être du même constat, Rainer Maria Rilke écrit au sujet de *Helian* :

„Es fällt mir ein, dass dieses ganze Werk sein Gleichnis hätte in dem Sterben des Li-Tai-Pe: hier wie dort ist das Fallen Vorwand für die unaufhaltsamste Himmelfahrt.“⁹⁷⁵

Par ailleurs, permettons-nous de souligner que le dérangement progressif du paysage poétique est préfiguré dans la configuration méta-textuelle. Au sein même du paysage poétique, le miroir peut être conçu comme reflet des apparences et donc jouer un rôle conventionnel. En revanche, mis en lien et interprété à partir du mythe de Narcisse, sa fonction essentielle devient la symbolisation du désir, contexte dans

⁹⁷² RIMBAUD, Arthur, « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », dite seconde lettre du « voyant ». (<http://www.deslettres.fr/lettre-darthur-rimbaud-a-paul-demeny-dite-lettre-du-voyant-je-est-un-autre/>)

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 24.

⁹⁷⁵ RILKE, Rainer Maria, „Brief an Buschbeck vom 22. Februar 1917” In: *Briefe aus den Jahren 1914-1921*, R. Sieber-Rilke u. C. Sieber, Leipzig, 1938, p. 126-127.

lequel se pose nécessairement la question du caractère dialectique du double (*Doppelgänger*). L'objet du désir narcissique dans la poésie de Trakl est la sœur, mais la nature du désir manifesté et révélé *dans et par* le paysage poétique n'est pas toujours la même. Schématiquement on peut distinguer deux types de relations entre le frère et la sœur. Parfois, le paysage poétique parvient à manifester l'âme du poète dans sa totalité et la sœur y apparaît alors comme double parfait, c'est-à-dire comme *alter ego* et *Ebenbild*, alors que dans d'autres textes, la déconstruction du miroir poétique va de pair avec une transformation de la sœur puisque dans ces textes, c'est l'abus sexuel, parfois même le *Lustmord*, qui devient le *leitmotiv* de leur relation. Dans ce contexte, il convient également de souligner un point essentiel : le paradigme narcissique se reconstruit par la confrontation de l'âme avec elle-même dans le rêve, motif omniprésent dans les poèmes de Trakl et lié à un changement du paysage poétique, ce par quoi il acquiert un statut de double universel.

L'auteur exprime de façon explicite le traumatisme profond du moi par l'éveil du désir sexuel. Cette idée essentielle peut être ramenée à une origine double. Premièrement, rappelons ce que nous avons déjà vu de façon plus exhaustive dans le sous-chapitre précédent : l'une des deux lectures possibles de la *Genèse*, soit l'exégèse selon laquelle le péché originel, symbolisé par le fruit prohibé, serait en réalité la découverte de la sexualité. Par la consommation du fruit, Ève perd son innocence, se rend compte de sa nudité et est en proie à la fougue du désir sexuel qui va d'ailleurs la pousser à tenter et à séduire Adam. C'est donc pour les punir du péché de chair que Dieu chasse le couple originel de l'Éden. D'autre part, l'idée que la découverte du désir sexuel cause un profond traumatisme au sujet s'explique aussi par le contexte intellectuel de l'époque. Nous avons déjà évoqué Weininger, mais rappelons que, selon lui, il faut libérer l'homme du désir sexuel pour lui permettre d'user pleinement de ses facultés intellectuelles. En effet, Weininger considère que la femme ne possède ni logique, ni raison, ni impératif moral, ni intellect, ces qualités étant les caractéristiques essentielles de l'homme. Au contraire, elle n'est constituée que d'instincts, de pulsions, de désirs,

c'est-à-dire qu'elle n'est, en fait, que sexualité débordante. Le rôle de l'homme serait donc de parvenir à « contrôler » les désirs fougueux de la femme, notamment par la pratique stricte de l'abstinence, afin de l'aider à devenir un être meilleur, elle-même en étant incapable seule.

„Das vollkommen weibliche Wesen kennt weder den logischen noch den moralischen Imperativ, und das Wort Gesetz, und das Wort Pflicht, Pflicht gegen sich selbst, ist das Wort, das ihm am fremdesten klingt. Also ist der Schluss vollkommen berechtigt, dass ihm auch die übersinnliche Persönlichkeit fehlt.“⁹⁷⁶

En d'autres termes, pour Weininger l'individu féminin ne connaît ni l'impératif logique ni l'impératif moral, de même qu'il ignore l'existence de toute obligation et de tout devoir. Partant de là, Weininger en conclut que l'être féminin, contrairement au masculin, n'est guidé que par ses sens, désirs et instincts. Concernant ces questions, l'influence de Sigmund Freud a été d'une grande importance. Pour lui, la nervosité⁹⁷⁷, propre à la fin-de-siècle, ne s'explique pas seulement par les changements socio-économiques et les progrès techniques et scientifiques, mais principalement par le refoulement des désirs. La thèse défendue par Freud et dont il cherche à prouver la validité selon la méthode empirique, soit à partir d'observations, a été résumée ainsi par Freud lui-même :

„Unsere Kultur ist ganz allgemein auf der Unterdrückung von Trieben aufgebaut.“⁹⁷⁸

Ce renoncement à la satisfaction des désirs, exigé par les normes que la société impose à l'individu, aurait pour conséquence non seulement la frustration, mais également une évolution inévitable du sujet vers la maladie mentale. Freud souligne d'ailleurs que les conséquences néfastes de cette morale sexuelle, imposée aux individus au nom de la morale, ne s'arrêtent pas au développement d'une maladie mentale par le sujet, mais ont des répercussions sur la société toute entière. C'est à partir de cette hypothèse que Freud explique le climat très particulier de la fin-de-siècle,

⁹⁷⁶ WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter*, 1905, p. 239.

⁹⁷⁷ A entendre comme irritabilité, agitation et nervosité chroniques („Reizbarkeit“ et „Unruhe“)

⁹⁷⁸ FREUD, Sigmund, „Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität.“ In: FREUD, Sigmund, *Studienausgabe*, Bd. IX, 1974. p. 17.

époque qui se caractérise indéniablement par une tension, une crise morale et une recherche de nouvelles valeurs.

„Die Vermutung liegt nahe, dass unter der Herrschaft einer kulturellen Sexualmoral Gesundheit und Lebenstüchtigkeit der einzelnen Menschen Beeinträchtigungen ausgesetzt sein können und dass endlich diese Schädigungen der Individuen durch die ihnen auferlegten Opfer einen so hohen Grad erreiche, dass auf diesem Umwege auch das kulturelle Endziel in Gefahr geriete.“⁹⁷⁹

Bref, le contexte intellectuel global dans lequel évolue le jeune Trakl se caractérise donc par l'idée que la découverte du désir sexuel provoque un profond traumatisme du moi.

D'un point de vue poétique, cette idée est transposée dans le poème *Die junge Magd* (HKA, I, p. 12). A propos de ce dernier, Andrew Webber affirme :

“The mirror-image, the projection of the soul as entelechy, significantly usurps the role of the soul as grammatical subject in the act of looking.”⁹⁸⁰

La transe narcissique relatée dans la première section glisse progressivement vers une aliénation du moi, avant de culminer dans l'effroi et la stupeur, provoqués par l'apparition du double dans la seconde section.

„Silbern schaut ihr Bild im Spiegel
Fremd sie an im Zwielflightscheine
Und verdämmert fahl im Spiegel
Und ihr graut vor seiner Reine.“ (HKA, I, p. 12, V. 21-24.)

L'étrangeté de l'âme et du moi corporel préfigurent l'agression sexuelle, c'est-à-dire le *Lustmord* commis par la figure phallique du maréchal ferrant qui infligera de mortelles blessures sexuelles à la figure féminine par la suite. Nous pouvons donc résumer l'idée sous-jacente à ce texte ainsi : l'aliénation du double, comme une image transfigurée de la pureté, culmine dans une agression sexuelle telle que la forme corporelle de la jeune fille finit par être radicalement défigurée, déchirée. Dans la cinquième section, cette défiguration est réalisée de façon métonymique dans l'infliction d'une agression orale.

„Und sie atmet schwer im Kissen
Und ihr Mund gleicht einer Wunde.“ (HKA, I, p. 12, V. 66-67.)

⁹⁷⁹ *Ibid.* p. 14.

⁹⁸⁰ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 37.

D’ailleurs, l’assimilation de la bouche de la figure féminine à une plaie béante, au même titre que celle de la figure féminine abusée à la carcasse d’une biche (« Wild »), symbolise de façon récurrente l’innocence perdue, arrachée par la force, dans les poèmes de maturité. La terreur (« Grauen ») préfigure déjà le crime sadique (*Lustmord*), contexte dans lequel l’*alter ego* devient identique à l’image-miroir fratricide dans le poème intitulé *Das Grauen* (HKA, I, p. 220.) ; d’ailleurs, les titres n’étant guère choisis au hasard, celui-ci ne fait que corroborer le lien que nous venons d’établir entre la terreur et le crime. D’ailleurs, la terreur semble préfigurer et annoncer le *Lustmord* dans plusieurs textes. Dans le poème posthume *Das Grauen*, l’apparence du meurtrier est située dans le contexte métaphorique de l’agression sexuelle. D’ailleurs, la bouche est, une fois de plus, comparée à une plaie sanglante, comme c’est souvent le cas lorsque le sujet sous-jacent du texte est la violence sexuelle.

„Lässt giftige Blumen blühn aus meinem Munde
 Aus dem Geäst fällt wie aus einer Wunde
 Blass schimmernd Tau, und fällt, und fällt wie Blut.“ (HKA, I, p. 220, V. 7-9.)

Néanmoins, ce qui est particulièrement intéressant dans le texte, c’est non seulement le fait que le meurtrier jaillit directement du miroir, mais surtout qu’il est explicitement nommé comme étant « Caïn » :

„Aus eines Spiegels trügerischer Leere
 Hebt langsam sich, und wie ins Ungefähre
 Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain!“ (HKA, I, p. 220, V. 10-12.)

La juxtaposition du miroir, du double narcissique, à la figure de Caïn⁹⁸¹ est lourdement chargée de symbolique. En effet, c’est le double qui tue le personnage. La mise en relation de ce double avec le premier meurtrier de l’humanité implique certainement l’idée d’une nature profondément mauvaise et violente de l’homme qui ne demande qu’à se manifester. Dès lors, on peut considérer, soit que l’individu est composite et que « Caïn » se révèle lorsque c’est la personnalité mauvaise et perverse de l’individu qui prend le dessus, soit que « Caïn » apparaît lorsque l’individu projette

⁹⁸¹ Personnage de *La Bible* et du *Coran* : Premier fils d’Adam et Ève qui tua son frère Abel, ce qui fit de lui le premier meurtrier de l’humanité.

ses phantasmes de perversion et de violence sur son double, afin de laisser libre cours à ses phantasmes et vivre la satisfaction de ces derniers par procuration. Mais en même temps, cette association du double avec Caïn peut aussi renvoyer, sur le plan symbolique, au côté stérile, prohibé et mortifère du désir auto-érotique. De par l'intervention du miroir dans le désir érotique, il ne peut y avoir que frustration puisque le double narcissique n'est que mirage ou projection.

D'autre part, il nous faut revenir sur la signification de la bouche. Auparavant, nous avons constaté que dans le contexte du *Lustmord*, elle est très souvent assimilée à une plaie sanglante, mais pas seulement puisqu'elle l'est aussi, dans certains poèmes, à un fruit. Dans *Sonniger Nachmittag* (HKA, I, p. 264.) le vers 5 comporte l'analogie « ma bouche plante ses crocs dans des baies rouges » („in roten Beeren verbeißt sich mein Mund“ (HKA, I, p. 264, V. 6.)) alors que dans *Klagelied* (HKA, I, p. 280.) l'auteur parle de « lèvres de grenade » („Granatapfellippen“). Dans le texte auquel nous venons de faire référence, les lèvres des amants se rencontrent avec passion, ce qui ne manque pas de nous rappeler le *Cantique des Cantiques*. Or, contrairement au *Cantique des Cantiques*, ils finissent tout de même par sombrer dans la débauche. D'ailleurs, ici encore, le complexe métaphorique qui décrit l'identité de ces lèvres est intéressant puisque Trakl lie d'abord les lèvres aux étoiles, puis les décrit par le substantif composé « lèvres de grenade » („Granatapfellippen“), ce qui entraîne une rencontre narcissique entre les étoiles et le fruit dans l'espace du miroir. L'extase ne se limite pas au plaisir, mais deviendra, finalement, la mise à mort de l'innocence originelle. C'est certainement à partir de ce constat qu'Andrew Webber dresse la conclusion suivante :

“The analogical chain which associates red fruits with lips also involves the vulva as wound in the recurrent scenes of sexual aggression, so that the stock metaphor of biting into forbidden fruits is reformulated, to striking effect, as an image of self-violation.”⁹⁸²

La poésie de Trakl se caractérise donc par sa force d'extrapoler un moment de désir réflexif et traumatisant dans un motif structurant. Dès que le sujet tente activement d'atteindre le double narcissique, soit de

⁹⁸² WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 38.

passer à travers le miroir, son intégrité se désagrège, son moi se déchire en même temps que son corps, désormais défiguré par des blessures. En d'autres termes, l'apparente intégrité de la *Gestalt*⁹⁸³ spéculative se perd dans la vision d'un corps morcelé.

De fait, au sujet du « miroir poétique », nous pouvons proposer l'hypothèse suivante : l'attribution respective, bien qu'implicite, de l'*Eros* et du *Logos* aux deux sexes repose sur une pensée profondément originale et en rupture avec les idées majoritairement soutenues à l'époque de Trakl. Or, en même temps, elle nous donne une indication précieuse : la fonction de la différenciation des sexes opère comme un modèle, capable d'illustrer la disjonction entre le sens et les sens. Tandis que le paradigme féminin de *melos* fournit une sorte d'idéal poétique, la suppression des significations rationnelles entraîne la poésie à ne graviter qu'autour du *Wahnsinn*, ce par quoi elle lui ouvre en même temps les portes d'un domaine nouveau. Afin d'illustrer ce propos, nous pouvons prendre l'exemple de la nymphe Ophélie qui transforme son malheur, soit la violence sexuelle subie, en beauté de par son chant. Dans les *Rosenkranzlieder* (HKA, I, p. 57.) Ophélie équivaut au personnage de la sœur, tout comme Orphée équivaut à celui du frère. D'un point de vue formel, les *Rosenkranzlieder*, composés de trois tercets, imitent la trilogie du titre. Les résonances et répétitions de mots rythmiques renforcent l'impression d'autoréflexion sous-tendue par le texte.

“The one establishes the idea of assonance and the other furnishes a blueprint at once for the poem's imagery and for the principle of reflexive curvature in its form, whereby it always comes back on itself.”⁹⁸⁴

Dans la première section, *An die Schwester* (HKA, I, p. 57.), la figure féminine qui est en même temps la figure de la mélancolie se voit être extrapolée dans une séquence poétique. D'abord la sœur est identifiée, comme souvent, à la biche bleue⁹⁸⁵ („blaues Wild“) et de par son

⁹⁸³ Le terme *Gestalt*, aussi connu sous le nom de "théorie de la forme", est une théorie utilisée en psychologie qui stipule que le processus humain de perception traite les informations sous forme d'éléments structurés et non comme une addition ou soustraction d'éléments.

⁹⁸⁴ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 41.

⁹⁸⁵ Il convient préciser que nous sommes, ici, face à un problème de traduction puisque Trakl utilise le neutre que nous ne pouvons rendre en français.

identification avec l'eau, elle transmute le paysage dans lequel elle évolue en paysage de l'âme ou des états d'âme („Landschaft der Seele“). En effet, la proximité de la figure féminine avec l'eau ne repose pas seulement sur l'association des deux, mais elle préfigure en même temps la mort d'Ophélie, donc la noyade. Dans la section suivante, le paysage devient celui d'un cimetière, lieu du *Karfreitagsskind* qui renvoie aux lamentations des âmes mortes. Ainsi, le paysage confirme la beauté de la tragédie d'Ophélie, notamment à travers les figures de l'arc qui établissent comme un lien entre l'ascension et la chute, ce en quoi elles structurent aussi le poème. Le beau chant d'Ophélie devient la voix blanche à la fin du poème.

Dans le poème *Helian* (HKA, I, p. 69.) on trouve également des exemples révélateurs. On peut parler « d'androgynie du voyant aveugle »⁹⁸⁶ puisque l'appellation du « fils de Pan » („der Sohn Pans“) rappelle le poème *Antiquité* de Rimbaud, où le jeune poète aspire à animer la statue par des invocations poétiques. Cela peut être compris comme une définition symbolique et imagée de la poésie, alors considérée comme étant capable de rendre vivants les objets inertes et inanimés qu'elle prend comme objet. Ici, le sommeil de Pan est transposé dans la figure sculptée de son fils, raison pour laquelle on peut parler de stade latent et/ou suspendu de l'androgynie. Cette idée est renforcée et suggérée par le vers :

« Ton cœur bat dans le ventre où dort un double sexe. »⁹⁸⁷

Chez Trakl, la statue évoque le dormant, soit l'individu plongé dans un profond sommeil, inconscient et coupé du monde, que le langage poétique peut réveiller, Helian ne peut donc qu'imiter le mouvement de ce Dieu qui sommeille. A ce sujet, il est essentiel de souligner que l'imitation n'est aucunement le but en soi, mais sur le plan symbolique, l'imitation d'un Dieu endormi fonctionne comme prélude à la descente future d'Helian. L'ascension fonctionne ici comme un prétexte

⁹⁸⁶ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 44.

⁹⁸⁷ RIMBAUD, Arthur, « Antique » In : *Illuminations*. In : RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, 2010, p. 261.

coordonné avec la chute : les yeux d'Helian ne s'ouvrent que pour qu'il chute irrévocablement dans les ténèbres. Il convient, par ailleurs, de noter les métamorphoses respectives de l'arbre en figure masculine et de la biche en figure féminine.

Pour conclure notre propos, il convient maintenant de nous intéresser de plus près au poème *An Angela* (HKA, I, p. 286.). Comme le titre le laisse supposer, l'objet du poème est une femme désirée par le poète. L'objectif du poème peut donc être considéré comme la tentative de dresser un portrait authentique de la femme en question. Néanmoins, la préposition « à » („an“) dans le titre ouvre un fossé entre le sujet et l'objet. En effet, elle induit que le poème est adressé à la femme, qu'il a été écrit pour elle, mais l'éloigne en même temps d'un portrait authentique puisque c'est la dédicace du poème qui est mise en avant et non pas la personne d'Angela. Peut-être que cette distance entre le poète et la femme désirée s'explique aussi par le fait qu'il s'agit d'une prostituée, donc d'une femme inaccessible, du moins sur le plan sentimental. Le premier vers du poème est remarquable puisque, dès le début, le texte s'ouvre sur une note sylleptique :

„Ein einsam Schicksal in verlassenem Zimmern.“ (HKA, I, p. 286, V. 1.)

Dans la première section, Trakl décrit le paysage poétique, lequel nous donne déjà quelques indications sur la suite, tout en inscrivant le texte entier dans une ambiance très particulière. Tout d'abord, le texte insiste sur la solitude et la folie latente du personnage, avant de décrire un jardin, comme si souvent en nommant les fleurs qui s'y trouvent. La description du personnage féminin – d'ailleurs présenté comme s'il s'agissait d'une statue – ravive une anticipation érotique du titre, tout en laissant présager une chute probable. L'encens doux et sucré qui chasse les soucis de l'étranger cache en fait une toxicité. Même s'il ne s'agit que d'une hypothèse, on peut éventuellement y voir une référence à l'encens qui sert à purifier un lieu et à chasser les mauvais esprits dans de nombreuses cultures, contexte dans lequel la référence annoncerait une certaine débauche ou chute dans la suite du texte, tout comme on pourrait, selon une autre hypothèse, voir dans l'encens une fumée qui embrumerait le

personnage, l'empêcherait de voir les choses telles qu'elles sont, voire le plongerait dans un état narcotique qui lui permettrait d'oublier temporairement ses soucis, comme cela pourrait être le cas de l'opium par exemple. D'ailleurs, l'appellation de la figure du poète par le terme « d'étranger » („Fremdling“, V.7) nous indique que ce dernier est aliéné *par et dans* sa nature même dans le paysage poétique.

„Ihr süßer Weihrauch scheidet des Fremdlings Sorgen,
Schlaflose Nacht am Weiher um Angelen,
In leerer Maske ruht sein Schmerz verborgen,
Gedanken, die sich schwarz ins Dunkel stehlen.“ (HKA, I, p. 286, V. 9-12.)

Dans ce contexte, nous pouvons relever une nature virtuelle des relations spatiales et causales. La paix d'Angela est décevante et s'apparente plus à une descente, à une spirale inévitable entraînant les personnages toujours de plus en plus bas. L'image du miroir est alors celle de la douleur, bien que le verbe « se reposer » („ruhen“) renvoie à la paix d'Angela de façon ironique. Néanmoins, le sujet semble avoir trouvé une certaine forme de sécurité dans la réflexivité sur soi, mais celle-ci ne cesse d'être perturbée par les idées noires. L'« étranger » („Fremdling“, V.7) demeure donc étranger au paysage, à Angela et à l'image projetée.

D'autre part, dans la seconde section, les personnages sont aliénés dans ce qu'on pourrait appeler une « léthargie narcotique », comme le montre le second vers de la deuxième section, lequel fait explicitement référence au pavot, soit à l'opium, drogue et analgésique puissant. Ainsi, nous pouvons considérer que les personnages imitent le sommeil de Pan. Dans la strophe suivante, le premier vers, surtout l'expression « dans un éclat doré » („in goldnem Glanz“, V. 21.), fait probablement référence à la transfiguration d'Angela qui, en référence à Sainte Angela, passe de la prostitution à la religion et à la foi en Dieu. De fait, nous pouvons constater une ambivalence certaine du modèle et, par extension, du miroir poétique. Aussi, il convient de noter la puissance symbolique du vers 20 :

„So Brot und Wein, genährt am Fleisch der Erde.“ (HKA, I, p. 287, V. 23.)

La référence au pain et au vin qui se nourrissent de la chair de la terre renvoie explicitement à l'idée de l'eucharistie et de la transfiguration. Par

ailleurs, d'après Andrew Webber, la première strophe de la troisième section a la fonction et particularité suivantes :

“The fact that this encounter is mediated by the “nymphischen Spiegel” transforms the poet’s show into an optimal scene of exclusive self-reflexiveness, denying the subjects any access to the autistic world of his beloved.”⁹⁸⁸

Autrement dit, les fruits suspendus dans une plénitude virtuelle sont maintenant en état de décrépitude et les plaies du sujet remontent à la surface. L'image des lèvres est déformée puisque désormais elles renvoient aux fruits pourris et aux plaies sanglantes. Les baisers d'Angela, eux aussi, sont défigurés puisque l'esprit angélique est soumis à la décomposition du corps, assailli par des mouches. Ainsi, l'intégrité narcissique est détruite, de la même manière que les hyacinthes et l'or sont dénigrés en « nourriture noire » („schwarzes Essen“). Nous pouvons donc en déduire la chose suivante : le pôle narcissique subit la transformation de son double en figure risible (*Spottgestalt*), sa matière principale devenant progressivement un agent d'iconoclasme. Andrew Webber le résume ainsi:

“Having been denied in his desire for Angela, the poet unleashes his demon, the agent of the self-destructive repetition compulsion, to do violence to her.”⁹⁸⁹

Ensuite, dans la quatrième et dernière section, Angela revient à son état pacifique puisqu'elle semble s'être endormie, tandis que le paysage poétique et ses mouvements sont suspendus. L'insomniaque devient le médiateur entre celle qui dort et la beauté, car après avoir violé le paysage dans la section précédente, il est valorisé et mis en avant dans la section suivante. En effet, la recherche du paysage poétique ne peut se faire que dans un isolement douloureux puisque pour ce faire, le sujet doit se mouvoir dans les ténèbres, loin de la sérénité et de la consolation.

„Ein blaues Wasser schläft im Zweiggedüster.
Es ist der Dichter dieser Schönheit Priester.“ (HKA, I, p. 287, V. 42-43.)

⁹⁸⁸ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 48.

⁹⁸⁹ *Ibid.* p. 49.

Notons que dans ces vers, nous retrouvons, une fois encore, l'association du bleu et de l'eau, deux éléments aspirant toujours à symboliser l'élément féminin dans la poésie de Trakl. Partant de là, nous pouvons en déduire la chose suivante : la figure féminine non seulement dort, mais le poète devient le prêtre, soit le seul à même de célébrer et de chanter les louanges de sa beauté. A cela s'ajoute que dans la dernière strophe du texte, l'isolement devient « méditation douloureuse » („schmerzvolles Sinnen“), comme si le sujet était anesthésié par le pavot auquel il est, une fois de plus, fait référence ici. Peut-être que ce dernier a même provoqué, chez le poète, une imitation hallucinée du sommeil d'Angela. D'ailleurs, il semblerait qu'Angela soit ici insouciant et heureuse, tandis que le poète paraît épuisé et affaibli comme le souligne le terme d'« épuisement » („Ermatten“). Cette opposition entre l'état plutôt positif de la figure féminine et l'état clairement négatif et désespéré de la figure masculine pourrait renvoyer à une certaine incompatibilité entre le sujet et son double. Le terme de d'« épuisement » („Ermatten“) semble faire référence à l'aporie du désir, liée à l'inévitable décomposition de la figure féminine. En d'autres termes, le miroir angélique est progressivement défiguré jusqu'à n'être plus qu'un « miroir déformant » („Zerrspiegel“) qui concilie les images plutôt que de les révéler. De fait, les images apparaissent dans « un reflet déformé » („in verzerrtem Widerscheine“) *dans et par* la médiation du miroir.

Il semblerait donc que dans de nombreux poèmes de Trakl la fonction de la figure de la sœur corresponde à celle du miroir. Ainsi, elle équivaldrait au double narcissique ou à une surface de projection des fantasmes du poète. Néanmoins, le miroir a tendance à être déformé, voire défiguré, ce par quoi il devient un double effrayant, cauchemardesque, une surface de projection des fantasmes de violence et de débauche. De même, la figure de la sœur est souvent associée à la notion de « mélancolie » („Schwermut“), comme le montre le dernier vers du poème *An Angela* („Der Saum des Waldes und der Schwermut Schatten“ (HKA, I, p. 288, V. 49.)). C'est d'ailleurs cette association de la figure féminine comme incarnation et matérialisation de la mélancolie

(„Schwermut“) qui va nous préoccuper dans les pages à venir.

Pour commencer, il convient de noter que la fin-de-siècle se caractérise par une crise de la pensée couplée à une profonde crise existentielle et morale, conduisant à de nombreuses interrogations sur l'identité du sujet. Avec l'invention de la psychanalyse par Sigmund Freud, l'être humain/le sujet se définit essentiellement comme étant un être sexuel. Ce tournant conceptuel va conduire à une tentative de production de nouvelles explications de la société et de la culture. Alors que la science, en quête de nouvelles instances de légitimation, se détourne définitivement de la théologie, l'art recherche activement de nouveaux modèles ou mythes porteurs de sens. Dans ce contexte, la science s'obstine avec acharnement à prouver l'infériorité de la femme par rapport à l'homme, tandis que l'art fait apparaître la femme sous un jour nouveau, positif, en l'assimilant à la nature et à la sensualité, voire à la sexualité.

Par ailleurs, Otto Weininger qui a influencé toute la génération d'intellectuels et d'artistes dont Trakl fait partie, aspire dans son célèbre ouvrage *Sexe et Caractère (Geschlecht und Charakter)* à en découdre avec le problème métaphysique de la sexualité, c'est-à-dire qu'il veut délivrer l'homme de l'influence néfaste et aliénante de celle-ci. Ainsi, Weininger postule que la femme est soumise aux désirs sexuels qui sont la cause de tous les maux. Incapable de se soustraire à ses désirs puisqu'ils constituent son essence-même, elle est incapable d'user à bon escient de ses facultés intellectuelles ou d'accéder à des prises de conscience d'ordre éthique. Au contraire, l'homme se caractérise par ses facultés intellectuelles et est décrit comme agissant de façon consciente et délibérée, soit selon des principes logiques et éthiques. De fait, lui seul peut sauver la femme en la contraignant à une stricte abstinence. Grâce à l'homme, la femme pourrait avoir une existence digne de ce nom, au lieu de se vautrer dans la bassesse et le non-sens. Carl Dallago, membre du cercle du *Brenner* autour duquel gravite aussi le jeune Georg Trakl, admire l'éthique inhérente à l'œuvre de Weininger, mais refuse catégoriquement son aspect misogyne. A cette misogynie omniprésente

il oppose une manière de dépasser le clivage entre les sexes et, surtout, il rend compte d'une vision de la femme beaucoup plus positive. En effet, pour Carl Dallago, la femme possède la capacité à faire don de son être au moment de l'acte érotique, ce par quoi elle permet à l'homme d'entrer dans la sphère dionysiaque telle qu'elle est décrite par Nietzsche. Dès lors, l'androgynie originelle peut être retrouvée et se produit *dans et par* la chair. Il en découle que l'union entre l'homme et la femme, lorsqu'elle s'accomplit parfaitement, correspond à l'apothéose de l'accomplissement humain⁹⁹⁰.

D'autre part, en tenant compte de ce que nous avons dit à propos de l'idéal narcissique, il apparaît évident que celui-ci s'exprime de façon culminante *dans et par* l'union androgynique et l'image de la sœur. Pour Andrew Webber, le paradigme sous-tendu par ces deux figures pourrait être résumé ainsi :

“the transition out of the blueness of spiritual transcendence into the purple of Schwermut.⁹⁹¹”

Les poèmes de 1912-1914 semblent rendre compte d'une union stérile entre le frère et la sœur. Comme nous l'avons déjà expliqué auparavant, l'expulsion du jardin d'Éden peut être interprétée comme la prise de conscience, par Adam et Ève, de la différence des sexes. Ce qui est remarquable dans la poésie de Georg Trakl, c'est l'évolution permanente et notable dont elle fait preuve. Bien évidemment, concernant l'acte sexuel incestueux, la thématique du péché et de la faute reviennent de façon récurrente et il en va de même pour la violence propre à l'acte sexuel. Mais en même temps, d'autres poèmes s'éloignent de cette vision de la chose pour laisser transparaître une autre symbolique : l'inceste devient ici le symbole de la fusion érotique idéale - qui pourrait être plus proche qu'un frère et une sœur ? – qui ouvre la voie à une possible rédemption.

„Mit Androgynie- u. Inzestphantasien werden in der Literatur Wunschstrukturen entworfen, die den Rahmen eines der menschlichen

⁹⁹⁰ WEICHSELBAUM, Hans, „Androgynie u. Inzest – Zwei Motive im *Brenner* vor dem Ersten Weltkrieg“, 2005, p. 62-63.

⁹⁹¹ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 75-76.

Identitätsfelder, der Sexualität, abstecken, in denen sich das Subjekt zu definieren sucht.“⁹⁹²

Pour commencer nos investigations sur l’image de l’inceste comme quête d’unité et la dialectique qui la sous-tend, regardons de plus près le poème *An Johanna* (HKA, I, p. 330.) : A partir de la 6^{ème} strophe on passe de « moi » („ich“) et « toi » („du“) à « nous » („wir“), choix qui n’est nullement anodin puisque ce changement sert à identifier les deux protagonistes, soit le frère et la sœur, à une race maudite et mourante („Unsres Geschlechts / Hinsterbend nun am Abend“ (HKA, I, p. 330.)).

“The pastoral childhood of the race is resolved into the death of its unborn, urban grand-children, visited by the nightmares of their tainted blood.”⁹⁹³

Il convient également de noter que les poèmes de 1912-1914 se caractérisent par ce qu’on pourrait qualifier de lamentation élégiaque de la patrie perdue. Or, ce mode mélancolique est progressivement dépassé par ce qui s’apparente à un besoin de confronter les causes et les conséquences. Comment comprendre cela ? On pourrait ainsi résumer cette évolution:

„An Stelle des weichen, weiblich sich hinneigenden Melancholie tritt die unbeugsame Schwermut des Mannes, der sich nicht vergessen kann.“⁹⁹⁴

Ou encore, pour le dire avec les mots d’Andrew Webber :

“The alignment of the more passive, wistful mode with the female and the more active with the male, overlooks the consequences of the dismantling of sexual difference which is also at work in the poetry.”⁹⁹⁵

Dans certains des poèmes de 1912-1914, la figure de la sœur incorpore la fonction masculine *dans* et *par* la transformation en une multiplicité de figures androgyniques. Principalement, cela est le cas lorsque le pôle masculin l’invoque pour le soutenir dans sa chute dans la mélancolie („Schwermut“). Cette transition vers la mélancolie se

⁹⁹² SCHOENE, Anja, „Kreis, Kreuz u. Dreieck. Figuren u. Modelle der Inzestthematik bei Lou Andreas-Salomé u. Sigmund Freud.“ In: WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakt Studie XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien, 2005, p.99.

⁹⁹³ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 81.

⁹⁹⁴ MARHOLDT, Erwin, „Der Mensch und Dichter Georg Trakl“, 1924, p. 59.

⁹⁹⁵ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 83.

manifeste de façon exemplaire dans le poème *Jahr* (HKA, I, p. 138.) construit autour d'une unité temporelle, au sujet de laquelle Andrew Webber note la chose suivante :

“a simple temporal scale, against which the familiar developments through growth into decay, out of light into darkness may be plotted.”⁹⁹⁶

En effet, on peut distinguer quatre temporalités : l'enfance, suivie de deux perspectives eschatologiques que sont d'abord la vie comme ascension, puis, comme chute de la race et, enfin, la progression de la soirée vers la nuit noire. Par ailleurs, le poème s'ouvre et s'achève sur des images de ténèbres. En opposition à cela, l'enfance renvoie à un âge d'or et de paix, comme c'est souvent le cas chez Trakl. D'ailleurs, les yeux de l'enfant assument ici la même fonction métaphorique que l'élément féminin dans le passage de la « débonnairété » („Sanftmut“) enfantine à la « mélancolie » („Schwermut“). Comme si souvent, l'enfance se caractérise par une ambiance printanière, en radicale opposition avec l'ambiance automnale de la mélancolie. Le passage à la maturité sexuelle comme progression temporelle s'accompagne de la continuité du noir et du doré dans une conjonction. De fait, nous pouvons affirmer que le paysage poétique s'enlise dans une sorte d'oxymore dorée. La représentation métonymique de la sexualité féminine („purpurner Mund“, V.7) trouve son corrélat dans l'élément féminin de l'eau dont la nature spéculative implique d'ailleurs un objet narcissique.

“The medium in which they are projected was equally the embodiment of the male figure's own childhood, the implication being that the introduction of male noise and activity into the peaceful water's tantamount to the further manifestation in black and gold.”⁹⁹⁷

Partant de ces considérations, nous pouvons souligner que l'année est ici conçue comme étant circulaire. La force régénératrice et la *Schwermut* sont dans une relation d'équilibre, intrinsèquement liées aux paysages sombres des poèmes de maturité.

D'autre part, on peut établir un parallèle avec Arthur Rimbaud, plus précisément avec son célèbre recueil *Illuminations*, publié pour la première fois en 1886. Ce qu'on pourrait qualifier de désir subjectif et de

⁹⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁹⁷ *Ibid.* p. 84.

désir esthétique du texte convergent et culminent dans une forme de projection narcissique. La célèbre exclamation « Je est un autre ! » révèle que la personne narcissique du poète est perçue comme double („Doppelgänger“). Par ailleurs, chez Rimbaud également, certains poèmes en prose dans les *Illuminations* font également référence à l'érotisme, perçu parfois comme un acte empreint d'une extrême violence, voire comme *Lustmord*.

« Le sang coula, chez Barbe-Bleue, - aux abattoirs, - dans les cirques, où le sceau de Dieu blêmit les fenêtres. Le sang et le lait coulèrent. »⁹⁹⁸

Certains poèmes illustrent de façon exemplaire l'image du frère et de la sœur comme figures narcissiques. Dans *Am Abend* (HKA, I, p. 315.), la structure est la suivante : dans la première strophe, l'enfant cherche à résoudre l'étrange énigme chromatique du paysage. La seconde, quant à elle, révèle que le seul accord possible est un accord caché puisqu'il ne peut l'accorder à son mouvement verdoyant. Partant de là, la troisième et la dernière strophe révèlent une assertion entre les deux identités : celle du garçon, masculine, et une entité féminine, associée comme si souvent à l'eau et à la couleur bleue, sans pour autant être explicitement nommée. Bien qu'il lui semble finalement impossible de créer un paysage à l'image de son innocence, le garçon s'identifie avec l'aspect calme et paisible de l'eau, donc indirectement à l'entité féminine.

„[...] Liebe neigt sich zu Weiblichem,
Bläulichen Wassern. Ruh und Reinheit!“ (HKA, I, p. 337, V. 9-10.)

Or, le pourpre du soleil va finalement venir contrebalancer cette identification avec sa « mélancolie » („Schwermut“ V.13). Néanmoins, dans la seconde version (HKA, I, p. 338.) de ce poème, la quête d'identification du garçon prend un tout autre sens. En effet, il aspire, tout comme Zarathoustra, à s'identifier au pouvoir générateur du soleil. Ainsi, il est aussi incorporé au mouvement de chute de ce dernier qui est clairement exprimé par le verbe « se coucher » („untergehend“ V.10). D'ailleurs, le substantif „Untergang“, duquel est dérivé le verbe dont nous parlons, renvoie explicitement à l'idée de « chute » et de « déclin ».

⁹⁹⁸ RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*. In : RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, 2010, p. 255.

notamment d'une civilisation. Parallèlement, le substantif composé „Sonnenuntergang“ désigne le coucher du soleil. Manifestement, Trakl joue précisément avec cette polysémie du terme, en désignant à la fois le coucher du soleil et le « déclin » /la « chute » du personnage qui, contrairement à ce qu'on a pu voir dans la première version du poème, n'est pas explicitement nommé, encore moins comme étant un enfant.

„[...] tiefer neigt
Die Stirne sich über bläuliche Wasser, Weibliches;
Untergehend wieder in grünem Abendgezweig.
Schritt und Schwermut tönt einträchtig in purpurner Sonne.“ (HKA, I, p. 338, V. 9-11.)

Dans ces deux poèmes, la quête de l'autre se manifeste donc d'une part à travers une représentation narcissique de soi dans le paysage poétique et d'autre part à travers la suggestion d'un désir d'union érotique avec le miroir. La conséquence en est que le personnage du garçon et le poète lui-même, symboliquement présent à travers la figure précédemment évoquée, apparaissent comme des personnages narcissiques qui reconnaissent leur subjection au temps⁹⁹⁹. D'autre part, Andrew Webber note que les différentes versions du poème *Untergang* (HKA, I, 368 ; 387 ; 388 ; 389 ; 116.) comportent différentes variations de la descente de ces figures narcissiques :

“The poetic subject contrives to conjoin with the “du” figure by asserting a fraternal unity of spirit and framing their joint activity in the unison of what might be called the lyrical “we”.¹⁰⁰⁰

Dans la première version (HKA, I, p. 386.), les deux frères paraissent comme étant (sexuellement) liés l'un à l'autre dans une certaine harmonie, comme nous l'indiquent les expressions suivantes : « que le monde est calme » („welch Ruh ist in der Welt“, V.4), « enlacé » („umschlungen“, V.5), « paix » („Friede“, V.9). Dans cette union paisible et harmonieuse des deux frères, laquelle semble être en opposition radicale avec ce et ceux qui les entourent, le frère apparaît clairement comme une projection idéalisée du moi.

„Auf dürren Pfaden kreuzen die Wege Verwester sich,
Wir aber ruhn Beseligte im Sonnenuntergang.“ (HKA, I, p. 386, V. 7-8.)

⁹⁹⁹ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 87.

¹⁰⁰⁰ *Ibid.* p. 88.

Or, dans la seconde version (HKA, I, p. 386.), l'union des deux frères semble être déjà beaucoup moins encline à l'harmonie. En effet, le texte nous révèle ce qu'on pourrait appeler la nature spéculative de l'eau puisque le froid de l'élément féminin de l'eau nous y apparaît comme étant le miroir de la « mélancolie » masculine :

„Weht uns die Kühle blauer Wasser an,

Die dunklen Spiegel männlicher Schwermut.“ (HKA, I, p. 387, V. 6-7.)

D'ailleurs, l'opposition entre l'union harmonieuse des deux frères et les aspects « négatifs » du paysage poétique est désamorcée par rapport à la première version, ce qui souligne clairement que l'union n'est plus aussi harmonieuse qu'auparavant. Par exemple, dans le second vers, les ombres des saints ne sont plus « avec » („mit uns“) les frères, mais les entourent » („um uns“).

De la même façon, le « calme environnant » du vers 4 devient, dans la seconde version, « silence »¹⁰⁰¹. Dès lors, nous pouvons nous permettre de supposer que la figure du frère se transforme d'une version à l'autre en le double narcissique de la mélancolie solitaire, c'est-à-dire en l'image symbolique d'une compagnie illusoire, fantasmée et fantasmagorique. Il n'est guère étonnant que d'une version à l'autre l'harmonie quasi parfaite de la première version se voit être progressivement reniée. Dès la seconde version du poème, la froideur de l'eau se substitue à la transcendance. L'exclusion du miroir et de son espace s'accompagne d'une imitation de disjonction entre les deux figures contenues dans la construction narcissique du « nous » lyrique. Dans le dernier vers, la métamorphose du paysage poétique et des différents éléments qui le composent en un environnement sombre et hostile ne font pas que souligner cet aspect, mais l'érigent même en note finale, en conclusion. Néanmoins, cette métamorphose de l'union harmonieuse en désillusion devient encore plus explicite dans la troisième version de *Untergang* (HKA, I, p. 388.) et ce dès le premier vers où « l'été » se transmute en de « pourpres ténèbres » („purpurnes

¹⁰⁰¹ „O mein Bruder, welch Ruh ist in der Welt.“ s'oppose, dans le quatrième vers de la seconde version à: „O mein Bruder, welche Stille ist in der Welt.“ quatrième vers de la première version.

Dunkel“ (HKA, I, p. 388, V. 1.)). Tout au long du texte, les expressions gagnent en négativité et le paysage poétique se transforme en un véritable paysage de désolation. L'eau, toujours associée au féminin, devient « pierre » dans la troisième version (HKA, I, p. 388), puis, « blanche/laitieuse » dans la version finale (HKA, I, p. 389.). Ces mutations sont fortement chargées en symbolique : l'eau est aussi allégorie du miroir puisque c'est bien dans l'eau que Narcisse voit son reflet. Or ici le miroir ne montre plus et ne peut plus montrer à des figures désormais devenues aveugles. Le point culminant de ces différentes métamorphoses en paysage de désolation est atteint dans la quatrième et dernière version du poème. En effet, la relation analogique entre les trois figures qui sont ici le sujet, la nuit et le front, gagne en complexité :

„Kosen unsere Wangen vergilbte Sterne,
Beugt sich die Stirne vergangener Nächte herein.
Immer starrt uns das Antlitz unserer weißen Gräber an.“ (HKA, I, p. 389, V. 7-9.)

Dans ces trois vers, la nuit et les étoiles tombent désormais sur les deux frères. Dans la mutation incessante, les tombes usurpent désormais le rôle des sujets dans la projection narcissique. Si on tient compte de cela et qu'on fait le lien avec l'eau devenue blanche, donc incapable de refléter et de montrer quoi que ce soit, alors le regard est définitivement devenu aveugle et ne montre plus que le rapport à la mort. D'ailleurs, la mort semble ici porteuse d'un double sens puisqu'il ne s'agit pas seulement de la mort du sujet, mais aussi de la mort de la projection narcissique, du miroir et donc, par extension, du frère. L'union harmonieuse et pleinement accomplie de la première version est donc devenue stérile et impossible. A l'image de ce paysage poétique de désolation, elle se révèle comme n'étant qu'une illusion, un fantasme impossible à réaliser, laissant le sujet seul face à lui-même, soumis au temps et à la finitude. On retrouve des analogies similaires dans le poème *An die Schwester* (HKA, I, p. 57.), premier du célèbre triptyque *Rosenkranzlieder*. En effet, Trakl établit à nouveau une analogie entre les yeux et les tombes et entre les sourcils et les arcs tombaux. Dans la première strophe, reviennent à la fois le bleu, associé à la biche, et l'eau, toujours associée à la sœur. Mais ici le bleu paraît comme étant monochrome et l'eau comme étant

seule et froide. Dans la seconde strophe, la nuit descend alors que la troisième strophe, elle, se focalise sur les tombes. Malgré un résumé très concis du texte, certaines choses apparaissent clairement. Dans cette coordination particulière du paysage poétique, les étoiles, comme l'eau dans de nombreux poèmes de Trakl, sont empreintes d'une certaine froideur et ramenées à la terre. De fait, on peut supposer qu'ils renvoient aux anges qui ne sont, ici, que des ombres émergeant des tombes. Comme le suggère la dernière strophe, les tombes sont associées à l'aveuglement. Puisque Dieu a fermé les paupières de la sœur, il l'empêche de voir les étoiles que, pourtant, elle aspire tant à voir.

Néanmoins, même si les paysages poétiques semblent être aveugles, les signes peuvent être détournés de leur vocation initiale. Lorsqu'on observe de plus près les poèmes de maturité, il semblerait que les personnages sombrent dans le déclin sous le signe de la mélancolie („Schwermut“). A partir de l'été 1913, il semble y avoir un changement de paradigme, selon lequel la sœur bascule de la débonnairété („Sanftmut“) dans la mélancolie („Schwermut“), ce qui s'explique par une mutation transsexuelle selon laquelle la sœur est désormais assimilée à la lune et à la mélancolie, masculines à la base. Dans ce contexte, la chute s'exprime par la dissolution des formes corporelles et le sang. C'est à la sœur, désormais figure lunaire et bisexuelle, qui dérive des corps mutilés des hommes, de pacifier la mélancolie omniprésente. L'opposition entre les figures lunaires et les figures solaires correspond à celle entre la sœur et le frère et c'est à partir de là que la sœur devient l'incorporation de la mélancolie déchaînée („stürmische Schwermut“) qui semble donner forme aux poèmes de maturité.

Enfin, il convient de se pencher sur le célèbre poème en prose *Offenbarung und Untergang* (HKA, I, p. 168.) qui peut être vu comme la conclusion de la descente *vers* et *dans* la mélancolie. Nous sommes ici face à la vision eschatologique d'un modèle biblique. Désormais nous allons nous préoccuper de la question de savoir pourquoi et comment. Ce processus semble graviter autour de deux conceptions de la mélancolie qui sont le silence d'une part et la tempête d'autre part. Il semblerait que

le personnage, soit désireux de garder le silence, mais n'y parvenant pas, c'est la folie qui s'empare de lui, le contraignant à pousser un cri. La voix lunaire désincarnée exige le suicide et la projection narcissique, représentée par le reflet dans l'eau, et ne montre que le reflet d'une innocence perdue.

„Aber da ich den Felsenpfad hinabstieg, ergriff mich der Wahnsinn und ich schrie laut in der Nacht; und da ich mit silbernen Fingern mich über die schweigenden Wasser bog, sah ich, dass mich mein Antlitz verlassen. Und die weiße Stimme sprach zu mir: Töte dich! Seufzend erhob sich eines Knaben Schatten in mir und sah mich strahlend aus kristallinen Augen an, dass ich weinend unter den Bäumen hinsank, dem gewaltigen Sternengewölbe.“ (HKA, I, p. 169.)

Il paraît donc évident que le sujet gravite autour du signe du déclin. Cette idée est renforcée et soulignée davantage dans la cinquième section : le soleil, figure par excellence de la mélancolie, introduit l'adjectif « tempétueux » („stürmisch“) comme une possible réponse à cette condition. Le personnage est alors terrifié par le chant du loup en habit d'agneau et la voix de la sœur ne fait plus que le désorienter davantage. Il semblerait que le sujet et son *alter ego* de l'autre sexe oscillent entre « se taire » („schweigend“) et « être tempétueux » („stürmisch“). Finalement, ils sont représentés par des métaphores corporelles dans un contexte de violence réciproque qui se caractérise par la particularité d'un corps agressé composite :

„Aber leise kommst du in der Nacht, da ich wachend am Hügel lag, oder rasend im Frühlingsgewitter; und schwärzer immer umwölkt die Schwermut das abgeschiedene Haupt, erschrecken schaurige Blitze die nächtige Seele, zerreißen deine Hände die atemlose Brust mir.“ (HKA, I, p. 169.)

Dès lors, nous pouvons dire que le texte relate de l'immolation du corps par la mélancolie tempétueuse („stürmische Schwermut“) dans le contexte particulier de la projection d'une division interne. Toutefois, il y a une interruption remarquable de ce qui semble être la chute perpétuelle du sujet, puisque dans la section suivante un souvenir vient interrompre l'agonie de l'âme : l'image d'un jardin paisible sous un ciel bleu et étoilé semble avoir chassé le mal au profit d'une sérénité profonde.

„Und da ich anschauend hinstarb, starben Angst und der Schmerz tiefster in mir; und es hob sich der blaue Schatten des Knaben strahlend

im Dunkel, sanfter Gesang; hob sich auf mondenen Flügeln über die grünenden Wipfel, kristallene Klippen, das weiße Antlitz der Schwester.“ (HKA, I, p. 170.)

Pour Andrew Webber, cette joie du sujet est néanmoins équivoque. Pourquoi donc ? Puisque le commentateur part de l'hypothèse que la contemplation de la nuit, bien qu'elle se fasse dans un cadre bucolique et paisible, symbolisant l'innocence, l'insouciance et les joies de l'enfance, serait à interpréter comme le prélude de la chute dans la mort. De même, les figures masculines et féminines seraient transfigurées, mais non pas pour devenir « un seul sexe » („Ein Geschlecht“) comme on pourrait pourtant le supposer. Les occurrences répétitives du verbe évoquant une élévation („hob“) sont interprétées par Andrew Webber comme point de départ d'un contrecoup ironique dont la conséquence serait non pas une ascension fusionnelle du frère et de la sœur, mais une ascension réalisée ensemble. En d'autres termes, il n'y aurait pas de fusion possible, mais le sujet et son *alter ego* féminin, compris comme projection narcissique du sujet lui-même, évolueraient l'un à côté de l'autre, mais pas l'un avec l'autre¹⁰⁰².

„Stille brannte ein Leuchter darin und ich verbarg in purpurnen Linnen schweigend das Haupt; und es warf die Erde einen kindlichen Leichnam aus, ein mondenes Gebilde, das langsam aus meinem Schatten trat, mit zerbrochenen Armen steinerne Stürze hinabsank, flockiger Schnee.“ (HKA, I, p. 170.)

Dans la dernière section du poème, la terre semble cracher un cadavre d'enfant lunaire qui sort finalement de l'ombre du personnage ; il pourrait tout à fait s'agir d'une renaissance de ce dernier, tout comme il pourrait s'agir de l'enfant innocent et pur en lui qui meurt, donc l'abandonne.

Toutefois, il convient de nuancer les propos d'Andrew Webber, probablement trop tranchés car d'autres interprétations du texte sont possibles. Cette interprétation, bien qu'elle ait certaines limites, notamment le fait qu'elle se base sur un corpus de textes choisis, est enrichissante car elle établit une distinction claire entre l'œuvre de

¹⁰⁰² WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 97-99.

jeunesse et de maturité. De plus, l'étude d'Andrew Webber construit un lien essentiel entre deux concepts clés dans l'œuvre poétique de Georg Trakl : la sœur et la mélancolie, et ce en se basant sur la théorie du miroir poétique.

3.3.2. L'inceste dans la poésie de Trakl

L'une des premières choses qui peut nous frapper lors de la lecture de l'œuvre de Trakl, c'est l'opposition radicale qu'il peut y avoir entre des paysages idylliques et des lectures possibles de déclin. Cette opposition, à très forte symbolique, s'inscrit aussi dans le contexte mouvementé d'une révolution des idées concernant la sexualité et les questionnements sur l'identité sexuelle¹⁰⁰³.

Certains penseurs, dont Otto Weininger est le plus célèbre, introduisent une conception binaire entre les sexes¹⁰⁰⁴, laquelle est exploitée à des fins idéologiques. Certains vont même jusqu'à voir dans la stricte opposition des sexes un obstacle insurmontable à la compréhension de l'être humain. Cela conduit inévitablement à des interrogations sur un état d'unité perdu, à une revalorisation et à une quête de l'idéal androgynique. L'œuvre et la vie de Weininger sont symptomatiques de la situation culturelle et sociale de l'Autriche de la fin-de-siècle. En effet, c'est une forte critique culturelle (*Kulturkritik*) qui constitue le fil conducteur de l'œuvre de Weininger, à propos de laquelle Alfred Doppler note la chose suivante :

„(Eine) opportunistische liberale Ideologie, konventionelle Moral und gemütvolle Freundlichkeit (wurden) als die Vorzeichen einer apokalyptischen Situation empfunden.“¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰³ Ce qu'on appelle, dans la recherche et la société contemporaines, « la théorie du genre ».

¹⁰⁰⁴ On peut retenir, comme exemple type de cette exploitation idéologique, l'idée de la sévérité et de la droiture masculine opposées à l'effémination « décadente » qu'on trouve dans *Geschlecht und Charakter (Sexe et caractère)*, publié en 1903 par Otto Weininger, mais également chez de nombreux autres intellectuels et scientifiques de la « fin-de-siècle », à commencer par Arthur Schopenhauer et Charles Darwin.

¹⁰⁰⁵ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 84.

Pour Weininger, l'humanité toute entière serait en danger parce que les pulsions sexuelles et le désir l'emporteraient sur l'éthique et les valeurs. C'est dans le domaine de la sexualité que se cachent toutes « les forces pulsionnelles »¹⁰⁰⁶ de la vie spirituelle. Ainsi, le dépassement idéaliste de la sexualité serait la seule et unique possibilité pour permettre à la raison d'affirmer sa toute-puissance et son autonomie. D'ailleurs, l'étroite dialectique entre idéalisme et sexualité est l'une des caractéristiques de la poésie expressionniste. Il n'est donc guère étonnant que la poésie de Trakl soit, elle aussi, caractérisée par une réception de Weininger. Cette dernière se manifeste principalement à travers les thématiques de l'opposition genrée des deux sexes, l'anti-féminisme ainsi qu'une confrontation et un questionnement global des idées weiningeriennes. Pour résumer, nous pouvons dire que la visée de Weininger consiste en le fait de vouloir libérer l'esprit et les facultés intellectuelles de l'être humain de l'influence de la sexualité et de ses pulsions, considérées comme mauvaises et aliénantes. Par ailleurs, Weininger transpose le dualisme kantien entre principe intellectuel et principe pulsionnel sur l'homme et la femme, en vertu de quoi le principe masculin cumule toutes les qualités (intelligence, logique, éthique etc.), contrairement au principe féminin qui ne se définit que par des attributs négatifs. La femme, n'ayant ni âme ni intelligence, n'est guidée que par les pulsions sexuelles et les émotions. Or, ce processus est inconscient puisque la femme est incapable de la moindre réflexion logique et rationnelle, pensées et sentiments se confondant l'un avec l'autre. Dès lors, le but de l'être humain doit être de se distancer de la sexualité de par une stricte pratique de l'abstinence. De fait, si la sexualité est ressentie comme n'étant que faute et péché, c'est bien parce qu'elle cause la déchéance de l'esprit.

„Die verschiedenen Verhaltensweisen von Mann und Frau haben weitreichende Folgen: Das Weib lebt unbewusst, fühlt sich nicht der Logik verpflichtet und hat somit keinen Anteil an den ethischen Gesetzen. Das Weib hat kein Ich, ist seelenlos und ohne Charakter, Individualität und Willen. Das Weib als universale Sexualität

¹⁰⁰⁶ *Triebkräfte* selon Otto Weininger

repräsentiert den Gegenpol der Gottheit, die andere Möglichkeit im Menschen.“¹⁰⁰⁷

La réduction de la femme au rôle d’esclave sexuelle relève de la faute de l’homme qui, au nom de la satisfaction de ses propres désirs, considère la femme comme un simple objet. Partant de là, la seule solution possible à ces problèmes réside en l’abstinence, considérée par Weininger comme l’idéal d’un genre humain évolué sur le plan éthique et intellectuel.

L’œuvre de Trakl témoigne de la fébrilité de « l’esprit du temps » (*Zeitgeist*) concernant la sexualité.

“The works of Trakl (...) can be said to gravitate between these two alternatives. On the one hand the Don Juan and Blaubart archetypes are indeed “immer wiederkehrend”; their practice of the sexual act as “Lustmord” proliferates in the narratives (...). On the other hand the quest after the idealized feminine figure is based on the intervention of “unendliche Hindernisse”, which defer the realization of the vision.”¹⁰⁰⁸

Il en découle l’intériorisation de la poursuite d’un idéal d’unité radicalement opposé à la présence récurrente d’une certaine violence sexuelle. Dès lors, le conflit d’une certaine aliénation sexuelle qui se manifeste généralement dans le champ de bataille de la guerre des sexes qu’est la société est intégré par l’individu, auto-aliéné d’un point de vue sexuel et donc contraint à s’interroger sur la polarité des sexes.

Malgré un désir d’originalité manifeste, Georg Trakl est influencé par le climat intellectuel de son époque. Il adopte une image de l’inceste entre frère et sœur qui équivaut à celle véhiculée par certains auteurs qui publient dans *Der Brenner* :

„Aussenseitertum und Verwandtschaft mit einem Märtyrer.“¹⁰⁰⁹

En d’autres termes, dans ce contexte l’inceste est considéré comme une sorte de passion religieuse :

¹⁰⁰⁷ WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter*, 1909, p. 404.

¹⁰⁰⁸ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 5.

¹⁰⁰⁹ DOPPLER, Alfred, « Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls » (S.9-27) In: WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakl Studie XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien, 2005, p.11.

„In der Leidenschaft und Leid, Schuldbewusstsein und Erlösungsvisionen, Selbstvernichtung und die Hoffnung auf eine paradisiische Geschwisterlichkeit gegeneinanderstehen.“¹⁰¹⁰

Ces conceptions étaient connues et intégrées par le jeune poète autrichien, comme le relatent trois poèmes de 1913 dédiés à sa sœur : *Die Rosenkranzlieder* (HKA, I, p. 57.). Dans le premier de ces poèmes, apparaissent les expressions suivantes : « biche bleue » („blaues Wild“, V. 4.), « le vol des oiseaux » („der Flug der Vögel“, V. 6.) et « sourire mince » („schmales Lächeln“, V. 8.). Alfred Doppler les qualifie de triple accord („Dreiklang“), toujours associées au verbe « sonner » ou « tinter » („tönen“, V. 8.). A partir de là, on peut dire que les caractéristiques de l'esprit de la sœur sont unies et associées les unes aux autres. On note donc d'emblée que l'auto-représentation sulfureuse et passionnée du frère s'oppose radicalement à la représentation distanciée et idéalisée de la sœur¹⁰¹¹.

Par ailleurs, la classique invitation à la prière („Lasset uns beten !“), telle qu'on peut l'entendre à l'église dans le contexte de la messe, devient ici „Lass uns beten!“, ce qui renvoie à une transformation lourde de sens. D'une formule impersonnelle impliquant tout le monde, on passe à une formule impérative à la seconde personne du singulier qui fait directement appel à la sœur et, implicitement, au lecteur. Aussi, le dernier vers du second poème fait référence à un amour, sous-tendu par la peur du péché propre à la religion et donc lié à la mort („Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden schwächliche Glieder“ (HKA, I, p. 57, V. 18)). Cette référence à l'amour est aussi ce qui crée la transition vers le troisième poème du cycle, au sein duquel les deux amants maudits font l'expérience de leur amour incestueux et prohibé comme n'étant qu'une étape irréversible vers la mort. Ils font l'expérience du ciel bleu du soir, tout en se situant dans l'ombre d'Azrael, l'ange de la mort dans la 10^{ème} *Rosenkranzromanze* de Brentano. Dans ce texte, le rôle du Séraphin (Seraph) est ambigu : il joue un rôle majeur dans la

¹⁰¹⁰ *Ibid.*

¹⁰¹¹ DOPPLER, Alfred, « Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls », 2005, p.13.

création de l'homme, mais descend aussi sur Terre, après avoir reçu cet ordre du créateur :

„Und der Seraph weit ausbreitet
Er die Flügel um sich her
Dass der Schatten mit ihm schreitet
Und die Nacht so tief und schwer.“¹⁰¹²

Azrael reprend à la terre, qui ne voulait pas perdre son innocence, la poussière à partir de laquelle le premier homme fut façonné. De plus, il sème dans la poussière, de laquelle sera également façonnée Lilith, la première femme d'Adam, profondément maléfique, les sept péchés capitaux. Ainsi, il contribue au fait que Lucifer sera à l'avenir le pendant diabolique de nombreux êtres humains.

En ce qui concerne les trois poèmes de Georg Trakl, le titre de *Rosenkranzlieder* (HKA, I, p. 57.) n'est aucunement anodin. En effet, par le titre il attribue aux trois poèmes une signification nouvelle. On sent une mort qui s'approche à grands pas et qui va de pair avec une certaine forme de douleur attribuée au chapelet, manifestée par les expressions « enfant du vendredi saint » („Karfreytagskind“, V.8), « proximité de la mort » („Nähe des Todes“, V.16) et « heure de notre mort » („Stunde unseres Absterbens“, V.26). De plus, le titre du troisième poème (*Amen*) renvoie au célèbre « Ave Maria » récurrent dans le « chapelet », où l'on trouve l'expression suivante :

„Jetzt und die Stunde unseres Absterbens...“ (HKA, I, p. 58, V. 30.)

Dans le titre, l'expression de « chant » (Lied) renvoie intrinsèquement à la musicalité du poème qui repose notamment sur la répétition des expressions „Abend“, „Weiher“, „Schwermut“, „Auge“ et „Nacht“ ainsi que sur les variations de couleur entre le bleu et le brun. D'après Alfred Doppler, ce qui renvoie à la sœur est systématiquement associé au bleu, alors que ce qui s'adresse au frère est systématiquement associé au brun, ce qui place les événements dans un contexte particulier :

¹⁰¹² BRENTANO, Clemens, *Werke*, Bd.1. Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Darmstadt, 1968, p.783.

„Einen Raum „einer von dunklen Erinnerungen gedrängten Beziehung, wobei die Geschwister gleichnishaft für jede menschliche Beziehung und Kommunikation stehen.“¹⁰¹³

Dès lors, nous pouvons affirmer que la référence et l'inclusion de la figure d'Azrael dans les *Rosenkranzlieder* font référence à l'histoire apocryphe de la *Genèse*, selon laquelle la faute et le péché non seulement précèdent l'innocence et la bonté dans la nature de l'homme, mais en sont la nature elle-même.

Par ailleurs, dans le poème *Passion* (HKA, I, p. 125.), les vers suivants sont lourdement chargés de symbolique :

„Unter finsternen Tannen
Mischten zwei Wölfe ihr Blut
In steinerner Umarmung“ (HKA, I, p. 125, V. 13-15.)

Il est évident que les vers que nous venons de citer rappellent et font certainement référence à l'inceste entre Siegmund et Sieglinde dans le célèbre opéra de Richard Wagner¹⁰¹⁴. Dès lors, l'inceste apparaît d'emblée comme un événement à travers lequel transparait et se manifeste la passion chrétienne. Toutefois, l'inceste dans *La Valkyrie*, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ne possède pas de connotation négative. Bien au contraire même, puisqu'il apparaît comme une contribution indispensable pour sauver le monde et comme un acte nécessaire pour retrouver l'originelle unité perdue entre l'homme et la nature. En opposition à cela, chez Georg Trakl, la passion est assimilée à une souffrance réelle, donc à un chemin de croix qui, dans le poème, est transfiguré en un chant de souffrance. D'ailleurs, l'ambivalence se manifeste d'emblée par le terme de « passion », donc dès le titre du poème qui renvoie en même temps à la souffrance (la passion du Christ, le chemin de croix) et à la passion amoureuse, soit au désir.

A partir de là, il n'est guère surprenant que le poème s'ouvre sur une référence au mythe d'Orphée qui sert d'introduction à un amour

¹⁰¹³ DOPPLER, Alfred, « Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls », 2005, p.14.

¹⁰¹⁴ *Das Rheingold (L'Or du Rhin)*, "*Die Walküre*" ("*La Valkyrie*") dont le livret a été rédigé par Richard Wagner entre 1851 et 1853 et la musique composée entre 1854 et 1856.

incestueux entre frère et sœur marqué par la douleur et vouant les protagonistes au déclin et à la mort. Naturellement, la figure d'Orphée fait référence au frère poète, alors qu'Eurydice, même si elle n'est pas explicitement citée, incarne la sœur, cette sœur que le frère décide d'aller chercher dans les enfers, au péril de sa vie. Non seulement Orphée suit la sœur dans le royaume des ombres, mais il poursuit aussi, toujours et encore, l'ombre de sa sœur. Le frère et la sœur sont plongés dans une nuit éternelle qui ne manque pas de nous rappeler la nuit de la naissance du Christ¹⁰¹⁵. Le point culminant du poème est marqué grammaticalement par un passage du présent au prétérit dans les vers 14 („mischten“) et 16 („verlor“). En effet, le frère quitte le rôle d'Orphée pour rendre compte d'un événement perturbant, lié à la fin de l'enfance – et donc, symboliquement, à la perte de l'innocence – qui s'exprime et s'intensifie dans les vers 9 à 10 :

„Dunkle Liebe

Eines wilden Geschlechts“ (HKA, I, p. 125, V. 9-10.)

L'expression du vers 19 (“Am Tittonstreich”) nous suggère que lorsque le frère rencontre l'ombre de sa sœur, il en arrive à un tel paroxysme de souffrance qu'il souhaite mourir pour être délivré de ses maux. Dans la dernière strophe (V. 22-30) les voix d'Orphée et du frère poète, d'ailleurs suivi par la sœur, se mélangent. A ce point, il convient impérativement de souligner qu'il paraîtrait que le frère poète/Orphée parvient à mener sa sœur hors du royaume des morts grâce au chant, c'est-à-dire grâce à la poésie. On peut donc dire que les vers semblent relater une connexion spirituelle et intellectuelle, culminant et s'exprimant *dans et par* la poésie, entre le frère et la sœur¹⁰¹⁶. Toutefois, la tension ne s'apaise guère à la fin du poème puisque la potentielle rédemption est suivie par le connecteur logique « ou » („oder“) qui laisse planer le doute à nouveau. En effet, par-là, le « sombre enchantement » („dunkler Verzückung“, V.27) devient l'alternative de l'« harmonie nocturne » („nächtigem Wohllaut“, V.25). Nous sommes

¹⁰¹⁵ DOPPLER, Alfred, « Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls », 2005, p.16.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*

donc face à une sorte d'extase sombre, interdite, quasi satanique¹⁰¹⁷, couplée d'une passion et d'un désir liés à la souffrance et au péché dans leur nature même. Or, à la fin du texte, cette tendance semble être renversée par la présence du Christ. Cette idée est renforcée par l'apparition et la transformation de la sœur incestueuse en Marie-Madeleine. Comme le souligne Alfred Doppler :

„Das Ineinanderverschränken und Aufeinanderbezogensein mythischer-christlicher und literarischer Elemente erfolgt durch eine genau kalkulierte Musikalisierung der Sprache.“¹⁰¹⁸

En effet, la musicalité du poème en question est indéniable, comme le soulignent les multiples allitérations et assonances en « r » dans la première strophe („rührt“ (V.1) – „Ruhendes“ (V.3) – „rauscht“ (V.4) – „Rohr“ (V.4) – „Räder“ (V.11) – „(davon)rauscht“ (V.11)), puis en « W » dans la seconde et la troisième strophes („Wölfe“ (V.14) – „Wolke“ (V.16) – „wieder“ (V.18) – „Wild“ (V.22) – „wachend“ (V.25) – „(be)wegt“ (V.25) – „Wohllaut“ (V.25)). A ce propos, Alfred Doppler note que la forme esthétique et musicale de *Passion* (HKA, I, p. 392.) repose sur la mise en rapport d'éléments fragmentés et de leur transmission culturelle :

„Einbindung von fragmentarischen Elementen der kulturellen Überlieferung.“¹⁰¹⁹

D'autre part, on retrouve cette inquiétude face à la relation incestueuse entre frère et sœur également dans le poème *Psalm* (HKA, I, p. 366.), mais dans *Passion* elle s'exprime de façon très particulière :

„Es handelt sich um „eine leidenschaftliche menschliche Begegnung durch die Macht des Gesangs, die aus tödlicher Erstarrung sich löst.“¹⁰²⁰

¹⁰¹⁷ En effet, dans l'image du sabbat – d'ailleurs considéré comme réel – véhiculée par les démonologues et théologiens au début de l'Époque Moderne, toutes les transgressions sont présentes : cannibalisme, orgie, inceste, sodomie, homosexualité etc. D'ailleurs, il convient de souligner que l'image du sabbat repose sur un *Gegenbild* de la messe chrétienne, soit sur une parodie du rite chrétien. Dans *De l'inconstance des mauvais anges et démons* (Ed. 1612), Pierre de l'Ancre décrit amplement le sabbat comme une singerie de la messe : l'hostie est noire, le prêtre qui célèbre la messe noire le fait la tête vers le bas et les pieds vers le haut en l'évitant etc.

¹⁰¹⁸ DOPPLER, Alfred, « Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls », 2005, p. 17.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*

¹⁰²⁰ *Ibid.* p. 18.

Le poème *Frühling der Seele II* (HKA, I, p. 141.), publié dans le célèbre recueil *Sebastian im Traum* (1912-1914), traite lui aussi du rapport entre le frère et la sœur. Dans la première strophe, le poète rend compte de ce qu'il perçoit au lever du jour après s'être réveillé en sursaut d'un cauchemar. Comme si souvent chez Trakl, l'ambiance crépusculaire du soleil levant correspond et renvoie à l'enfance, paisible et innocente. La troisième strophe rompt radicalement avec la quiétude et la beauté de la nature décrites dans les deux premières strophes : à l'heure de midi, le soleil se transforme en un gouffre lumineux insondable qui ne rayonne que pour aveugler („Strahlender Sonnenabgrund“ (HKA, I, p. 141, V. 16.)). Aussi surgissent des souvenirs de la rencontre entre le frère et la sœur. Nous sommes, ici, face au modèle d'un événement qui lie en son sein bonheur et souffrance. L'aspect central de la quatrième strophe est grammaticalement souligné par un passage du présent au prétérit. L'emploi du prétérit doit souligner que les souvenirs, les émotions, les observations et les pensées du frère se produisent, dorénavant, *dans* et *par* un autre état de conscience. De fait, le paysage perçu auparavant sur un plan sensoriel l'est désormais sur un plan méditatif de conscience altérée, c'est-à-dire qu'il apparaît comme paysage mental. En d'autres termes, le paysage devient comme transparent en vue d'une vocation transcendante de l'homme¹⁰²¹. Aussi, les variations et allitérations soulignent sur le plan sonore le changement de ton qui va de pair avec un changement d'ambiance au sein même du poème. Le poème se termine sur le doux chant du frère qui se tient sur le haut d'une colline durant le crépuscule. Le chant du frère est destiné à la sœur et permet d'apporter calme et quiétude à ces âmes étrangères sur la terre („Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden.“ (HKA, I, p. 141, V. 23.)). Il est essentiel de souligner que l'amour entre le frère et la sœur n'est pas uniquement vu sous l'angle du péché et de la honte, mais qu'il peut également combler la solitude, apaiser, offrir une sorte de rédemption à

¹⁰²¹ *Ibid.* p. 19.

l'individu qui ne trouve pas sa place dans le monde. Alfred Doppler l'exprime ainsi :

„Die Verbindung von Bruder und Schwester ist nicht nur schuldverstrickte Leidenschaft, sondern auch geschwisterliche Liebe, mit dem Wunsch, den Zustand der Getrenntheit und Zweigeschlechtlichkeit aufzuheben. An die Stelle des Kampfes der Geschlechter sollten sich Mann und Frau als Geschwister innerhalb einer Familie und einer kalten und abweisenden Gesellschaft zusammenschließen, das ihnen auferlegte „schwere Geschlecht“ des Menschen zu ertragen.“¹⁰²²

Nous allons retrouver ces éléments sous différentes formes dans le poème *Blutschuld* (HKA, I, p. 249.) que nous allons, dès à présent, étudier de façon approfondie.

La composition du poème est on ne peut plus classique puisqu'il s'agit de quatre quatrains avec des rimes croisées. C'est son fond et son message qui en font l'un des plus commentés de l'œuvre de Trakl. Avant tout, *Blutschuld* se caractérise par un mélange entre les motifs du vice et du péché faisant face à un remords quasi religieux. C'est donc à partir ces vers (entre autres) que de nombreux interprètes ont déduit la réalité de l'inceste, ce qui a donné lieu à des (re)constructions biographiques fortes.

Ce poème a donc été l'objet de nombreux commentaires et c'est la raison pour laquelle nous allons, dans notre analyse, aborder le texte sous un angle différent. En effet, nous allons avant tout essayer de le situer dans son contexte culturel, artistique et philosophique afin de comprendre pourquoi *Blutschuld* est le reflet de son époque. Aussi, il convient de se poser la question de savoir comment et pourquoi ce texte peut ouvrir la voie à des interprétations diverses du motif de l'inceste, notamment dans le cadre d'une approche pluridisciplinaire.

Afin d'orienter efficacement l'étude du poème dans le sens de notre démarche, nous allons tenter de répondre aux questions suivantes : Pourquoi la lecture de textes poétiques ne permet-elle pas d'établir avec certitude l'évidence des données biographiques ? Quelle

¹⁰²² *Ibid.* p. 20.

est l'image de l'érotisme incestueux dans le poème *Blutschuld*? Comment et pourquoi cette image de l'Éros n'est-elle pas forcément à rapprocher de Thanatos, mais plutôt l'expression d'un sens très personnel du religieux ?

Comme nous l'avons déjà évoqué, le rapport entre le fond et les données biographiques n'a pu être établi avec certitude. Tout d'abord, notons que sur le plan formel le poème reste très classique, tout comme la majorité des textes de jeunesse de Georg Trakl, souvent caractérisés par une forme très conventionnelle, métrique et rimée. L'auteur construit son poème sous la forme de trois quatrains, composés de vers à 5 pieds (*5-Heber*) avec des rimes croisées. Il est donc important d'insister sur le soin porté à la forme. D'ailleurs, il est fort significatif que le jeune Trakl¹⁰²³ reprend régulièrement une des formes les plus classiques, celle du sonnet. On peut voir, là encore, l'influence du symbolisme français, de Baudelaire et de Rimbaud principalement¹⁰²⁴.

Hans Weichselbaum, directeur de la *Georg Trakl Forschungs- und Gedenkstätte*, voit dans la représentation littéraire de l'inceste chez Georg Trakl une réalisation symbolique de ses fantasmes, c'est-à-dire une obsession transformée en œuvre d'art. Dès lors, valider l'hypothèse de l'inceste suite à la lecture de ces vers ne serait qu'établir une frauduleuse construction biographique¹⁰²⁵.

„Mit Hilfe der dichterischen Texte werden die dünn gesäten biographischen Fakten angereichert, die dann wiederum als Erklärungshilfen für Stellen in der Dichtung dienen.“¹⁰²⁶

Ainsi, d'après Hans Weichselbaum, Trakl s'est construit un fantasme incestueux autour de sa sœur qu'il admirait et qui, tout comme lui, avait un incontestable talent artistique et créatif¹⁰²⁷. Cela n'a chez cet homme

¹⁰²³ On retrouve un nombre importants de sonnets parmi les poèmes de jeunesse (*Sammlung 1909*) comme par exemple *Von den stillen Tagen* (HKA, I, p. 217), *Dämmerung* (HKA, I, p. 218.), *Herbst* (HKA, I, p. 219.), *Das Grauen* (HKA, I, p. 220.), *Andacht* (HKA, I, p. 221.), *Sabbath* (HKA, I, p. 222.).

¹⁰²⁴ COLOMBAT, Rémy, *Rimbaud, Heym*, 1987.

¹⁰²⁵ WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.) *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, 2005, p. 10.

¹⁰²⁶ *Ibid.* p. 43.

¹⁰²⁷ „Dass sich Trakl in ein inzestuöses Verhältnis mit seiner Schwester, die er verehrt hat und die wie er künstlerisch begabt war hineinphantasierte, ist für

qui, dans les cercles et sociétés littéraires de Salzbourg, était connu tant pour sa débauche que pour sa dépravation, rien d'étonnant. Or, à l'heure actuelle, la réalité physique de l'inceste ne peut être attestée qu'au moyen d'une seule et unique preuve, extérieure à l'œuvre de l'auteur. Il s'agit d'une lettre adressée par l'ami d'enfance de Georg Trakl, Ludwig von Ficker, au doctorant Werner Meyknecht, vingt ans après la mort du poète :

„Die tragische Beziehung Trakls zu seiner Schwester – die Selbstvernichtung gleichsam in der Beziehung zum eigenen Blut – ist aus seinen Dichtungen herauszulesen (bestätigt auch durch eines seiner Jugendgedichte). Sie ist für das Bild des Menschen bei Trakl wichtig, für das Inferno, durch das er gegangen ist, um seine Erlöserhoffnung, die ganze Passion, durch die er gegangen ist, zu verstehen.“¹⁰²⁸

Toujours nié l'existence de l'inceste entre son ami et sa sœur de son vivant. Lorsque Karl Röck, éditeur des premières œuvres intégrales de notre auteur, affirme la réalité de l'inceste dans la postface de son édition¹⁰²⁹, Buschbeck prend position après avoir eu une conversation avec un ami commun à lui et Trakl, le Dr. Minnich :

„Zwischen Trakl und seiner Schwester hat es nie so etwas wie eine Blutschuld gegeben, was diesbezüglich in Gedichten steht ist lediglich ein Aufrücken von Gedankensünde, die niemals in die Realität herübergegriffen hat. Es war bei ihm wie bei ihr eine geistige Leidenschaft zur Schuld, nie eine andere.“¹⁰³⁰

D'après Erhard Buschbeck, s'ajoute à cela que Grete aurait toujours ouvertement parlé de sa sexualité. De fait, il lui semblait inconcevable qu'elle lui cache l'existence de l'inceste si ce dernier avait eu lieu. C'est donc dans de telles circonstances que Buschbeck écrit à Röck :

„Ich habe dabei nicht nur die furchtbare Schädigung, die das äußere Ansehen Trakls erleiden würde, im Auge, sondern einzig und allein die

jemanden der in einem Salzburger Dichterverein mit seiner Verruchtheit renommierte, naheliegend.“ In : *Ibid.* p.10.

¹⁰²⁸ Cité dans : *Ibid.*

¹⁰²⁹ Inhalt aus Gesprächen mit Trakl im Jänner 1914: Er erwähnt darin einen „unzüchtigen psychischen Anteil des Bruders an der Schwester“ (...) „Der Bruder war ja schon das *Ideal* der Schwester geworden und noch dazu ein geschlechtsfeindliches. Die Schwester ist die *Hysterin*: denn zwischen Bruder und Schwester ist unterdrücktes Geschlechtsgefühl. Es ist schon psychische Inzucht. (...) Nie wir ihr der (Ehe)Mann etwas sein: Weil er erst den Bruder verdrängen müsste aus ihrer Psyche.“ Tagebuch Röck, Mappe II, Bd. 10. Cité dans : WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.) *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, 2005, p.52.

¹⁰³⁰ *Ibid.* p.49.

Wahrheit, die wir kennen.“¹⁰³¹

De fait, il paraît plus prudent de voir l’inceste comme une sorte d’obsession, exprimée et retravaillée dans des images qui la transforment en quelque chose d’artistiquement fécond. Toutefois, il convient de souligner qu’un fait socio-historique peut hypothétiquement discréditer les propos de Buschbeck : en 1938, sous le régime national-socialiste, l’inceste biographique aurait pu conduire à la destruction des œuvres de Trakl. On pourrait donc légitimement penser que Buschbeck a cherché à préserver l’œuvre et à protéger l’image et la réputation de son défunt ami. Cependant, même après la chute du III^e Reich, Buschbeck est resté fidèle à son propos et ne l’a jamais démenti.

De plus, rappelons qu’après la mort de Georg Trakl, qui a légué tous ses biens à sa sœur, Ludwig von Ficker accueille Grete dans sa famille, résidant alors à Muhlau. Durant son séjour, Grete parle de cette (hypothétique) relation incestueuse entre elle et son frère. Von Ficker, lui, ne semble guère douter de la véracité de ses propos¹⁰³². Néanmoins, le spécialiste Hans Weichselbaum remet en question les propos de Grete pour deux raisons. Premièrement, Grete semblait avoir une conception assez lâche et douteuse de la vérité¹⁰³³. A cela s’ajoute qu’il pourrait (éventuellement) s’agir de la volonté de véhiculer et d’entretenir l’image de son frère comme étant un marginal, l’archétype du poète maudit en somme. Si nous suivons la conclusion de Hans Weichselbaum, l’existence d’un inceste physiquement accompli entre Georg et Margarethe Trakl semble peu probable. Néanmoins, celui-ci serait devenu l’un des piliers majeurs de l’univers privé et poétique du poète.

Notons, par ailleurs, que la sœur n’est, dans le poème *Blutschuld* (HKA, I, p. 249.), nommée que par des pronoms à la première et à la deuxième personne du pluriel : « nos baisers » („unsrer Küsse“, V. 1),

¹⁰³¹ Brief E. Buschbecks an K. Röck vom 26.8.1938. Tagebuch Röck, Mappe VII, Blatt 1. (unveröffentlicht) Cité dans : *Ibid.*

¹⁰³² Ludwig von Ficker parle de cela dans une lettre à Meyknecht (1934). In : *Ibid.*

¹⁰³³ Dans une lettre à Ludwig von Ficker, Else Lasker-Schüler la qualifie de menteuse et répugnante.

« vous délivre de la faute » („nimmt von euch die Schuld“, V. 2), « Nous prions » („Wir beten“, V. 4), « nos voix » („unsere Stirnen“, V. 6), « nous rêvons » („Wir träumen“, V. 8), « devant notre faute » („vor unsrer Schuld“, V. 10), « nos cœurs » („unsre Herzen“, V. 11) et « nous sanglotons » („Wir schluchzen“, V. 12). De fait, elle ne dispose pas d'appellation propre mais est toujours liée à son frère de par l'utilisation de pronoms qui renvoient aux deux personnages. Cela rend possible deux interprétations : soit la sœur est liée à son frère au point de ne posséder aucune existence propre en dehors de ce lien (et vice-versa), soit les deux êtres ne font qu'un, au point de ne pouvoir être nommés séparément l'un sans l'autre. Dans ce cas, les pronoms qui renvoient aux deux personnages simultanément ne désigneraient qu'« un seul et unique individu ». Le pluriel ne servirait ainsi qu'à rendre intelligible au lecteur que c'est bien du frère et de la sœur qu'il s'agit. En d'autres termes, ceux qui sont normalement perçus comme deux personnes distinctes, ne forment ici qu'un seul et unique être, indivisible sur le plan métaphysique et ontologique.

Bien que nous reconnaissons la première évocation de « l'amour maudit » dans « Blutschuld », littéralement « faute contre le sang », l'auteur met l'accent sur la « faute ». Dans la langue poétique archaïsante, on utilisait également l'appellation « crime de sang » qui suggère l'association entre l'inceste et le meurtre. De fait, l'expression renvoie également à ce qu'on appelle communément le « crime sadique » (*Lustmord*). Il s'agit donc d'un geste profondément transgressif, raison pour laquelle il est toujours entouré d'une forme de terreur du sacré. « Biographiquement », l'acte de transgression est l'inceste entre le frère et sa sœur. Comme l'affirme si justement Georges Bataille :

« Dans le tremblement de l'individu, l'intimité est sainte, sacrée et nimbée d'angoisse. »¹⁰³⁴

Dans le poème, cela s'exprime par la présence des mots « faute » („Schuld“) et « grâce » („Huld“) dans chaque quatrain : le premier à la

¹⁰³⁴ BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Flammarion, Paris, 1973, p.71.

fin du deuxième vers et le second à la fin du quatrième et dernier vers. Par cette position fixe au sein de chaque quatrain, il semblerait que Trakl ait voulu mettre les deux en regard : la « faute » („Schuld“, V. 2, 6, 10) fait face à la « grâce » de la Sainte Vierge („Verzeih uns, Maria, in deiner Huld !“, V. 4, 8, 12). On peut donc supposer que ces deux concepts s’affrontent dans un duel au sein de la conscience de l’individu, soit dans un angoissant face-à-face intérieur. Dès le premier quatrain, le plaisir charnel né de l’inceste („Lager unsrer Küsse“ V. 1 et „Wollust Süße“, V. 3) doit faire face à la faute, au péché et à la culpabilité („dräut“ V. 1, „verrucht“ V. 3 et „Es flüstert wo : Wer nimmt von euch die Schuld ?“ V. 2). Cela conduit inexorablement à l’imploration du pardon, motivé par l’espoir d’une éventuelle rédemption („Wir beten: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!“ V.4). Le verbe « prier » („beten“) au vers 4 est essentiel car il rend intelligible la connotation religieuse du texte. Celle-ci se manifeste surtout *dans* et *par* la conscience de la faute, conçue comme « péché » au sens théologique du terme, culminant dans l’imploration du pardon. C’est donc dans cette crainte, cette angoisse et ces tremblements („bebend“ V. 3), arrachés aux entrailles mêmes du poète, que se trouvent tout le sens et tout le fond du poème.

Ainsi, dans les trois quatrains, les références à la notion de faute, voire de péché, sont à mettre en avant : « couche de nos baisers » („Lager unsrer Küsse“, V. 1), « suavité d’infâme volupté » („verruchter Wollust Süße“, V. 3), « s’élèvent de concupiscent parfums » („steigen gierig Düfte“, V. 5), « souffle d’air lourd » („Hauch der schwülen Lüfte“, V. 7) et « que nos cœurs pleins de péchés teintent encore » („dass unsre Herzen sündiger wieder tönen“, V.11). Le mot faute („Schuld“, V. 2, 6 et 10) rime systématiquement avec celui de « grâce » („Huld“, V. 4, 8 et 12) et, plus précisément, avec la formule « Pardonne-nous, de grâce, Marie ! » („Verzeih uns, Maria, in deiner Huld !“, V. 4, 8 et 12). Les croyants s’adressent à la mère du Christ, à la Vierge Marie, par le recours à cette formule dans le rite chrétien de langue allemande. Toutefois, on peut aussi remarquer un autre amalgame intéressant : la mère de Georg Trakl se prénomme également Maria (Marie). Sa

gouvernante française, pour laquelle il semblait avoir une grande considération, s'appelait, quant à elle, Marie.

Dès lors, une question peut se poser : Le poète implore-t-il le pardon de la sainte mère de Dieu ou bien celui de sa propre mère ? Cette question semble aussi être posée dans le texte lui-même au vers 2 („Es flüstert wo : Wer nimmt von euch die Schuld ?“). L'emploi du verbe « chuchoter » / « murmurer » („flüstern“) rend plusieurs interprétations possibles : soit on considère que la question est posée par une voix intérieure, c'est-à-dire par ce qu'on pourrait appeler « la voix de la conscience » ; soit elle vient d'ailleurs, du lointain, auquel cas nous pouvons nous référer à ce que nous venons de dire à propos du prénom Maria : le poète et le moi lyrique implorent soit le pardon de la Vierge, soit celui de sa propre mère. Or, ces circonstances nous donnent l'occasion de douter du sens de ces vers. S'il s'agit d'un inceste réellement consommé, nous sommes bel et bien confrontés à la notion de péché, de « faute contre le sang ». Toutefois, selon la morale chrétienne, penser, fantasmer, désirer sans pour autant accomplir son désir est déjà considéré comme un péché. Le pardon imploré par le fils peut donc s'adresser à sa mère, dont il est la chair et le sang, désirant son *alter ego* féminin, sa propre chair et son propre sang, sa sœur. De même, l'imploration peut s'adresser à la Vierge qui, depuis le mythe de Théophile, a la réputation d'être l'adversaire le plus redoutable du Diable et donc du tentateur. Et le Diable, sa majesté Lucifer, n'est-il pas, depuis la fin du Moyen-Âge, la figure associée à toutes les transgressions, sexuelles en particulier, telles qu'on les retrouve culminant dans le mythe du Sabbat¹⁰³⁵?

En tant que « figure littéraire », Margarethe est omniprésente dans l'œuvre poétique de Georg Trakl. *Blutschuld* n'est, quant à la présence de la sœur dans ses textes poétiques, qu'un exemple parmi tant

¹⁰³⁵ Le mythe du sabbat regroupe en lui toutes les transgressions – surtout les plus terribles : inceste, infanticide, cannibalisme, transgressions sexuelles, comme par exemple la sodomie, l'orgie etc. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le pacte entre la sorcière et le diable est, selon les théologies, soit conclu par un baiser sur l'anus du Diable (*osculum infame*), soit par un rapport sexuel avec celui-ci.

d'autres. L'inceste (HKA, I, p. 471.) renvoie à la tentative d'exprimer des pulsions « animales », éprouvées par le poète lui-même¹⁰³⁶.

„Nicht lebensgeschichtliche Realitäten sind also das Thema seiner Dichtung, sondern bloße „Möglichkeiten“, und dabei geht es nicht um nur Individuell-Neurotisches, sondern um das kulturell Tabuisierte und Verdrängte, um kollektive Triebwünsche und Phantasien.“¹⁰³⁷

Tout comme la Psychanalyse de Freud, la poésie de Trakl possède la volonté de livrer au lecteur une représentation de la vérité nue, c'est-à-dire telle qu'elle est et sans l'embellir, sans la cacher derrière du « fard » ou de quelconques artifices. On pourrait donc voir dans cette vocation poétique une déclaration de guerre à l'hypocrisie et aux conventions sociales et morales qui l'accompagnent :

„Trakls größte Leistung in der Geschichte der Lyrik ist die der poetischen Entdeckung des Unbewussten, die in der gleichen Zeit und im gleichen gesellschaftlichen Milieu Österreichs erfolgt wie die wissenschaftliche durch Freud. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Dichter des 19. Jh. wohl das Unbewusste als das unheimliche andere kannten, es aber erst bei Trakl als das verborgene eigene, als der heimliche Urgrund des bewussten Ich zur Darstellung gebracht wird.“¹⁰³⁸

Cette représentation poétique et cette mise en scène de l'inconscient n'articulent pas seulement ce qui a été refoulé sur le plan individuel et donc responsable des névroses d'un seul individu, mais aussi ce qui a été « tabouisé » par la culture. Ainsi, ce qui paraît à l'individu comme lui étant étranger n'est en réalité que le fruit des interdits et tabous culturels :

„Das Christentum hat die Sexualmoral geknechtet und verstümmelt, aber zugleich vergeistert und so die *Erotik* – wenn auch nur im Hirne der Kranken und der Künstler – verfeinert und kompliziert (...) Es ist nämlich auch die Keuschheit im Grunde ein Apostolat der Sünde. Sie macht das Leben zu einem Zweikampf zwischen Gott und Satan.“¹⁰³⁹

Aussi, Georg Trakl aurait pu s'inspirer des écrits d'Otto Weininger :

„Die genialen Menschen, die von den zahlreichsten und heftigsten Leidenschaften erfüllt und selbst von den widerlichsten Trieben nicht verschont sind.“¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁶ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 66.

¹⁰³⁷ *Ibid.*

¹⁰³⁸ ESSELBORN, Hans, *Georg Trakl. „Die Krise der Erlebnislyrik“*, 1981, p. 144.

¹⁰³⁹ HAUER, Karl, *Von Unzüchtigen im Sittlichen*, 1987, p. 55.

¹⁰⁴⁰ WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter*, 1903, p. 133.

Les pulsions criminelles sont intellectualisées par les grands hommes, les génies, raison pour laquelle ces derniers ne sont aucunement à comparer aux criminels, bien qu'ils portent les mêmes ténèbres en eux et présentent de fait certaines similitudes. Ainsi, on pourrait dire, comme l'affirme Günther Kleefeld, que la vocation du lyrisme trakléen consiste en une « exploration de l'enfer »¹⁰⁴¹. Ajoutons que les textes de jeunesse de Georg Trakl sont à considérer comme une clé qui permet de comprendre la totalité de son œuvre. C'est dans ses textes de maturité que le drame de la faute et de l'expiation, en germe dans les textes de jeunesse, se déploie pleinement, jusqu'à culminer dans la figure du « Saint »¹⁰⁴².

Or, l'évocation de la figure du « Sphinx » (V.10) dans la troisième strophe crée un lien entre la faute évoquée dans le poème et la faute de sang commise par Œdipe qui tua son père pour épouser sa mère. Par cette mise en perspective, le texte paraît étrange, presque comme s'il s'agissait d'une formule ou d'une incantation. Cet aspect mystique et mythologique est encore accentué par l'évocation des « sirènes » (V.9). Une fois encore, il convient de souligner que Trakl se distingue par un rapport personnel au religieux. Bien qu'il soit croyant et qu'il se réfère fréquemment à des éléments mythologiques ou bibliques, sa conception de la religion est loin de celle véhiculée par le dogme chrétien officiel. Peut-être pouvons-nous parler d'une forme de panthéisme, voire de paganisme, au sein duquel différents emprunts religieux seraient mis en lien, se tenant face à face les uns par rapport aux autres. Aussi, il convient de nous référer à *Die Geburt der Tragödie (La Naissance de la Tragédie)* de Friedrich Nietzsche, ouvrage qui décrit le culte de Dionysos comme une sorte de mélange entre la cruauté et l'obscène :

„Die wildesten Bestien der Natur wurden hier entfesselt, bis zu jener abscheulichen Mischung aus Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der eigentliche „Hexentrunk“ erschienen ist.“¹⁰⁴³

En d'autres termes, le Dionysos archaïque, décrit par Nietzsche,

¹⁰⁴¹ „Erkundungsgang durch die Hölle.“ In : KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 72.

¹⁰⁴² *Ibid.* p. 73.

¹⁰⁴³ Cité dans : KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 73.

incarnerait le retour des éléments refoulés et écartés par la culture. Dès lors, la poésie de Trakl pourrait être interprétée comme le retour du Dieu vaincu, comme l'irruption du païen et du dionysiaque au sein même de la culture chrétienne, c'est-à-dire comme le retour triomphant des tabous culturels.

Une hypothèse de lecture consiste à penser que par ces emprunts mythologiques, Trakl tente de rapprocher la relation incestueuse entre le frère et la sœur de ce qu'on pourrait appeler l'*unio mystica*. D'une certaine manière, le schéma androgynique semble souvent être associé à l'inceste et/ou à la gémellité¹⁰⁴⁴. Il y aurait alors intériorisation de la poursuite d'un idéal de fusion androgynique qui contrasterait avec la violence de l'acte sexuel incestueux. L'inceste et la gémellité, dans le domaine de l'anthropologie, sont à considérer comme des phénomènes qui polarisent en eux une forte affectivité, tout en contenant une forte dimension de transgression. Parfois, certaines métamorphoses de l'androgynie sont possibles : les figures deviennent alors réversibles puisqu'elles expriment le désir secret d'un retour à l'unité perdue. Néanmoins, il convient de souligner ce que soulève Andrew Webber à propos de l'inceste traklén :

“The conflict of sexual alienation, conventionally fought on the external battle-fields of war of the sexes, is introjected in a condition of sexual self-alienation, which does indeed question the polarity of the sexes.”¹⁰⁴⁵

Dès lors, en prenant la sœur comme alter-ego féminin, la poursuite de l'idéal androgynique devient narcissique. En d'autres termes : la description des désirs narcissiques du sujet devient alors l'allégorie de la description d'un idéal à poursuivre, analogue à l'intégrité auto-référenciée contenue dans le texte poétique lui-même¹⁰⁴⁶. Soulignons également qu'un éventuel traumatisme de désorientation, couplé avec le désir de créer une poésie caractérisée par un sens propre et non conventionnel, peut aller de pair avec la quête des personnages au sein

¹⁰⁴⁴ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 201.

¹⁰⁴⁵ WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990, p. 5.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 6.

même du (des) poème(s). Pour Webber, l'union à travers l'ambiguïté des sexes, soit l'androgynie, tourne nécessairement en confusion ou diffusion dans le cadre d'une relation incestueuse. En effet, la figure de la sœur devient une sorte de *focus* pour le jeu dialectique, oscillant entre l'intégration et la désintégration au sein même de la poésie¹⁰⁴⁷.

D'autre part, rappelons que la prohibition de l'inceste est un lieu commun de l'anthropologie et d'ailleurs souvent considérée comme un tabou universel, commun à toutes les cultures et à toutes les époques. Par cette prohibition, la culture s'articule sur la nature :

« La prohibition de l'inceste n'est ni purement d'origine culturelle, ni purement d'origine naturelle ; et elle n'est pas non plus un dosage d'éléments composés empruntés partiellement à la nature et partiellement à la culture. Elle constitue la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle mais surtout en laquelle, s'accomplit le passage de la nature à la culture. »¹⁰⁴⁸

Par ailleurs, on pourrait, affirmer que cette prohibition rappelle celle de l'hermaphroditisme. Ce dernier est, en effet, rejeté lorsqu'il surgit sous forme concrète, mais surtout dans un contexte socio-historique dans lequel les institutions renforcent la différence entre les sexes. Aussi, selon Jean Libis, l'origine de l'inceste est de nature agrégative dans la mesure où celle-ci porte sur le prochain avec lequel nous sommes déjà disjoints mais suffisamment proches pour que s'opère un désir de réintégration. C'est la séparation d'avec la mère qui est à l'origine de tout désir incestueux que l'on pourrait qualifier de « désir de réabsorption dans un englobant protecteur »¹⁰⁴⁹. Il en découle que la phase dérivée de ce dernier consiste en une extraversion, c'est-à-dire en un désir d'englobement et/ou de coalescence avec l'être autre immédiat. L'inceste véhiculerait donc la nostalgie d'une reconstitution ou d'une réunification, soit une dissolution du principe de séparation et une promotion ontologique qui s'apparenterait au désir

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁴⁸ LEVI-STRAUSS, Claude, *Structures élémentaires de la parenté*, Mouton & Cie, Paris – La Haye, 1967, p. 28-29.

¹⁰⁴⁹ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, 1980, p. 203.

androgynique¹⁰⁵⁰. C'est peut-être dans le sillage de telles pensées que Baudelaire nomme la femme idéale comme suit : « Mon enfant, ma sœur...¹⁰⁵¹ » Peut-être, Trakl voit-il dans sa sœur une compagne s'inspirant du modèle platonicien, rappelant le mythe de l'androgyné :

« à partir de laquelle se déploie toute une rêverie de voyage dont on pourrait dire qu'elle est méta-cosmique tant il s'agit pour le poète amputé de s'échapper, de fuir...¹⁰⁵² »

On peut donc considérer que la proposition incestueuse semble se loger dans ce mythe qui lui sert alors de réceptacle. La passion fraternelle semble s'enraciner parfaitement dans le schème de l'unité originelle et cela bien que l'inceste soit, d'un point de vue moral, culturel et social, considéré comme étant « contre nature » puisqu'il perturbe la dynamique vitale du groupe social et transgresse l'épanchement de la vie. De plus, il est intéressant de prendre en considération que l'archétype gémellaire renforce le schème incestueux. Dans l'imaginaire subsiste souvent l'image des jumeaux voués passionnément l'un à l'autre par une situation originelle : l'imbrication intra-utérine. Bien que la gémellité ne s'applique pas à Georg et Margarethe Trakl d'un point de vue biologique, on pourrait néanmoins s'y référer d'un point de vue symbolique et métaphorique en raison de l'affection, de la proximité intellectuelle et du lien extrêmement fort qui semble avoir uni frère et sœur.

« Le mythe de l'androgyné, carrefour paradoxal d'un paradigme exceptionnel et d'une excroissance tératologique est le signe que la réalité vécue par l'homme ne lui convient pas à la mesure de son être. Derrière lui se profile aussi quelque chose qui ressemble à un renoncement à la vie : l'androgyné, c'est le degré zéro du désir, c'est l'accomplissement du principe de nirvana.¹⁰⁵³ C'est pourquoi la pensée de l'androgyné nous conduit par étapes vers la pensée de la mort. »¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵⁰ *Ibid.* p. 203-204.

¹⁰⁵¹ BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du Mal*, Livre IV, « L'invitation au voyage » (1867) In : *Les Fleurs du mal*, 1999, p. 101.

¹⁰⁵² LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgyné*, 1980, p. 205.

¹⁰⁵³ *Nirvāṇa* (du Sanskrit) qui signifie « extinction » (sous-entendu des pensées). Le terme peut, d'une façon extrêmement simplifiée, se définir comme suit : Extinction de tout désir humain, état de béatitude extrême, obtenu à la suite de la sunyata, c'est-à-dire de l'état dans lequel le psychisme humain est vidé non seulement de tout désir, mais également de toute pensée.

¹⁰⁵⁴ LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgyné*, 1980, p. 211.

3.3.3. „Ein Geschlecht“ : tentatives d’interprétations androgyniques

L’androgynie, de même que l’inceste, sont des motifs récurrents dans la littérature dite « décadente » française, comme le montrent les œuvres des « poètes maudits » Charles Baudelaire, Paul Verlaine et Arthur Rimbaud ou encore du romancier phare du « Décadentisme » français Joris-Karl Huysmans. Il convient toutefois de préciser que dans le contexte de la fin-de-siècle, c’est surtout le côté transgressif qui intéresse les auteurs, toujours appliqués à affirmer leur posture marginale face à la société. Cette affirmation de la marginalité ne se fait pas qu’à travers leurs œuvres, mais également – peut-être même surtout – *dans et par* leurs vies, c’est-à-dire leurs attitudes et leurs actes.

„Mit Androgynie- und Inzestphantasien werden in der Literatur Wunschstrukturen entworfen, die den Rahmen eines der menschlichen Identitätsfelder, der Sexualität, abstecken, in denen sich das Subjekt zu definieren sucht.“¹⁰⁵⁵

La recherche a su démontrer dans maintes études l’influence des poètes modernes français sur Georg Trakl. De fait, il convient maintenant d’y revenir, mais en nous intéressant plus particulièrement à leur influence concernant les thématiques de l’inceste et de l’androgynie. Pour ce faire, nous allons donc regarder de plus près le poème *Abendländisches Lied* (HKA, I, p. 119.) ainsi que sa situation dans le contexte intellectuel, social et culturel global. Aussi, il convient d’interroger le sens de l’expression « un seul sexe » („ein Geschlecht“) qui n’a cessé de solliciter les interprètes commentateurs.

Le poème *Abendländisches Lied* est publié dans *Der Brenner* du 1^{er} Janvier 1914 et dans le recueil *Sebastian im Traum*, écrit durant le mois de décembre 1913 à Innsbruck. Il comporte 4 strophes, elles-mêmes composées alternativement de 5 et 6 vers libres. Ce qui frappe d’emblée le lecteur, c’est que chaque strophe est introduite par l’exclamation « O ! » qui confère au texte une charge émotionnelle

¹⁰⁵⁵ SCHOENE, Anja, „Kreis, Kreuz und Dreieck“, 2005, p. 99.

doublée d'un caractère extatique et visionnaire. Les trois premières strophes se caractérisent par l'emploi du passé, tandis que la quatrième et dernière strophe est écrite au présent. L'emploi des temps du récit n'est aucunement lié au hasard - d'ailleurs, il semble quasi impossible de trouver un contre-exemple où ce serait le cas. Schématiquement le poème se construit de la façon suivante : la première strophe relate un lointain passé païen, la seconde et la troisième font référence au Moyen-Âge chrétien, alors que la dernière strophe nous décrit le présent. L'emploi de la première personne du pluriel (« wir ») dès la première strophe inclut le lecteur dans le texte. Par-là, le poète veut signifier au lecteur qu'il s'agit d'un passé commun, d'une histoire partagée avec laquelle tout un chacun doit et peut s'identifier. Dès lors, s'impose le constat suivant : la division du poème en trois périodes/époques correspond à celle de l'histoire de l'Occident par Karl Lamprecht qui parle de Préhistoire, de Moyen-Âge et de Modernité (*Vorzeit/Urzeit, Mittelalter* et *Neuzeit*¹⁰⁵⁶). Pour ce dernier, les facteurs sociaux-économiques constituent le moteur du progrès, tandis que pour Georg Trakl, comme ce fut d'ailleurs le cas pour toute cette génération de jeunes intellectuels, le terme de progrès est entré dans la conscience collective comme n'étant qu'un synonyme de « chute » et de « déclin ». En effet, la fin-de-siècle se caractérise par une vision généralisée du déclin de l'Occident. Cela explique, du moins partiellement, pourquoi certains *Leitbilder* de la poésie traklénne sont le malheur, le mal, la faute/le péché etc. L'emploi du pronom « nous » souligne donc que l'être humain est concerné par ce déclin, tant sur le plan individuel que sur le plan collectif.

Dans la dernière strophe, dont les deux premiers vers annoncent clairement le déclin, une vision d'ascension et de résurrection vient s'opposer et faire face à la chute. Ce contre-mouvement est souligné et exprimé par l'emploi du « mais » („aber“) adversatif :

¹⁰⁵⁶ Il convient de préciser que chez Lamprecht la Préhistoire et la Modernité n'ont pas les mêmes délimitations chronologiques que les périodes du même nom telles qu'elles sont conçues par les historiens aujourd'hui. En effet, chez Lamprecht la Préhistoire correspond à toute la période d'avant le Moyen-Âge, alors que la Modernité s'étend de la fin du Moyen-Âge jusqu'à l'époque contemporaine.

„O, die bittere Stunde des Untergangs,
Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:
Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
Und der süße Gesang der Auferstandenen.“ (HKA, I, p. 119, V. 19-23.)

Après avoir retracé symboliquement l’histoire de l’Occident de la Préhistoire et du Moyen-Âge, Trakl associe le présent à son déclin et à sa chute. Une image d’ascension vient tout de même contrebalancer cette vision du déclin et c’est justement dans ce contexte que Trakl parle d’« un seul sexe ». Cette expression renvoie explicitement à la notion d’unité, c’est-à-dire qu’elle implique le dépassement de l’opposition sexuée, la fusion parfaite du masculin et du féminin, culminant en un seul sexe. Néanmoins, on peut aussi proposer une interprétation à partir d’un autre schéma, celui d’une vision mythique de l’histoire qui pourrait se résumer ainsi : unité, décadence, nouvelle unité. Or, dans la formule centrale de « un seul sexe », c’est surtout la connotation sexuelle et sexuée qui apparaît, raison pour laquelle le retour à l’unité signifie avant tout un retour à l’unité sexuelle. Nous sommes donc face à une référence explicite au mythe de l’androgynie.

Rappelons que la notion d’androgynie est souvent associée à celle d’Âge d’Or, idée qui vient se superposer au côté « historique » du texte. En effet, la chose peut être interprétée de la façon suivante : unité androgynique, soit Âge d’Or lors d’un lointain passé païen, puis perte de l’unité androgynique dans un Moyen-Âge décadent et, enfin, possibilité de retrouver cette unité androgynique perdue dans le présent. Pour bien comprendre l’enjeu de la question, il convient de rappeler les deux points de départ de la réflexion sur le mythe de l’androgynie et sa place dans l’Histoire de l’Occident. Pour Achim Aurnhammer, le mythe de l’androgynie originelle remonte au *Banquet* de Platon d’une part et à l’exégèse kabbalistique de la *Genèse* d’autre part¹⁰⁵⁷. Il semblerait que le dualisme fondamental entre masculin et féminin puisse être dépassé par les trois étapes de l’érotisme („drei Stufen der Erotik“) telles

¹⁰⁵⁷ AURNHAMMER, Achim, *Androgynie*, 1986.

qu'elles sont décrites par Emil Lucka¹⁰⁵⁸. En effet, selon Lucka, l'individu doit parvenir à créer une union équilibrée entre l'amour et les pulsions sexuelles. La fin-de-siècle se caractérise vraiment par une crise intellectuelle et dans ce contexte les questions concernant l'identité du sujet gagnent en importance. Notamment avec l'influence de Freud, l'individu est défini comme être sexuel. Cette nouvelle conception de l'homme gagne en importance et se manifeste *dans et par* les tentatives multiples d'établir de nouveaux principes permettant de soutenir cette culture si particulière de la Modernité. La science aspire à se distinguer radicalement de la théologie, elle cherche de nouvelles légitimations, tout comme l'art, lui aussi en quête de nouveaux mythes et modèles donneurs de sens. Alors que de nombreux intellectuels cherchent par tous les moyens à démontrer « l'infériorité » de la femme, l'art en donne une toute nouvelle image, notamment de par l'association de la féminité à la nature et l'érotisme.

„Die Begegnung des Mannes mit dem Weib soll durch Rückverbindung mit seinem „Ursprung“ im Trieb – der „verkörperte Wille“ Schopenhauers – Identität stiften, droht aber gleichzeitig, Individualität zu verschlingen.“¹⁰⁵⁹

D'autre part, nous pouvons dresser le constat suivant : l'apparition de l'idéal androgynique puise ses origines dans ce qu'on pourrait qualifier de syncrétisme entre l'Antiquité et la Chrétienté¹⁰⁶⁰. Chez Trakl se manifeste non seulement l'influence de Novalis, notamment à travers sa notion de *Liebestod*, mais également celle de Wagner, pour qui le motif de l'inceste prend une signification toute particulière à travers l'histoire de Siegmund et Sieglinde. Aussi, la figure de l'androgynisme exerce une grande influence sur les « décadents » français. Ici, l'androgynisme renvoie au dandy décadent qui se caractérise par une perte de virilité et de vitalité, le tout combiné à une attitude antisociale et anti-bourgeoise. Pour l'exprimer autrement, le dandy

¹⁰⁵⁸ LUCKA, Emil, *Die drei Stufen der Erotik*, Schuster & Loeffler, Berlin, 1920.

¹⁰⁵⁹ SCHOENE, Anja, „Kreis, Kreuz und Dreieck“, 2005, p.100.

¹⁰⁶⁰ FINCK, Adrien, „EIN GESCHLECHT: Nochmals zu Georg Trakls „Abendländischen Lied“, 2005, p. 33.

décadent adopte consciemment un comportement *anti* et *contra*, c'est-à-dire en opposition radicale avec la morale, les normes et les exigences de la société. On peut alors définir le Dandy comme un individu qui se distingue tant par son intellect que par une certaine incertitude quant à son sexe („Unbestimmtheit seines Geschlechts“)¹⁰⁶¹.

A ce sujet, revenons sur l'influence d'Arthur Rimbaud sur le jeune Trakl. L'androgynisme ou l'hermaphrodite comme « fils de Pan » remonte au poème *Antique*, extrait des célèbres *Illuminations* de Rimbaud. Ainsi, la formule « fils de Pan »¹⁰⁶², d'ailleurs assimilée à la vision du bel individu („die Vision des schönen Menschen“¹⁰⁶³) que l'on retrouve dans *Psalm*, *Helian* et la seconde version de *Helian*, est empruntée à Rimbaud et atteste donc une intertextualité certaine. Tout comme la thématique de la drogue, exprimée chez Trakl à travers les multiples références au pavot¹⁰⁶⁴, une sexualité dite « déviante » fait partie des caractéristiques de la littérature décadente. Là aussi, l'influence de Rimbaud est explicite, bien que chez ce dernier la sexualité transgressive s'exprime *dans* et *par* l'homosexualité, manifestée par une tension dramatique qui tend vers l'indicible dans *Une saison en enfer*, alors que chez Trakl elle prend la forme de l'inceste.

„Dem Inzest in Trakls Dichtung und Mythos entspricht sozusagen das Erleben des homosexuellen Eros bei Rimbaud und Verlaine.“¹⁰⁶⁵

En d'autres termes, Trakl parvint à s'identifier à Rimbaud et Verlaine, non seulement en tant que poète maudit menant de façon délibérée une vie de bohème, en marge et en conflit avec la société, mais également à travers la transgression sur le plan sexuel. De même, *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire sont elles aussi peuplées de figures perverses, venimeuses, lesbiennes, sataniques, dont le vice atteint l'apogée avec le motif du « crime sadique » (*Lustmord*), incarnant toutes à leur façon la

¹⁰⁶¹ FINCK, Adrien, „EIN GESCHLECHT“, 2005, p. 35.

¹⁰⁶² „Sohn des Pans“

¹⁰⁶³ FINCK, Adrien, „EIN GESCHLECHT“, 2005, p. 36.

¹⁰⁶⁴ Le pavot était, au début du XX^{ème} siècle, surtout consommé sous forme d'opium (à fumer ou à avaler) ou de laudanum (boisson alcoolisée contenant de l'opium).

¹⁰⁶⁵ FINCK, Adrien, „EIN GESCHLECHT“, 2005, p. 37.

transgression. Peut-être convient-il de préciser que ce sont Karl Hauer et Gustav Streicher qui ont fait découvrir la littérature décadente française au jeune Trakl. D'ailleurs, chez Trakl également, l'expression et la manifestation de la transgression sexuelle s'exprime dans le motif du « crime sadique » (*Lustmord*) sous sa forme la plus violente. Ce motif du crime sexuel, tel qu'on le retrouve dans *Blaubart* (*Barbe Bleue*) et *La mort de Don Juan* (*Don Juans Tod*) par exemple, peut être considéré comme étant la métaphore de l'inceste.

Er ist „zugleich verhüllende und verschärfende Metapher des Inzests, einer sexuellen Gewalttat.“¹⁰⁶⁶

La sexualité transgressive est l'un des motifs centraux de la modernité poétique française et de la littérature décadente en général, non seulement d'un point de vue symbolique, en ce qu'elle s'oppose à la norme et à la morale bourgeoise, mais également parce qu'en cédant à ses pulsions, en accomplissant ses désirs les plus « pervers », le poète se place en marge de la société, transgresse ses normes et valeurs de par ses actes mêmes. Il est essentiel de comprendre qu'à l'époque de la fin-de-siècle, les œuvres en disent autant sur l'artiste que le fait sa vie. Les artistes s'efforçaient, non seulement de cultiver leur écriture, mais également leur image. Tout comme ses maîtres, Trakl lui-même n'a cessé de cultiver et d'entretenir son image de « poète maudit ».

Or, pour en revenir au poème *Abendländisches Lied* (HKA, I, p. 119.) qui fut à l'origine de nos propos, les trois derniers vers méritent toute notre attention :

„Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden;
Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
Und der süße Gesang der Auferstandenen.“ (HKA, I, p.119, V. 21-23.)

Tout d'abord, il convient de noter un certain rythme et un certain jeu des sonorités provoqués par les allitérations en *i* et *l* au vers 21. Cet aspect pour ainsi dire « mélodique » sert à introduire d'un point de vue sonore l'état de conscience altéré par l'usage du narcotique dont il est question ici. Bien qu'il ne soit pas explicitement question de drogues ici, Robert Rovini, traducteur de Trakl en français, voit en l'encens une

¹⁰⁶⁶ *Ibid.* p. 38.

métaphore pour la fumée d’opium. Trakl aurait d’ailleurs emprunté cette figure de style et association à Rimbaud. Si, en effet, l’encens renvoie à l’opium, ce qui est fort probable, nous sommes face à une transfiguration de l’imagerie chrétienne. Toutefois, la référence au religieux ne peut et ne doit en aucun cas être réduite à l’abus de stupéfiants. Bien au contraire, il faudrait comprendre cette association comme suit : en associant la fumée d’opium à l’encens, soit à un élément sacré, utilisé rituellement lors de certaines cérémonies, le poète peut vouloir signifier que l’état de conscience altéré provoqué par la consommation de narcotiques ouvre la voie à d’autres dimensions de la conscience. En d’autres termes, l’état de conscience altéré rend possible une autre forme de la connaissance, proche de la révélation. Adrien Finck résume le final du poème en ces termes :

„Die Szene wird zur mythisch-erotischen, rauschhaften Zelebration. Poetisch gestaltet als Liebestod und Auferstehung. (...) Es kommt zur Rekonstruktion der verlorenen Einheit (Androgynie) durch Transgression (Inzest).“¹⁰⁶⁷

Pour conclure, on pourrait dire qu’à la fin du poème il y a comme une transfiguration des amants « maudits », c’est-à-dire incestueux, ayant vécu et éprouvé la situation présente jusqu’au paroxysme de la souffrance. L’union parfaite étant possible, le dualisme pouvant être dépassé de par l’atteinte d’un état de béatitude et de félicité androgynique, c’est finalement la transgression qui ouvre aux poètes maudits les portes de la rédemption.

Nous venons de nous intéresser au poème *Abendländisches Lied* qui clôt le cycle de sept poèmes « Siebengesang des Todes » dans le recueil *Sebastian im Traum*. Or, ce poème vient correspondre et interagir dialectiquement avec le poème *Ruh und Schweigen* (HKA, I, p. 113.) qui constitue l’ouverture de ce même cycle.

¹⁰⁶⁷ FINCK, Adrien, „EIN GESCHLECHT“, 2005, p.39-40.

Pour commencer, nous allons porter notre attention sur la première strophe du texte, d'emblée lourdement chargée en symboliques et significations.

„Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog
In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.“ (HKA, I, p. 113, V. 2-4.)

Le poème s'ouvre sur la figure du berger, ce qui ne manque pas de nous rappeler le *Psaume 23* que Trakl détourne dans le poème *De profundis* (HKA, I, p. 262.). La figure du pêcheur au vers 2 est à associer au paradigme des manifestations de *Barbe Bleue*, c'est-à-dire qu'il fait partie de la famille des chasseurs sataniques, en vertu de quoi le texte peut être, là aussi, rapproché de *De profundis*. De plus, on note le passage du jour à la nuit, soit au crépuscule. Cela nous laisse présupposer une situation complexe puisque c'est avec le berger que semble disparaître le soleil. Autrement dit, *Helios* bannit du paysage le Dieu chrétien et ouvre la voie à une nouvelle ère de ténèbres¹⁰⁶⁸, dominée par les péchés sanguinaires de *Barbe Bleue*. D'autre part, il convient de noter le lien étroit qui unit le verbe « tira » au vers 2 („zog“) à l'adjectif („härenem“) du vers 3 puisque l'idée de la pêche de poisson aspire à symboliser le viol, tandis que l'adjectif fait référence à l'habit du pénitent („Büßergewand“). D'ailleurs, ces expressions peuvent aussi être mises en parallèle avec d'autres textes de Trakl. Par exemple, dans *Blaubart*, le personnage d'Elisabeth demande à Barbe Bleue pourquoi il lui tire les cheveux (HKA, I, p. 444.), alors que dans *Traum und Umnachtung* (HKA, I, p. 145.) c'est le garçon qui tire les cheveux de la jeune fille. Comme nous l'avons déjà noté à de multiples reprises, l'eau symbolise souvent l'élément féminin dans la poésie de Georg Trakl. La référence au lac froid duquel le pêcheur tire la lune, peut donc nous permettre d'établir l'hypothèse suivante : la sœur figure dans ce poème en tant que nymphe (vit dans l'eau), raison pour laquelle le pêcheur

¹⁰⁶⁸ BÖHME, Jacob, *De Incarnatione Verbi: Von der Menschwerdung Jesu Christi* In: *Sämtliche Schriften*. Faksimile Neudruck der Ausg. v. 1730 in 11 Bd., Bd.4., Neu hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Verlag v. J. Scheible, Stuttgart, 1851, p. 113.

attrape une proie tant exquise qu'interdite avec son filet. Ainsi, la proie lunaire – ou devrait-on dire la victime ? – est en même temps celle qu'il désire. Une fois de plus, on retrouve de multiples occurrences de la nymphe dans les textes de Trakl. Dans le poème *Leuchtende Stunde* (HKA, I, p. 270.) par exemple, la nymphe doit faire face à Pan et aux faunes lubriques. Dans l'iconographie du Moyen-Âge, on représente Pan avec des cornes et des pieds de bouc ; sa similitude avec les représentations de Satan est donc indéniable. Concernant le poème, nous pouvons dire que le pêcheur possède un caractère satanique, ce par quoi il peut être considéré comme une manifestation de Pan ou encore de *Barbe Bleue*, ce qui l'oppose à la figure du berger chrétien. Le passage du passé au présent entre la première et la seconde strophe n'est en aucun cas anodin puisqu'il vise à souligner que le bon berger cède sa place aux antipodes :

„Der Fischzug, begriffen als eine symptomatische Erbeutung der Schwester, führt einmal mehr den inzestuösen Sündenfall vor Augen. Um eine Kontrafraktur handelt es sich auch hier: Wenn Christus den Fischer Petrus zum „Menschenfischer“ ernannte.“¹⁰⁶⁹

Lorsque la lune, attrapée par le pêcheur, se substitue à la sœur, nous sommes face à la constellation soleil *versus* lune, soit au couple mythique et mystique *Sol versus Luna*. D'ailleurs, ce couple mystique est dépeint comme étant incestueux, raison pour laquelle l'union fait partie des figures principales de l'iconographie alchimique. Dès lors, le passage du crépuscule au lever de la lune dans la première strophe peut vouloir signifier la chose suivante : après avoir été prise au piège dans le filet du pêcheur, la lune est vouée à mourir, comme ce fut le cas du soleil juste avant elle. Dès lors, le couple mystique *Sol – Luna* décède d'emblée, mais c'est exactement cela qu'exige le processus alchimique suite à leur « conjonction ».

Il est important de préciser que Georg Trakl semble avoir possédé des connaissances en alchimie. D'ailleurs, il semblerait qu'il était en contact avec des Théosophes, Francs-Maçons et membres de la Rose-Croix. Bien que la Franc-Maçonnerie fût interdite en Autriche à

¹⁰⁶⁹ Markus 1, 17.

l'époque de notre poète, ses adeptes s'étaient trouvés une couverture : ils se rencontraient désormais dans le cadre de la « Tischgesellschaft Mozart », présidée par Rudolf Freisauff von Neudegg, rédacteur en chef du *Salzburger Volksblatt*. Dans ce journal, d'ailleurs considéré comme libéral, Trakl a eu l'opportunité de publier ses premiers textes. Or, la proximité du domicile de l'auteur et des locaux du journal a peut-être favorisée la publication puisque les locaux de la rédaction se trouvaient dans la maison voisine au Waagplatz 1¹⁰⁷⁰.

„In blauem Kristall

Wohnt der bleiche Mensch, die Wang an seine Sterne gelehnt

Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.“ (HKA, I, p.113, V. 5-7.)

Pour commencer, notons que le cristal est lié au lac gelé du vers 3 puisque les deux suggèrent l'idée de dureté et de pétrification. D'ailleurs, la seconde version du poème *Der Wanderer* (HKA, I, p. 391.) comporte aussi l'image du cristal, suggérant ici la pureté et l'accomplissement parfait de la forme. L'homme pâle qui vit dans le cristal comporte incontestablement des traits lunaires. Mis en lien avec le poème *Verklärung* (HKA, I, p. 120.) se manifeste une image de la mort. Dès lors, l'homme nous apparaît comme un Adam déchu ou un ange éteint¹⁰⁷¹. Or, contrairement à toute attente, l'image de l'homme dans la tombe n'est pas forcément négative puisque dans l'Alchimie la tombe officie comme utérus, c'est-à-dire comme lieu de maturation ouvrant la voie à une renaissance. Ici, la vie dans le cristal est à concevoir comme *mortificatio* alchimique, donc comme *Apologon* de la jarre alchimique ou comme tombe. Qu'il s'agisse donc de la jarre alchimique ou d'une tombe, c'est là que se produit le processus de transformation et de maturation qui débouche sur la renaissance. Dès lors, le cristal symbolise l'étape finale d'un long processus de transfiguration, c'est-à-dire la purification des éléments dans la jarre alchimique. L'homme, quant à lui, doit se transfigurer jusqu'à devenir pur et clair comme le cristal.

¹⁰⁷⁰ HANISCH, Ernst, FLEISCHER, Ulrike, *Im Schatten berühmter Zeiten: Salzburg in den Jahren Georg Trakls*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1986, p.85.

¹⁰⁷¹ „Zu deinen Füßen / Öffnen sich die Gräber der Toten, / Wenn du die Stirne in die silbernen Hände legst.“ In : HKA, I, p. 120, V. 11-13.

„Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel
 Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen,
 Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel.
 Wieder nachtet die Stirne in mondenem Gestein;
 Ein strahlender Jüngling
 Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung.“ (HKA,
 I, p. 113, V. 8-13.)

Une fois encore, il existe un parallèle avec le poème *De profundis*:

„Im Haselgebüsch
 klangen wieder kristallene Engel“ (HKA, I, p. 46, V. 21-22.)

Le nombre d'anges est ici inconnu, mais nous pouvons toutefois supposer qu'ils sont au nombre de deux : le moi lyrique et l'orpheline. Les roseaux („Haselgebüsch“, V. 21) deviennent le lieu où sont célébrées les noces chimiques alchimiques. Dans le poème *Ruh und Schweigen*, les « anges éteints » („erloschene Engel“, V. 10) renvoient très probablement au frère et à la sœur qui s'éteignent, donc meurent. Néanmoins, nous pouvons supposer que l'extinction du couple va être suivie d'une renaissance au sens bohémien-alchimique, notamment lorsqu'on met en lien ce vers avec la première strophe du poème. En effet, les trois derniers vers nous permettent de confirmer cette hypothèse puisque la créature habitant la pierre apparaît comme un lumineux androgyne. Une fois encore, nous sommes face à une référence au processus alchimique. Pour Böhme, l'or est caché dans la pierre et ne peut être révélé qu'au terme du processus alchimique puisqu'il purifie les matériaux afin d'extraire leur véritable essence : l'or. De fait, l'éphèbe resplendissant ou lumineux („strahlender Jüngling“, V. 12) nous confirme le lien étroit entre renaissance et processus alchimique puisque la transmutation s'achève dans l'ascension d'un androgyne doré, lumineux. Nous sommes donc face au mystère chimique de la transformation. En effet, il s'agit du modèle pré-chrétien et « archaïque » de la mort du frère et de la sœur (du couple *Sol* et *Luna*) durant la première étape du processus alchimique qui culmine dans l'ascension du couple. Désormais, ce dernier est uni et transcédé car devenu *rebis*¹⁰⁷² alchimique au terme du processus.

¹⁰⁷² BÖHME, Jacob, *De Incarnatione Verbi*, 1955, p. 113.

De plus, dans le poème *Geistliche Dämmerung* (HKA, I, p. 118.), des procédés esthétiques et des motifs poétiques aspirent à rendre compte d'une expérience mystique. Au vers deux, la sœur est appelée « biche sombre », l'association de la sœur à la biche étant omniprésente chez Trakl. Or, généralement la biche est associée au bleu, alors que dans le vers que nous venons de citer elle n'est associée à aucune couleur particulière, le poète nous indique seulement qu'elle est sombre. Cette association montre que la biche, c'est-à-dire la sœur, est associée aux divers dangers auxquels elle est également exposée dans les autres textes. Comme si souvent, *Geistliche Dämmerung* comporte également une référence aux narcotiques :

„Auf schwarzer Wolke

Befährst du trunken von Mohn“ (HKA, I, p. 118, V. 8-9.)

Il semblerait, surtout si l'on considère ce vers mis en lien avec le suivant, que la drogue semble altérer l'*Ascensio* ; cette ascension ayant définitivement le visage d'une ivresse opiacée.

„Den Sternenhimmel.

Immer tönt der Schwester mondene Stimme

Durch die geistliche Nacht.“ (HKA, I, p. 118, V. 11-13.)

Dans ces trois derniers vers, la sœur apparaît clairement comme salvatrice puisque le moi lyrique semble être en route pour la rejoindre dans ce qu'on pourrait qualifier d'ascension gnostique.

Concernant l'androgynie divine, à laquelle Trakl semble faire implicitement référence à plusieurs reprises, de nombreux auteurs notent un fait essentiel dans la tradition kabbalistique, plus précisément concernant l'étymologie de *Jehovah*. Jakob Böhme dans *Mysterium magnum*¹⁰⁷³, de même qu'Hélène Petrovna Blavatsky dans sa *Geheimlehre* (*La doctrine secrète* en français) notent que *Jehovah* vient de *Jah* qui veut dire « le masculin / l'homme » en hébreu et de *Hevah*, signifiant « le féminin / la femme », en vertu de quoi *Jehovah* réunit les deux principes en son sein et peut être considéré comme étant androgyne. D'ailleurs, Steiner, le fondateur de la Théosophie, intègre le double sexe, c'est-à-dire l'androgynie de l'homme, dans son modèle

¹⁰⁷³ BOEHME, Jacob, *Mysterium Magnum*, 1958.

d'évolution astrologique, du moins c'est ce qu'atteste son cycle de conférence présenté à Berlin en 1900¹⁰⁷⁴.

Pour Trakl, l'androgynie constitue une sorte de paradis d'idées, dont l'origine (*Ursprung*) est la crise des valeurs et le *Kulturpessimismus* propre à la fin-de-siècle. En effet, l'androgynie semble permettre la fusion entre le corps et les sensations. D'une certaine manière, l'androgynie incarne à la perfection le « Non ! » gnostique lancé haut et fort par Trakl à la matière.

„Indem er die Entgegensetzung und das Begehren, damit den Zustand des Mangels negiert, fungiert der Androgyn zugleich als ein Emblem der Versöhnung, Erfüllung und Vollendung. Als ein Bote der Hoffnung, variiert er den Topos vom verlorenen und wiederzugewinnenden Paradies, gehört damit in die Enzyklopädie utopischer Entwürfe.“¹⁰⁷⁵

Pour l'exprimer autrement et plus précisément avec les termes d'Herbert Marcuse, on pourrait dire que Trakl se place dans la posture du « grand refus » („große Weigerung“), c'est-à-dire dans une attitude marquée par la rébellion et la résistance de l'imagination contre le tout-puissant règne répressif de la raison. On peut donc se permettre d'affirmer avec une quasi-certitude que Trakl fait face à la tentation incestueuse avec le regard du poète et de l'artiste, puisant tant son inspiration que sa justification dans la thématique de l'androgynie. A travers le langage mystique, il parvient à objectiver ce conflit délicat, tout en parvenant à placer ce thème tabouisé par la culture et la morale dans la sphère d'un débat public.

Pour ouvrir ce troisième chapitre, nous nous sommes intéressés de près au célèbre *Banquet* de Platon, auquel il convient désormais de revenir. Comme nous nous sommes appliqués à le démontrer auparavant, ce symposium de Platon est le texte fondateur concernant l'androgynie avec toute sa symbolique et sa profonde portée philosophique. Ce qui va nous intéresser plus particulièrement ici est la mention que le texte fait du forgeron, Héphaïstos, seul individu capable de « réparer » les hommes originels („Urmenschen“) scindés en deux –

¹⁰⁷⁴ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 123-124.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.* p. 129.

c'est-à-dire qu'il est le seul en mesure de leur rendre leur unité androgynique perdue. En d'autres termes, Platon unit ici deux motifs : le fait de retrouver l'unité androgynique perdue d'une part et l'art de forger d'autre part. On pourrait donc, peut-être en extrapolant un peu, dire qu'Héphaïstos est le précurseur des alchimistes, aspirant à réaliser le « Grand Œuvre », la *Rebis*. Néanmoins, Héphaïstos possède aussi un côté démoniaque, satanique, puisqu'Appollodoros relate sa tentative de violer Athène dans sa forge.

Dans le poème *Unterwegs* (HKA, I, p. 81.), publié dans le *Brenner* du 15 juin 1913, la forge joue un rôle central dans l'histoire constitutive du texte puisqu'elle nous permet d'avoir un aperçu du jeu de l'imagination poétique de Trakl. Comme si souvent, la thématique centrale du poème est l'amour incestueux pour la sœur, présenté sous un jour extrêmement violent :

„Eine finstere Wolke ist mein Antlitz über die gewaltig dröhnen die Hämmer auf rotes Metall.“ (HKA, I, p. 81, V. 16-17.)

Même si cela ne saute pas forcément d'emblée aux yeux, c'est bien un acte sexuel violent qui est suggéré ici. Barbe Bleue, prêtre de la volupté, sacrifie Elisabeth sur un autel dont le pendant est ici l'enclume. La scène dans la forge peut être associée et assimilée à une messe noire en quelque sorte métamorphosée :

„In dieser Schmiede ereignet sich jetzt etwas, was ihre enge Verwandtschaft zum alchemistischen Labor nochmals sinnfällig macht: Eine *Solutio* der Individuen, die Fusion der Geschwister. In dieser Schmiede entsteht ein Androgyn.“¹⁰⁷⁶

Par ailleurs, Trakl continue *recto* de développer cette image de la forge de manière à ce qu'on puisse ici quasiment parler de « conversion » :

„Eine blaue Wolke.

Ist dein Antlitz auf mich gesunken in der Dämmerung.“ (HKA, I, p. 81, V.16-17.)

Le grondement métallique se transforme en mélodieuse musique („melodisches Saitenspiel“). On pourrait donc supposer que tout métal renvoie à l'or, en vertu de quoi le forgeron serait en fait un alchimiste qui transforme le métal en or. Dès lors, la scène de crime se transforme en un atelier – ou une forge ? – poétique au sein duquel l'objet désiré

¹⁰⁷⁶ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 170.

est cet *Opus*. Il convient, à ce stade, de rappeler que l'Alchimie, dont le but est le « Grand Œuvre », peut être définie comme une catharsis des matériaux et de l'âme. Pour le dire avec les mots d'Eliphas Lévi :

Le Grand Œuvre est « la création de l'homme par lui-même, c'est-à-dire la conquête pleine et entière qu'il fait de ses facultés et de son avenir ; c'est surtout l'émancipation parfaite de sa volonté, qui lui assure l'empire universel (...) c'est-à-dire un plein pouvoir sur l'agent magique universel.¹⁰⁷⁷ »¹⁰⁷⁸

Toutefois, Trakl est aussi préoccupé par ce qu'on pourrait appeler un autre « Art de forger », celui de « forger la langue, la poésie » qui est porteur d'un double aspect. D'un point de vue matériel, il s'agit de manier la matière, les mots, alors que sur le plan spirituel, il s'agit de matérialiser les ramifications les plus secrètes de l'âme et de la pensée. Dans ce poème, il n'est donc nullement étonnant que le métal symbolise le durcissement de l'âme, ce qui permet d'être confirmé par l'hypothèse selon laquelle il est souvent associé aux figures « possédées » par le Mal.

Par ailleurs, comme c'est le cas de façon exemplaire dans *Traum und Umnachtung* (HKA, I, p. 145.), le métal renvoie aussi aux masques puisqu'ici le frère et la sœur sont assis l'un en face de l'autre en étant masqués. Le texte relate une sorte de cène („Abendmahl“), présentée comme se tenant sous l'aune du déclin et de la chute :

„Gott ist tot, zumindest unbekannt verzogen, und die Dämonen des Blutes stören jetzt den Frieden des Mahls.“¹⁰⁷⁹

De plus, dans *Frühling der Seele* (HKA, I, p. 47.), l'âme se sent comme étrangère sur la terre¹⁰⁸⁰ et semble désirer se fondre dans une sorte de bleu immatériel, dans un ici-bas fait d'une profonde tristesse ou mélancolie. On peut donc avancer l'hypothèse selon laquelle le désir

¹⁰⁷⁷ Agent magique = *Materia prima* qui détermine les formes de la substance modifiable, c'est-à-dire de la transmutation métallique jusqu'à la médecine universelle.

¹⁰⁷⁸ LEVI, Eliphas, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, T.I, 1861, p. 251.

¹⁰⁷⁹ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 47.

¹⁰⁸⁰ „Stunde der Trauer, schweigender Anblick der Sonne; / Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden.“ In : HKA, I, p. 141, V. 22-23.

trakléen d'*Ascensio* gnostique semble puiser son origine dans le sentiment de culpabilité¹⁰⁸¹.

Pour en revenir à ce que nous disions au départ, l'apprenti forgeron satanique est soumis à une métamorphose, comparable à ce que Freud appelle la « sublimation »¹⁰⁸². Par-là, la pulsion sexuelle peut être désexualisée et désamorcée *dans* et *par* la productivité artistique. D'autre part, dans les poèmes *Traum des Bösen* (HKA, I, p. 29.) ou *Passion* (HKA, I, p. 392.) par exemple, le motif de l'inceste est souvent lié à la maladie, plus précisément à la lèpre (HKA, I, p. 392.). Dans les sociétés dites « archaïques », celui qui transgresse le tabou devient lui-même tabou et se voit donc être traité en pestiféré. De fait, le frère et la sœur incestueux sont de dangereux marginaux exclus, dont la tare est considérée comme étant héréditaire¹⁰⁸³.

Pour finir, nous allons nous intéresser au poème *An die Verstummen* (HKA, I, p. 124.). Pour Alfred Doppler, le poème concentre en son sein un grand nombre de thématiques phares :

„Eine Reihe von Motiven, die in der späten Expressionistischen Lyrik zu Leitmotiven geworden sind, repräsentieren das zeitgenössische Leben und den politisch-ökonomischen Zustand. Es werden genannt: die lebensfeindliche und lebenszerstörende Großstadt, die Stadt als große Hure Babylon, (...) eine unerlöste defiziente Natur, das maskenhafte Erstarrte des Bösen, die Nacht als Inbegriff des verfluchten Lebens, die Vorstellung einer toten Kirche, Sexualität, deren Frucht eine Totgeburt ist, und schließlich Krankheit, Hunger und Tod. Zusammengefasst wird all dies durch die Klage über die Herrschaft des Geldes.“¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸¹ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 176.

¹⁰⁸² La « sublimation », selon Freud, correspond à un type particulier de l'activité humaine, plus précisément à la création artistique, littéraire et intellectuelle, qui puise son origine dans la sexualité sans que ce rapport soit apparent. Plus précisément, dans ce processus, la pulsion sexuelle se déplace vers des objets socialement valorisés et donc un but non sexuel. In : HANISCH, Ernst, FLEISCHER, Ulrike, *Im Schatten berühmter Zeiten*, 1986.

¹⁰⁸³ Or, cette maladie peut éventuellement être soignée par des rituels ou pratiques de purification comme en atteste la fin de *Passion* où la création poétique ouvre aux sujets une perspective rédemptrice. D'ailleurs, il n'y a pas qu'une rédemption à travers la création poétique puisqu'à la fin du texte l'Adam de Böhme a de nouveau le droit d'accéder au paradis et de (re)trouver son épouse céleste perdue. En d'autres termes, à la fin du processus alchimique c'est l'androgyné qui sort de la jarre de l'alchimiste.

¹⁰⁸⁴ DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls*, 1992, p. 100-101.

Il semblerait que Dieu soit ici détrôné par le règne de Saturne, auquel les alchimistes associent le métal le moins noble, le plomb. Le plomb saturnien constitue donc le point de départ du processus alchimique de purification, tandis que son achèvement se manifeste dans le don de l'or solaire. Dans certains poèmes, nous sommes face à ce qui ressemble à une tentative de contrecarrer le processus alchimique. Or, dans ce poème, l'espoir est placé dans la forge poétique du poète.

„O, der Wahnsinn der großen Stadt, der am Abend
An schwarzer Mauer verkrüppelte Bäume starren,
Aus silberner Maske der Geist des Bösen schaut;
Licht mit magnetischer Geißel die steinerne Nacht verdrängt.
O, das versunkene Läuten der Abendglocken.“ (HKA, I, p. 124, V. 2-6.)

Dès le premier vers, la ville, motif expressionniste par excellence, est associée à la nuit et à la folie. Elle apparaît comme un endroit hostile, un Moloch sanguinaire qui dévore ses sujets, contrairement à la campagne présentée comme idyllique. La référence à la nuit, associée à la ville inhumaine, suggère le combat élémentaire entre la lumière et les ténèbres, le bien et le mal et, par extension, la polarité sexuelle. D'autre part, l'esprit du mal porte un masque, se cache dans la ville, mais celui qu'il possède devra craindre le courroux de Dieu. Dans le vers suivant, le fouet ou fléau magnétique est à associer au métal qui renvoie au conflit entre les deux forces que sont l'attrait et la répulsion. Il en va de même pour la « nuit de pierre » („steinerne Nacht“, V.4), jeu de mot féminin qui met un amour-haine, soit l'implication ambiguë, de deux acteurs en jeu. Le fait que le son des cloches du soir soit noyé suggère un déclin, la disparition du sacré, de la piété et donc aussi des valeurs, ce qui va être confirmé par certains éléments dans la strophe suivante.

„Hure, die in eisigen Schauern ein totes Kindlein gebärt.
Rasend peitscht Gottes Zorn die Stirne des Besessen.
Purpurne Seuche, Hunger, der grüne Augen zerbricht.
O, das grässliche Lachen des Golds.“ (HKA, I, p. 124, V. 7-10.)

La référence négative à la ville, combinée à celle de la prostituée au vers 7, nous renvoie incontestablement à Babylone, maudite et irrégieuse, sur laquelle s'apprête à s'abattre le châtement de Dieu. Néanmoins, le vers suivant qui rend compte du châtement divin de celui

qui est possédé par le Mal peut aussi ouvrir la voie à une autre interprétation. Même s'il s'agit d'une hypothèse, cette lecture ne paraît pas injustifiée eu égard à nos précédents propos. En effet, on pourrait dire que le poète tente d'expié les péchés et, par-là, d'apaiser la colère divine. En d'autres termes, c'est le processus de purification alchimique qui doit lui permettre de se libérer de ses démons. Le dernier vers de la seconde strophe fait explicitement référence au néfaste règne de l'argent, à l'or qui permet d'acheter la putain à Mammon¹⁰⁸⁵ qui fut acclamé à Babylone. Peut-être aussi que Dieu, fouettant celui qui est possédé par le mal, ne fouette en réalité qu'un masque. S'il en est ainsi, le vers peut aussi renvoyer à l'idée de la rébellion face à Dieu, voire à l'apostasie. Ainsi, cela suggérerait l'existence d'une volonté de passion du poète, combinée à une assurance prométhéenne de ce dernier.

„Aber stille in dunkler Höhle stummere Menschheit,
Fügt aus harten Metallen das erlösende Haupt.“ (HKA, I, p. 124, V. 11-12.)

Par l'adversatif « mais » („aber“) qui introduit l'avant-dernier vers, Trakl oppose à l'or le bruit du marteau sur l'enclume du forgeron. De même, le fait de saigner, référence à la passion, apparaît comme quelque chose de constructif puisque le chemin vers le mont Golgotha exige de l'individu abandon et sacrifice de soi. Le dernier vers, lui, fait référence à une transmutation essentielle puisqu'y apparaît le messie salvateur. D'ailleurs, la transformation alchimique des métaux peut aussi symboliser l'art poétique, également capable d'apporter la rédemption. Nous sommes donc face à l'expression d'une finalité sotériologique de la poésie, à un credo poétique. Dès lors, l'atelier devient le lieu d'un processus créatif qui, comme le processus de transformation alchimique qui sert de modèle, aspire à rendre possible une rédemption du genre humain. Le poète crée lui-même le messie libérateur, bien que ce processus puisse paraître profondément blasphématoire.

¹⁰⁸⁵ Mammon est, selon le *Nouveau Testament*, l'avarice ou la richesse matérielle, souvent personnifiée en divinité et, selon les cas, incluse dans les sept princes de l'Enfer.

Le chef du Christ se caractérise par la douceur et le dévouement. Or, il n'est tel qu'après la métamorphose du métal glacé, symbole de l'Adam d'après la chute, qui constituait le point de départ du long processus alchimique. On peut, à ce point, rappeler que la comparaison du Christ avec le *lapis philosophorum* – c'est-à-dire la célèbre pierre philosophale – est courante. Par exemple, pour Jacob Böhme, la purification de l'homme par les sacrements équivaut à la transformation alchimique.

„Hier wird das „harte Metall“ geläutert und verwandelt in den eigentlichen *Lapis philosophorum*, in Christus, in das „erlösende Haupt“. (...) Es geht um eine Selbsterlösung des Dichters, um ein gnostisches Artistenevangelium.“¹⁰⁸⁶

En d'autres termes, nous pouvons avancer l'idée selon laquelle le poème devient ici sacrement. Ainsi, il serait un remède permettant d'illuminer et de purifier tant l'âme que le corps. D'une plaie béante et ensanglantée émerge le poème, comparable à une légende sous forme d'une constellation mystique et magique de signes. De plus, l'image de cracher/vomir du sang renvoie aux plaies causées par la couronne d'épines, imposée cyniquement au « roi » par ses bourreaux lors de la passion. En rapprochant le martyr et l'« épidémie pourpre » („purpurne Seuche“, V. 9), on le rapproche aussi de l'inceste. Avant de saigner soi-même, on buvait le sang de l'autre, comme l'atteste l'exemple de Barbe Bleue. En effet, puisque le sang coule de la gorge de la victime, en crachant soi-même du sang, c'est comme s'il s'agissait de rendre quelque chose qui a été pris dans le péché, donc d'expier sa faute. Aussi, l'image de l'individu qui crache du sang peut être interprété comme le cri inarticulé du saint. Le sang qui coule de la gorge du poète s'inscrit dans l'inversion des images de violence, comme par exemple le sacrifice d'Élisabeth par Barbe Bleue. D'une certaine manière, maintenant, c'est Barbe Bleue qui fait office de victime sacrifiée, contexte dans lequel le poète retourne la situation contre lui-même, un peu comme s'il s'agissait de la loi du Talion : « œil pour œil, dent pour dent ».

„Blaue Tauben

¹⁰⁸⁶ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009, p. 190-191.

Trinken nachts den eisigen Schweiß

Der von Elis kristallener Stirne rinnt.“ (HKA, I, p. 86, V. 29-31.)

Dans ces vers d'*Elis*, les pigeons bleus renvoient à la figure d'Élisabeth dans *Barbe Bleue*, donc comme c'est le cas de la plupart des figures féminines dans la poésie de Trakl, à la sœur. Le verbe « boire » („trinken“, V. 30) renvoie aux actes de barbarie de Barbe Bleue qui s'adonne au vampirisme en buvant le sang d'Élisabeth. Ici et dans le cadre du processus poétique, il est symbolisé par la « sueur froide », comme le confirme le vers suivant. Elis, en revanche, apparaît comme un Adam déchu et ayant perdu sa part féminine. Or, comme le suggèrent les deux derniers vers, il semble porter une couronne d'épines comme celle du Christ pendant la passion. On peut donc proposer l'interprétation suivante : il semblerait qu'Elis expie la faute et le lourd péché dont il s'est rendu coupable en tant que Barbe Bleue.

Chez Trakl, tant l'épine que le couteau sont des instruments de meurtre phalliques, à l'image du marteau dont le caractère phallique et agressif est indéniable. Toutefois, lorsque l'apprenti satanique retourne son marteau contre lui-même, il devient productif et rend possible la fusion, le processus de transformation et de purification alchimique. Dans un processus civilisationnel qui pousse au développement de la conscience et de la culpabilité, le retournement du crime sexuel (*Lustmord*) permet d'apaiser le Dieu-père par le sacrifice. En d'autres termes, nous sommes face à un processus *dans* et *par* lequel la messe noire devient un sacrifice sacré. Lorsqu'on observe de près le traitement de la thématique de l'inceste chez Trakl, le moteur de la création poétique est un profond et douloureux sentiment de culpabilité. Cette puissance de la culpabilité s'explique par le contexte intellectuel de l'époque puisque Sigmund Freud l'interroge dans *Das Unbehagen der Kultur* (*Le malaise dans la culture*). Pour lui, le développement de la culpabilité est culturel¹⁰⁸⁷ et se caractérise par le fait que le moi ne punit pas seulement l'acte, mais aussi l'intention qui le sous-tend.

¹⁰⁸⁷ „Das Wort „Kultur“ bezeichnet die ganze Summe der Leistungen und Einrichtungen, in denen sich unser Leben von dem unserer tierischen Ahnen entfernt und den zwei Zwecken dienen: dem Schutz des Menschen gegen die Natur und der Regelung der Beziehungen der Menschen untereinander.“ In:

„Zunächst, wenn man fragt, wie kommt einer zu einem Schuldgefühl, erhält man eine Antwort, der man nicht widersprechen kann: man fühlt sich schuldig (Fromme sagen: sündig), wenn man etwas getan hat, was man als „böser“ erkennt. Dann merkt man, wie wenig diese Antwort gibt. Vielleicht nach einem Schwanken wird man hinzusetzen, auch wer dies Böse nicht getan hat, sondern bloß die Absicht, es zu tun, bei sich erkennt, kann sich für schuldig halten, und dann wird man die Frage aufwerfen, warum hier die Absicht der Ausführung gleichgeachtet wird. Beide Fälle setzen aber voraus, dass man das Böse bereits als verwerflich, als von der Ausführung auszuschließen erkannt hat. (...) Ein ursprüngliches, sozusagen natürliches, Unterscheidungsvermögen für Gut und Böse darf man ablehnen. Das Böse ist oft gar nicht das dem Ich Schädliche oder Gefährliche, im Gegenteil auch etwas, was ihm erwünscht ist, ihm Freude bereitet. Darin zeigt sich also fremder Einfluss; dieser bestimmt was Gut und Böse sein soll.“¹⁰⁸⁸

Le bien et le mal, selon Freud, sont donc définis par la culture et la société. Plus précisément, le mal est ce qui provoque un « manque d’amour », c’est-à-dire le rejet. Autrement dit, est considéré comme mauvais ce qui risque de nous faire perdre les gens aimés. Dès lors, la raison pour laquelle on évite de faire le mal est d’éviter de perdre ceux qu’on aime.

Pour en revenir au poème, notons que l’enclume est associée à l’autel sacrificiel sur lequel le poète déverse son sang. La poésie formule donc un credo « chrétien », déviant et hétérodoxe, une sorte d’Évangile gnostique de l’artiste. Ainsi, la rédemption doit être trouvée par ses propres moyens, contexte dans lequel la sacralisation de l’art ne peut impliquer un usage rituel des mots et des chiffres, soit leur sacralisation et mystification.

Il semblerait que la relation qui rattache Trakl à la figure du Christ est dans une large mesure de la même nature que celle qui le rattache à la sœur : même relation de type pour ainsi dire érotique, images et symboles proches si ce n’est similaires, même tentative d’assimilation du moi à l’autre, même figure du double – que ce soit sous la forme du miroir narcissique, du miroir (*Spiegelbild*) ou encore du double

FREUD, Sigmund, *Das Unbehagen der Kultur*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1997, p. 55-56.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.* p. 55-56.

(Doppelgänger) – etc. Dès lors, puisque le Christ est la figure par excellence de la rédemption, il en est de même lorsqu'il est associé à la sœur.

Conclusion

Au terme de ce travail de recherche, il s'agit maintenant d'en valoriser les acquis.

Avant de nous plonger dans l'analyse de l'œuvre poétique de Georg Trakl, nous avons tenté de reconstituer la biographie du poète autrichien, la vie d'un auteur étant indissociable de son œuvre. Or, puisque cette investigation biographique doit surtout servir à la compréhension de l'œuvre poétique de Georg Trakl, elle avait, dès le départ, ni l'ambition ni la prétention d'être exhaustive. Nous avons fait le choix de ne pas nous en tenir à une simple reconstitution et présentation des faits biographiques, mais avons cherché à enrichir la biographie à l'aide d'analyses psychologiques et psychanalytiques. Cette ouverture interdisciplinaire nous a permis d'expliquer la répercussion de certains événements et éléments sur la constitution psychologique de notre poète puisque « le langage [poétique] contient, compose et articule la totalité du vécu »¹⁰⁸⁹. Certains acquis dans ce domaine font l'unanimité des spécialistes et ont pu s'avérer éclairants dans notre analyse biographique. Nous avons ainsi pu démontrer que dès son plus jeune âge Trakl aspirait à la solitude, que la relation avec sa mère était profondément perturbée, qu'il s'est toujours distancé des valeurs et exigences familiales et sociales à son égard, qu'il était renfermé sur lui-même et avait un caractère ambivalent, sensible et tempétueux. En intégrant à notre investigation biographique des éléments empruntés à la psychologie et à la psychanalyse, nous avons pu préciser l'impact de certaines expériences sur le poète. D'ailleurs, les événements clés d'un point de vue psychologique et psychanalytique sont aussi ceux qui sont le plus présents dans l'œuvre

¹⁰⁸⁹ NIMIS, Jean, « Mensonge du langage, vérité de la poésie » In : *Poésie*, n° 117-118, 2006, p. 256.

poétique de Georg Trakl, la place majeure étant accordée à l'inceste et aux fantasmes incestueux, élément phare en psychanalyse¹⁰⁹⁰.

De plus, il convient de rappeler qu'en psychanalyse la *catharsis*¹⁰⁹¹ désigne une prise de conscience par laquelle un sujet se remémore un événement traumatique passé¹⁰⁹² et le revit afin de le dépasser dans la cure psychanalytique. La *catharsis* repose donc sur l'abréaction des affects causés par le traumatisme, c'est-à-dire la décharge émotionnelle qui accompagne toute prise de conscience. Elle constitue donc le processus, parfois d'une grande violence émotionnelle, au travers duquel le sujet se libère du refoulement. En d'autres termes, elle constitue la première étape nécessaire d'une mise à distance ou d'une objectivation du traumatisme qui peut aboutir à l'intégration du traumatisme dans l'histoire du sujet par les moyens du langage. Puisque Trakl, dans ses poèmes, rend compte des événements les plus douloureux de son existence, le processus de création poétique paraît œuvrer comme la *catharsis* en psychanalyse.

« En l'occurrence, l'intention poétique est sincère et désireuse de porter sur les faits de l'existence un regard, sinon exact, du moins préoccupé d'authenticité. Il semble que l'on puisse parvenir à une certaine vérité du discours par le biais de cette dictée intérieure, qui a lieu dans une sorte d'*epoché* à opposer aux faits susceptibles d'interférer avec une révélation de la primeur de l'existence. »¹⁰⁹³

Au lieu de recourir à une thérapie, le poète se nourrit de ces événements et cherche à s'en distancer, à les transfigurer de par leur transformation en poésie. Quant à la question du rapport entre poésie et *catharsis* posée

¹⁰⁹⁰ SPOERRI, Theodor, *Georg Trakl*, 1954. – WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990. – WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, 2005. - GÖRNER, Rüdiger, „Das umschriebene Ich. Trakls verhüllte Selbstdeutung“, 2016.

¹⁰⁹¹ En psychanalyse, la catharsis est un concept apparu pour la première fois en 1893 dans la « Communication préliminaire » qui servira de premier chapitre aux *Études sur l'hystérie* (1895) de Josef Breuer et Sigmund Freud.

¹⁰⁹² « La réaction du sujet qui subit quelque dommage n'a d'effet réellement "cathartique" que lorsqu'elle est vraiment adéquate comme dans la vengeance. Mais l'être humain trouve dans le langage un équivalent de l'acte, équivalent grâce auquel l'affect peut être "abréagi" à peu près de la même façon ». In : ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, coll. « La Pochothèque », Paris, 2011, p. 251.

¹⁰⁹³ NIMIS, Jean, « Mensonge du langage, vérité de la poésie », 2006, p. 258.

au début de notre travail, la reconstitution du fait biographique et son interprétation à partir des outils analytiques de la psychanalyse ont montré qu'il existe indéniablement un rapport entre création poétique et *catharsis*.

C'est aussi le résultat auquel aboutit l'étude proposée par Heidegger pour qui la poésie de Trakl puise son origine dans une angoisse et dans des émotions intimement vécues qui, *dans* et *par* la poésie, sont transfigurées en chant (*Lied*)¹⁰⁹⁴. C'est cette transfiguration qui rend la vie supportable puisque désormais la poésie opère comme une *catharsis* qui rend le réel supportable et offre au poète une perspective de rédemption. En effet, la poésie de Trakl ne semble aucunement conçue à des finalités esthétiques pures, malgré un travail remarquable sur la forme, mis en évidence par nos microlectures, mais elle paraît surtout être investie d'une véritable vocation libératrice. C'est sans doute aussi en ce sens que de nombreux spécialistes voient en le poète salzbourgeois le précurseur de l'expressionnisme. Comme beaucoup de représentants de cette génération, le poète est animé non seulement par une vocation et des exigences éthiques, mais aussi par le désir permanent de se sacrifier. La poésie trakléenne exprime avec authenticité toute la profondeur des sentiments humains : peur, angoisse, désir, pulsions etc. L'auteur se libère de leurs poids en parvenant, par une langue et un ensemble de symboles qui lui sont propres, à exprimer l'indicible. En mettant des mots sur les tourments, les angoisses, les préoccupations, mais aussi les espoirs les plus intimes, le poète parvient à exprimer ce qui, finalement, constitue les ramifications les plus secrètes de l'être humain.

« En même temps que l'écriture poétique joue et trépigne avec la matière du langage, le poème révèle ce que nous sommes et nous invite à être ce que nous sommes. »¹⁰⁹⁵

Par ailleurs, le lien que nous avons tenté d'établir avec les mouvements occultistes, en particulier avec l'alchimie, va aussi dans ce

¹⁰⁹⁴ HEIDEGGER, Martin, „Die Sprache im Gedicht“, 1985.

¹⁰⁹⁵ NIMIS, Jean, « Mensonge du langage, vérité de la poésie », 2006, p. 248-266, ici p. 257.

sens. Si, comme l'affirme Günther Kleefeld¹⁰⁹⁶, Trakl s'est inspiré de l'alchimie, ce dont pourrait témoigner la composition de ses recueils à partir d'heptades, sans oublier certaines images employées dans ses poèmes, la poésie serait comparable au travail de l'alchimiste. Même si cette hypothèse est loin de faire l'unanimité chez les spécialistes, après vérification de notre part, un hasard semble peu probable et la perspective proposée fait apparaître l'œuvre poétique de Georg Trakl, en particulier le recueil *Sebastian im Traum (Sebastien en rêve)*, sous un jour nouveau. Non seulement sur le plan langagier où le poète-alchimiste tente de transformer la matière brute (les mots) en or, en chant poétique, mais aussi sur le plan éthique et symbolique. Si, en effet, le processus de création poétique est comparable au processus alchimique, alors son résultat, le poème, l'est à la *rebis* (pierre philosophale) qui permet l'accès à l'immortalité. Rappelons que la *rebis* alchimique est sensée œuvrer comme médecine universelle. De fait, si le poème, le chant poétique, est une sorte de médecine universelle, il permet au poète de se libérer de ses souffrances grâce au processus de création poétique qui transfigure la réalité vécue. Puisque la poésie consiste aussi en un partage du poète avec le lecteur, peut-être le lecteur trouve-t-il, lui aussi, en la poésie son salut ? Cette hypothèse se superpose à la vision de la poésie comme *catharsis*, mais va encore plus loin. Non seulement la poésie est médecine universelle pour le poète, mais également pour le lecteur car elle officie comme le miroir de ses propres tourments et donc aussi comme la possibilité de les transfigurer afin d'ouvrir la voie vers la rédemption.

« Faisons, une nouvelle fois, je le propose aujourd'hui, le pas baudelairien de l'amour des choses mortelles. Retrouvons-nous sur le seuil qu'il a cru fermé, devant les plus désolantes preuves de la nuit. Ici tout avenir et tout projet se dissipent. Le néant consume l'objet [...] et nulle foi ne nous soutient plus [...]. Restons pourtant devant cet horizon sans figure, vidé de soi. Tenons, si je puis dire, le pas gagné [...]. Un possible apparaît sur une ruine de tout possible. »¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹⁶ KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung*, 2009.

¹⁰⁹⁷ BONNEFOY, Yves, *L'Improbable*, Mercure de France, Paris, 1980, p. 121-122.

Par ailleurs, en considérant l'œuvre poétique de Georg Trakl comme le fruit de son époque et le poète comme un enfant de son siècle, alors de nombreux éléments et références deviennent saisissables et limpides. En effet, il faut rapprocher l'œuvre de l'influence des symbolistes français, notamment du langage poétique de Charles Baudelaire, Paul Verlaine et Arthur Rimbaud et surtout l'aborder en prenant en compte l'image de l'homme et du monde, telle qu'elle nous a été proposée par l'art et la littérature expressionnistes¹⁰⁹⁸. C'est ce que nous avons fait tout au long de notre travail, et l'entreprise s'est avérée fructueuse. Indiscutablement, une étude des influences, des correspondances, des spécificités de l'œuvre et du contexte dans lequel elle s'enracine, nous permet de retrouver une base de repères stables pour une interprétation de l'œuvre. Comme l'a montré Adrien Finck, Trakl appartient pleinement à la génération dite expressionniste, raison pour laquelle « sa poésie condense toute la véhémence de la protestation »¹⁰⁹⁹. Il en découle qu'un questionnement de ce processus de destruction, voire d'auto-destruction dans certains cas, mérite tout notre intérêt. L'appartenance de Georg Trakl à la génération expressionniste ne faisant aucun doute, il convient désormais d'interroger l'aspect contestataire non seulement dans sa dimension individuelle, poétique et esthétique, mais surtout dans sa dimension socio-historique. Une récente étude de Michèle Finck en témoigne :

« Ainsi, l'année 1914, et plus radicalement encore l'année 1939, peuvent être lues comme des dates de naissance non pas d'une *anti-poésie* (car la poésie subsiste, certes pas dans la mélodie qui est sapée mais dans le rythme) mais d'une *contre-poésie*, au diapason de laquelle l'écriture poétique en Europe devra désormais se mesurer. « Plus de poésie après » les deux guerres mondiales ? Au contraire, plus que jamais de la poésie, mais une poésie qui sera *contre-poésie* ou ne sera pas. »¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁸ COLOMBAT, Rémy, *Rimbaud, Heym, Trakl*, 1987. – FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974. – FINCK, Michèle, « Guerre et mise en crise de l'écriture : Trakl, Ungaretti, Char, Jaccottet » URL : <http://sflgc.org/acte/michele-finck-guerre-et-mise-en-crise-de-lecriture-trakl-ungaretti-char-jaccottet/>, page consultée le 10 Mai 2019.

¹⁰⁹⁹ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 49.

¹¹⁰⁰ FINCK, Michèle, « Guerre et mise en crise de l'écriture : Trakl, Ungaretti, Char, Jaccottet ».

La poésie de Trakl est enracinée dans l'époque de crises et d'incertitudes qui l'a vu naître, et si l'on observe les similitudes avec l'époque contemporaine, il est évident que son œuvre est plus que jamais d'actualité. En ce sens, Trakl semble avoir été visionnaire puisque, plus de cent ans après sa mort, sa poésie s'adresse encore à nous comme étant d'une étonnante actualité.

« La force mystérieuse, c'est cette exigence au sein de la société qui, assignant à celui qui parle le devoir d'aller jusqu'au bout de soi, lui donne pour ce faire quelques instants de légitime répit, quelques instants d'être. Un appel d'air qui justifie la littérature bien plus qu'il incite à plus qu'elle. »¹¹⁰¹

Georg Trakl exprime son mal-être et son angoisse, intrinsèquement liés au mal du siècle, par l'omniprésence de la tension entre des pôles opposés qui s'articulent globalement autour du dualisme originel et fondamental du bien *versus* le mal. Comme l'ont montré nos microlectures, la poésie de Trakl se caractérise avant tout par cette tension constante entre deux pôles opposés : les images de déclin, de mort, de violence, bref du mal, font face aux images suggérant la possibilité d'une rédemption, la pureté, donc le bien. Puisque la dialectique se définit généralement comme une marche de la pensée reconnaissant le caractère inséparable des propositions contradictoires (thèse, antithèse) que l'on peut unir dans un système, on peut considérer qu'une telle démarche constitue le fil rouge traversant l'œuvre poétique de Georg Trakl, des premières ébauches jusqu'à l'œuvre de maturité. La tension entre deux pôles se retrouve dans la quasi-totalité des poèmes de par l'omniprésence d'images fortement symboliques, dont certaines apparaissant à plusieurs reprises. Dans de nombreux cas, les commentateurs, comme Andrew Webber¹¹⁰² ou Dominique Iehl¹¹⁰³, considèrent que, malgré l'omniprésence de la tension entre images positives et images négatives, et par extension entre le bien et le mal, le

¹¹⁰¹ BONNEFOY, Yves, *La vérité de parole*, Mercure de France, Paris, 1988, p. 247.

¹¹⁰² WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self*, 1990.

¹¹⁰³ IEHL, Dominique, « Trakl et Dostoïevski », 2008.

mal semble l'emporter dans la majorité des cas. Or, cette idée est discutable, si l'on considère l'œuvre dans son ensemble.

L'une des thématiques centrales autour de laquelle s'articule cette tension entre images positives et négatives est l'amour, incestueux dans la plupart des cas. Dans le recueil de 1909, les poèmes de l'amour semblent surtout être des poèmes du mal. La tension se construit souvent sur le modèle suivant : l'apparition de la sexualité, et par extension l'irruption brutale de la faute qui viennent détruire le paradis, dès lors perdu, de l'enfance, la pureté, l'insouciance. Il en découle que les jeux de l'enfance ne sont plus qu'un souvenir lointain, incompréhensible et fantomatique, suite à la rupture provoquée par la faute et l'expiation. Souvent, la figure féminine qui éveille la sexualité est une allégorie de cette faute, toujours entourée de suggestions macabres et funestes.

« La sexualité est maudite, elle suscite des images violemment contradictoires de volupté et de dégoût. »¹¹⁰⁴

Dans certains textes, nous sommes face « à la fin du chant poétique à l'unisson de la vie universelle »¹¹⁰⁵. C'est désormais la prostituée qui symbolise le monde démythifié et désormais le domaine de la sexualité n'est plus celui du sacré ou de la beauté, mais celui de la maladie, de la laideur et de la décomposition. De plus, la figure de « l'assassin » et de « l'ennemi » est celle du double dans l'œuvre de maturité. On pourrait alors s'arrêter à l'interprétation selon laquelle la prise de conscience de la malédiction s'impose de toute sa force, avec une irrémédiable violence, rendant toute possibilité de salut illusoire.

Or, une autre lecture est possible et, même si elle ne peut dépasser pas le statut d'hypothèse, elle propose une ouverture. Notre recherche semble en avoir montré la pertinence : la figure de la sœur n'est pas seulement associée à l'inceste et à la faute, mais aussi à l'androgynie. Le choix de cette figure est significatif : il possède une portée symbolique et une profondeur philosophique essentielles. La figure de

¹¹⁰⁴ FINCK, Adrien, *Georg Trakl : Essai d'interprétation*, 1974, p. 344.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

l'androgynie et sa symbolique existent non seulement depuis des millénaires, mais de surcroît elles ne sont guère propres à la pensée occidentale. Alors que chez Platon la figure de l'androgynie renvoie au mythe d'un âge d'or révolu, perdu, où l'homme était androgynie, entier, parfait et accompli, cette même idée se retrouve dans certaines exégèses de la *Genèse*, selon lesquelles ce serait avec la chute de l'Éden que l'homme serait devenu non seulement sexué, mais aussi mortel et conscient de son imperfection. Dans les deux cas, l'homme aspirerait à retrouver cet état d'androgynie et de perfection perdu de par l'acte sexuel, *dans* et *par* lequel il chercherait à fusionner avec sa moitié de sexe opposé pour ne faire plus qu'un et se sentir de nouveau entier, parfait et heureux. C'est d'ailleurs suite à l'audace de défier son créateur que l'homme aurait été puni, scindé en deux, rendu désormais mortel et incomplet, voué à faire l'expérience de la dualité et de l'inachèvement¹¹⁰⁶. Concernant Trakl, la personne la plus proche, semble indéniablement avoir été sa sœur Margarete (Grete). Outre une ressemblance physique troublante, des passions communes et un caractère relativement similaire paraissent en faire la parfaite moitié perdue.

Au terme de notre travail, la poésie de Georg Trakl nous apparaît sous un éclairage renouvelé. Contrairement à ce que les apparences peuvent laisser croire, cette poésie semble être porteuse de lumière, malgré toute la violence et la souffrance dont elle témoigne. Bien que l'œuvre poétique de Georg Trakl soit indissociable du contexte qui l'a vu naître et que le poète soit, à bien des égards, un enfant de son siècle, l'œuvre est d'une étonnante actualité. Ceci s'explique par le caractère propre de la parole poétique.

« La poésie se situe, disions-nous, à un niveau plus profond de la parole. Mais la *forme* du vers, dont on peut partir, ne suffit pas à caractériser ce

¹¹⁰⁶ PLATON, *Le Banquet*. – LIBIS, Jean, *Le mythe de l'Androgynie*, 1980. – EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, 2005. – MONNEYRON, Frédéric, *L'Androgynie décadent*, 1996. – ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, 1962.

niveau, car il y a aussi le *sens* du poème, aux confins extérieurs de la pensée conceptuelle. Or il y a un rapport entre les deux, la forme permet de délivrer dans les mots comme une intuition qui leur est propre : la matière sonore, le son intérieur aux phénomènes. Si celui-ci devient ordinairement le moyen de la signification, à certains moments il nous retient en marge de toute signification, dans le silence du sens, « comme si la profondeur de l'être sensible affleurerait par-dessous le voile » des productions de la pensée, comme un « fragment à nu de la substance du monde [...] qui pourrait aussi bien être son tout, car il nous fait accéder à ce que la réalité a de fondamentalement un. « La forme – le rythme par exemple – intervient pour dégager le son de la signification et de lui permettre d'exercer ses pouvoirs. Le son est alors cette *présence* que le concept fait oublier et un savoir existentiel nouveau apparaît. »¹¹⁰⁷

Il semblerait que chaque tournant de siècle soit confronté à l'incapacité des hommes à faire face aux mutations trop rapides de leur société, à l'absence de sens et à la quête de nouvelles valeurs, les anciennes étant devenues caduques. L'instabilité économique et politique, les guerres et la violence qui planent au-dessus des hommes comme une épée de Damoclès, le sentiment de solitude et de déracinement de l'individu et soulèvent des interrogations et des angoisses qui restent sans réponse. Il existe d'étranges similitudes entre l'époque de notre poète et la nôtre, malgré un écart de cent ans.

Rappelons que la poésie possède une double dimension du mot et du langage dans laquelle interfèrent l'arbitraire du signe, le son et le sens. La dimension musicale (son et rythme) est essentielle chez Georg Trakl qui aspire à la revaloriser *dans et par* sa poésie.

« Quand on écoute le son du mot, ce son qui est l'autre moitié mais toujours étouffé du signe, quand on lui donne le droit de laisser vivre ses rythmes, vibrer ses assonances, se déclarer et s'approfondir sa musique, voici qu'on se trouve engagé dans une écriture où, du fait de cet autre rapport des mots entre eux, leur articulation conceptuelle est affaiblie, avec l'idée qu'elle imposait de la réalité et de l'existence. Ce voile s'amincit, parfois se déchire, la présence à l'Un du monde y transparait, comme un bien, c'est ce que je nomme la poésie. Cette poésie ne dit rien à proprement parler : elle montre. »¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁷ JOSSUA, Jean-Pierre, « La parole de poésie selon Yves Bonnefoy : La poésie, la poétique, le sens d'une création » In : *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 86., Vrin, Paris, 2002/3, p. 423-436, p. 433-434.

¹¹⁰⁸ BONNEFOY, Yves, « Entretien avec Patrick Kéchichian » In : *Le Monde*, 07/06/1994, p. 2.

Dans une époque d'incertitudes, de violence et de conflits, la poésie semble constituer une sorte d'ancrage : elle rend compte d'une expérience¹¹⁰⁹, d'un vécu, et s'adresse aux émotions, soit à la partie la plus humaine en nous. Elle est, comme l'affirme Yves Bonnefoy, « vérité de parole »¹¹¹⁰ parce qu'elle puise son origine dans les émotions, soit dans quelque chose de spontané, de vrai et de non falsifiable. La poésie de Trakl, semble aujourd'hui nous rappeler l'importance de ce témoignage humain et de la primauté de l'éthique. Actuellement, nous vivons dans un monde où le virtuel semble primer sur le réel : *fake news*, mise en scène de soi sur les réseaux sociaux, échanges qui n'ont plus lieu lors de vraies rencontres d'humain à humain, mais via des écrans ; bref, le paraître l'emporte sur l'être et le virtuel semble primer sur le réel. Peut-être est-ce justement face à un tel monde que la poésie constitue un dernier lieu de résistance en ce qu'elle se situe justement aux antipodes du paraître, de la mise en scène et du mensonge.

L'époque contemporaine, marquée par les incertitudes et l'instabilité, a pour particularité des formes très agressives de communication : publicités omniprésentes, voire mensongères, slogans criards, répétés à outrance, falsification des informations, propagande et même le terrorisme qui vise à imposer une vision du monde par la force. La poésie, quant à elle, constitue un garde-fou précieux dans ce monde de la communication agressive parce qu'elle est non seulement la communication non violente par excellence, mais aussi sa forme la plus créative par sa « vérité de parole ». En effet, la poésie et la parole poétique sont en recherche d'un langage qui ne soit pas récupérable par les idéologies. Ce langage autre s'oppose à la récupération à des fins propagandistes parce qu'il présuppose toujours la vérité d'une expérience, d'un vécu et d'une charge émotionnelle qu'il exprime et transfigure. Dans une société où l'apparence l'emporte sur l'essence, où les individus sont en quête de sens, de valeurs et d'identité et où la

¹¹⁰⁹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgeois éditeur, Nord-Compo à Villeneuve-d'Ascq, 2015.

¹¹¹⁰ BONNEFOY, Yves, *La vérité de parole*, 1988.

violence semble être omniprésente, la poésie de Trakl pourrait nous rappeler, justement, qu'il existe un lieu précieux et inaltérable : l'exigence éthique qui se condense en quelques valeurs partageables et la beauté de la transfiguration et du partage *dans* et *par* le processus de la création poétique qui est à la fois communication universelle et intemporelle.

Bibliographie

1. Littérature primaire

1.1. L'œuvre de Georg Trakl

1.1.1. Edition de reference

Georg Trakl: Dichtungen und Briefe, Historisch-kritische Ausgabe, Bd.1. Hrsg. v. Walther Killy u. Hans Szklenar, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1969. (HKA, I)

Georg Trakl: Dichtungen und Briefe, Historisch-kritische Ausgabe, Bd.2. Hrsg. v. Walther Killy u. Hans Szklenar, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1969. (HKA, II)

1.1.2. Autres éditions

Sämtliche Werke und Briefwechsel, Innsbrucker Ausgabe, historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Georg Trakls, Bd.1-6. 1. Auflage, Hrsg. v. Eberhard Saueremann u. Hermann Zwerschina, Stroemfeld Verlag, Frankfurt a. M. – Basel, 2014.

Werke – Entwürfe – Briefe, Hrsg. v. Hans-Georg Kemper, Reclam, Stuttgart, 1986.

Das dichterische Werk, auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), München, 1998.

Fünfzig Gedichte, Reclam, Stuttgart, 2001.

Offenbarung und Untergang: die Prosadichtung, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1995.

Abendländisches Lied: Gedichte, Piper, München, 1994.

Georg Trakl - Nachlass und Biographie: Gedichte, Briefe, Bilder, Essays, hrsg. v. Wolfgang Schneditz, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1949.

1.1.3. Traductions françaises

Œuvres complètes, trad. de l'allemand (Autriche) par Marc Petit et Jean-Claude Schneider, Gallimard, Paris, 1972.

Poèmes I & Poèmes II, édition bilingue allemand – français, trad. de l'allemand (Autriche) par Jacques Legrand, présentation et notes par Adrien Finck, Garnier Flammarion, Paris, 1993, réédition 2001.

Rêve et folie et autres poèmes, suivis d'un choix de lettres, édition bilingue français – allemand, trad. de l'allemand (Autriche) par Henri Stierlin et Jil Silberstein, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2009.

Crépuscule et déclin ; suivi d'autres poèmes, trad. de l'allemand (Autriche) par Marc Petit, Gallimard, Paris, 1990.

1.2. Autre littérature primaire

ADAM, Paul, *Les Feux du Sabbat*, Bibliothèque des auteurs modernes, Paris, 1900.

BALL, Hugo, *Die Flucht aus der Zeit*, Duncker & Humblot, München - Leipzig, 1927.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. I & II, Gallimard, coll. „Bibliothèque de la Pléiade“, Paris, 1975.

BAUDELAIRE, Charles, *L'Œuvre*, Introduction et notes de P. Schneider, Club français du livre, Paris, 1955.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, éd. par John E. Jackson, préface d'Yves Bonnefoy, Livre de Poche, La Flèche, 1999.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Paradis artificiels*, précédé de *La Pipe d'opium*, *Le Hachich*, *Le Club des Hachichins* par Théophile GAUTIER, éd. établie et présentée par Claude Pichois, nouvelle éd. revue, Gallimard, coll. folio classique, Paris, 2005.

BENN, Gottfried, *Statische Gedichte*, Arche, Zürich, 1948.

BENN, Gottfried, *Gesammelte Werke*, Bd.1. Hrsg. v. Dieter Wellershoff, Limes Verlag, Wiesbaden, 1968.

BENN, Gottfried, *Der Garten von Arles*. In: *Gesammelte Werke in 4 Bänden*, Bd.2. „Prosa und Szenen“, Hrsg. v. Dieter Wellershoff, Limes Verlag, Wiesbaden, 1968.

BONNEFOY, Yves, *L'Improbable*, Mercure de France, Paris, 1980.

BONNEFOY, Yves, « Entretien avec Patrick Kéchichian » In : *Le Monde*, 07/06/1994.

BONNEFOY, Yves, *La vérité de parole*, Mercure de France, Paris, 1988.

BRENTANO, Clemens, *Werke*, Bd.1., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968.

BROCH, Hermann, „Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880“ In: WUNBERG, Gotthart (Hrsg.), *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1880 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 86-97.

HEYM, Georg, *Dichtungen und Schriften*, Bd. 3. Hrsg. v. Karl Ludwig Schneider, Heinrich Ellermann Verlag, Hamburg – München, 1962.

HOFMANNSTHAL, Hugo v., „Ein Brief“, In: *Das erzählerische Werk*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1969, p. 102-113.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Gesammelte Werke*, 2. Auflage, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2008.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Douze poèmes*, trad. de l'allemand et présenté par François Fédier, Éditions La Différence, Paris, 1989.

HOMÈRE, *L'Odyssée*, trad. du grec ancien par Victor Bérard, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1993.

KRAUS, Karl, „Franz Ferdinand und die Talente“. In : *Die Fackel*, 16. Jg., Nr. 400-403 (10.07.1914), p. 1-4.

MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I, éd. de Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1998.

MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. II, éd. de Bertrand Marchal, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2003.

MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, H. Monda & G. Jean Aubry, Paris, 1945.

MANN, Thomas, *Schriften und Reden zur Literatur Kunst und Philologie*, Fischer Bücherei, Frankfurt a. M., 1968.

MENDES, Catulle, *Zo'har*, Flammarion, Paris, 1886.

MUSIL, Robert, *Gesammelte Werke*, Bd.7. Hrsg. v. Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1981.

NEUGEBAUER, Hugo, « Das Werdelied » In: *Der Brenner*, H1, 1. Oktober 1912.

PINTHUS, Kurt, *Menschheitsdämmerung*, Rohwohlt Verlag, Berlin, 1920.

RILKE, Rainer Maria, *Briefe aus den Jahren 1914-1921*, Hrsg. v. Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber, Insel Verlag, Leipzig, 1938.

RILKE, Rainer Maria, *Neue Gedichte : Poèmes nouveaux*, 1^{ère} partie, éd. bilingue, trad. de l'allemand par Louis-Edouard Martin, 2018.

<https://www.publie.net/2018/10/24/nouveaute-poemes-nouveaux-de-rainer-maria-rilke-traduction-de-lionel-edouard-martin-edition-bilingue/>

(Consulté en décembre 2017)

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1946.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, présentation par Jean-Luc Steinmetz, Garnier Flammarion, Paris, 2010.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Texte annoté et établi par A. Roland de Renéville et Jules Mouquet, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1954.

1.3. Écrits esthétiques

BAHR, Hermann, „Die Überwindung des Naturalismus“ In : WUNBERG, Gotthart (Hrsg.), *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 199-205.

BAHR, Hermann, „Das unrettbare Ich“ In: WUNBERG, Gotthart (Hrsg.), *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p.147-148.

BLEI, Franz, „Fragment zur Literatur“ In: *Summa*, eine Vierteljahresschrift, Drittes Viertel, 1918, p. 132-148.

KANDINSKY, Wassili, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag, Bern, 1952.

LUCKA, Emil, *Die drei Stufen der Erotik*, Schuster & Loeffler, Berlin, 1913.

MANN, Thomas, *Schriften und Reden zur Literatur Kunst und Philologie*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1968.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Technisches Manifest der futuristischen Literatur* In: *Der Sturm*, Wochenschrift für Kultur und die Künste. Jg. 3, 1912/13, Nr. 150/51, März 1913, p. 279-280.

1.4. Philosophie

ADORNO, Theodor u. HORKHEIMER, Max, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. S. Fischer Verlag, Fischer Wissenschaft, Frankfurt a. M., 1969.

ARISTOTE, *Traité de l'âme ou de l'âme et du corps*, nouvelle trad. du grec ancien et introduction d'Ingrid Auriol, Pocket, Paris, 2009.

ARISTOTE, *La Physique*, Vrin, Paris, 1999.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Flammarion, Paris, 1973.

BECKMANN, Max, „Vortrag“ (gehalten 1938) In: *Werke*, R. Piper, München – Zürich, 1949.

BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, deutsche Fassung 1939. In: *Gesammelte Schriften*, Bd.1. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972, p. 471-508.

BLOCH, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, 3. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1976.

DALLAGO, Carl, *Buch der Unsicherheit*, Xenien Verlag, Leipzig, 1911.

DALLAGO, Carl, „In Berührung mit Theosophie“ In: *Der Brenner* v. 01. Mai 1914, p. 615-636.

DERRIDA, Jacques, *De l'esprit*, Galilée, Paris, 1987.

ECO, Umberto, *Die Grenzen der Interpretation*, Hanser, München – Wien, 1992.

EMPEDOCLE, *Fragments*, « frag. 61 » :
<http://philoctetes.free.fr/empedocle.html>
(consulté en mai 2017)

ERIGÈNE, Scot, *De la division de la nature (De divisionibus naturae)*, introduction, notes et trad. du latin par Francis Bertin, PUF, coll. « Epiméthée », Paris, 1995 (livre I) – 2009 (livre V suite).

HABERMAS, Jürgen, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, 4. Aufl. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1979.

HAUER, Karl, *Vom Unzüchtigen im Sittlichen. Essays zur Kultur und Erotik*, Hrsg. u. mit Vorwort v. Gerd Kimmerle, Edition Diskord, Tübingen, 1955.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, In : *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 12., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, In : *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 3., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986.

HEIDEGGER, Martin, „Die Sprache im Gedicht – Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht“ In: *Unterwegs zur Sprache*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1985.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, trad. de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier, François Fédier, Gallimard, Paris, 1976.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006.

HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, trad. de l'allemand par François Vézin, Paris, Gallimard, 1986.

HEIDEGGER, Martin, *Die Frage nach dem Ding*, Hrsg. v. Petra Jaeger, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1984.

HEIDEGGER, Martin, « La chose » (1950) In : *Essais et conférences*, trad. de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1954.

HEIDEGGER, Martin, *Die Frage nach der Technik*, In : *Gesamtausgabe*, Bd. 7., „Vorträge und Aufsätze“, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 2000.

HEIDEGGER, Martin, « La question de la technique » In : *Essais et conférences*, trad. de l'allemand par André Préau, Paris, Gallimard, 1954.

HEIDEGGER, Martin, *Zu Hölderlin - Griechenlandreisen* In : *Gesamtausgabe*, Bd. 85., „Vom Wesen der Sprache“, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 2000.

HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, trad. de l'allemand par Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 1973.

HEIDEGGER, Martin, *Die Metaphysik des deutschen Idealismus*, In : *Gesamtausgabe*, Bd. 49., „Die Metaphysik des deutschen Idealismus (Schelling)“, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 2000.

HEIDEGGER, Martin, *La métaphysique de l'idéalisme allemand : Schelling* (Cours du semestre d'été 1936), trad. de l'allemand par Pascal David, Paris, Gallimard, 1977.

HEIDEGGER, Martin, *Holzwege*, 8. Unveränderte Aufl., Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 2003.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Traduction revue et corrigée avec le concours de Jean Beaufret, François Fédier et François Vézin, Gallimard, Paris, 1962.

HEIDEGGER, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, PUF, Paris, 1959.

HEIDEGGER, Martin, *Schelling*, Cours semestre d'été 1936, Gallimard, Paris, 1977.

HORKHEIMER, Max, „Autorität und Familie“. In: *Traditionelle und kritische Theorie: 4 Aufsätze*, Fischer Bücherei, Frankfurt a. M., 1970.

KIERKEGAARD, Sören, *In vino veritas*, Flammarion, Paris, 2006.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich, *Manifest der Kommunistischen Partei* (London 1848) In : MARX, Karl, *Werke*, Bd. 4, 6. Aufl., Dietz Verlag, Berlin, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich, *Dionysos Dithyramben*, In: *Werke in drei Bänden*, Bd. 2., Hrsg. v. Karl Schlechta, Carl Hanser, München, 1954.

NIETZSCHE, Friedrich, *Also sprach Zarathustra*, Reclam, Stuttgart, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. de l'allemand par Henri Albert, Mercure de France, Paris, 1958.

NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie*, Rauman Verlag, Leipzig, 1906.

NIETZSCHE, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis, Gallimard, coll. « idées », Paris, 1976.

PLATON, *Le Banquet*, trad. du grec par Léon Robin avec la collaboration de Joseph Moreau, préface par François Châtelet, Gallimard, coll. « folio essais », Paris, 1950, 1973.

ROSENZWEIG, Franz, *Der Stern der Erlösung*, I., Einleitung, „Vom Tode“, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1988.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung* In: *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Ludger Lütkehaus, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), München, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Métaphysique de l'amour*, supplément au livre IV du *Monde comme volonté et comme représentation*, trad. de l'allemand par Auguste Burdeau et Richard Roos, PUF, Paris, 1988.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Pensées, Maximes et fragments*, trad. de l'allemand par Auguste Burdeau, Baillièere, Paris, 1880.

WEININGER, Otto, *Geschlecht und Charakter*, W. Baumüller, Wien - Leipzig, 1903.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus*, Kritische Edition, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998.

ZUCKERKANDL, Bertha, „Literatur und Philosophie“ In: WUNBERG, Gotthart (Hrsg.), *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stuttgart, 2000, p. 171-177.

1.5. Psychologie et psychanalyse

FREUD, Sigmund, „Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität.“ In: FREUD, Sigmund, *Studienausgabe*, Bd. IX „Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion.“ Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1974.

FREUD Sigmund, „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ In: *Gesammelte Werke*, Bd. V., Hrsg. v. Anna Freud, Marie Bonaparte, Edward Bibring, Willy Hoffer, Ernst Kris und Otto Osakower, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1987.

FREUD, Sigmund, „Zur Einführung des Narzissmus“ In: *Gesammelte Werke*, Bd. X., Hrsg. v. Anna Freud, Marie Bonaparte, Edward Bibring, Willy Hoffer, Ernst Kris und Otto Osakower, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1952.

FREUD, Sigmund, „Das Unbehagen der Kultur“ In: *Studienausgabe*, Bd. IX. *Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richard, James Strachey. Fischer, Frankfurt am Main 1997, p. 191–270.

FREUD, Sigmund, *Das Unbehagen der Kultur*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1997.

FREUD, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1977.

FREUD, Sigmund, « Une difficulté de la Psychanalyse » (1917) In : *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand (Autriche) par Bertrand Féron, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1985.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie und Alchimie*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Walter-Verlag, Düsseldorf, 1995.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie et Alchimie*, trad. de l'allemand et annoté par Henry Pernet et Rolland Cahen, Buchet-Chestel, Paris, 1970.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie du transfert*, illustrée à l'aide d'une série d'images alchimiques, trad. de l'allemand par Etienne Perrot, Albin Michel, Paris, 1980.

JUNG, Carl Gustav, *Psychologie du Yoga de la Kundalîni*, Albin Michel, Paris, 2009.

JUNG, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Structures élémentaires de la parenté*, Mouton & Cie, Paris – La Haye, 1967.

MENDEL, Gérard, *Generationskrise. Eine soziopsychanalytische Studie*. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972.

RANK, Otto, *Das Trauma der Geburt*, Psychosozial-Verlag, 2007.

RANK, Otto, *Le traumatisme de la naissance*, Payot, Paris, 1973.

1.6. Textes religieux

Die Bibel: Altes und Neues Testament, Übersetzung ins Deutsche von Martin LUTHER, Textfassung 1912 (1. Fassung 1534), Anaconda Verlag, Köln, 2016.

Die Bibel: Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz u. a. (Hrsg.), 1. Aufl., Verlag Herder, Freiburg i. Breisgau, 2017.

La Bible, traduction officielle liturgique, édition de référence, Association Épiscopale Liturgique pour les pays francophones (Auteur), MAME, Tours, 2013.

La Bhagavad-Gîtâ, présentée et commentée par Shrî Aurobindo, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », Paris, 1970.

Brihad-Aranyaka Upanishad, trad. et annoté par Émile Sénart, Les Belles Lettres, Paris, 1934.

Le Mahâbhârata : conté selon la tradition orale, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », Paris, 2006.

Le Râmâyana : conté selon la tradition orale, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », Paris, 2006.

Le Talmud, trad. de l'hébreu par le Rabbin Abraham Cohen, Payot, Paris, 1986.

La Thora et Haftaret, édition bilingue hébreux – français, trad. à partir du texte original par les membres du rabbinat français sous la direction du grand rabbin Zadoc Kahn (Auteur), Éditions Sinaï, Tel Aviv, 2009.

Les 108 Upanishads, trad. du sanskrit et présentation par Martine Buttex, Dervy, Paris, 2012.

1.7. Occultisme – Spiritualité(s)

ANDREAE, Christian Valentin, *Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz Anno 1459*, Lazare Zetzner, Straßburg, 1616.

BLAVATSKY, Helena P., *Die Geheimlehre: Die Vereinigung von Wissenschaft, Religion und Philosophie*, 3. Aufl. übersetzt aus dem Englischen v. Robert Froebe, Theosophisches Verlagshaus, Leipzig, 1899.

BÖHME, Jacob, *Mysterium Magnum oder Erklärung über das Erste Buch Mose*, 1623. In: *Sämtliche Schriften*, Faksimile Neudruck der Ausg. v. 1730 in 11 Bd., Bd. 9., neu hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Verlag v. J. Scheible, Stuttgart, 1858.

BÖHME, Jacob, *De Incarnatione Verbi: Von der Menschwerdung Jesu Christi* In: *Sämtliche Schriften*, Faksimile Neudruck der Ausg. v. 1730 in 11 Bd., Bd.4., neu hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Verlag v. J. Scheible, Stuttgart, 1851.

GUAITA, Stanislas de, *Le Serpent de la Genèse – Le Temple de Satan*, Vol. I, Éd. Hector & Henri Durville, Paris, 1916.

GUAITA, Stanislas de, *Essais de sciences maudites : Au seuil du mystère*, G. Carré, Paris, 1890.

LEVI, Éliphas, *Dogme et Rituel de la Haute Magie*, t. I, 2^e éd. très augmentée, Germer Baillière, Paris, 1861.

LEVI, Éliphas, *L'Assomption de la femme*, De Gallois, Paris, 1841.

NETTESHEIM, Agrippa v., *De occulta philosophia, III, 2.* (version première en 1510, 1^{re} éd. 1531 en 2 livres, 2^e éd. 1533 en 3 livres), trad. du latin par A. Levasseur 1727, revue par F. Gaboriau 1910. trad. du latin par Jean Servier : *Les trois livres de la philosophie occulte ou magie*, 3 tomes, Berg International, Paris, 1981–1982.

NETTESHEIM, Agrippa v., *Die magischen Werke*, Fourier, Wiesbaden, 1982.

STEINER, Rudolf, *Die Apokalypse des Johannes: ein Zyklus von zwölf Vorträgen mit einem einleitenden öffentlichen Vortrag gehalten in Nürnberg vom 17. Bis 10. Juni 1908* In: *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, GA 104, Rudolf Steiner Verlag, Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung, Dornach, 1991.

<http://fvn-archiv.net/PDF/GA/GA104a.pdf>

(Consulté en juin 2015)

STEINER, Rudolf, *Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums*, In: *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, 2. Aufl. GA 8, Rudolf Steiner Verlag, Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung, Dornach, 1961.

https://www.rsarchive.org/Books/Download/Das_Christentum_als_Mystische_Tatsache_und_die_Mysterien_des_Altertums-Rudolf_Steiner-8.pdf

(Consulté en juin 2015)

STEINER, Rudolf, *Aus der Akasha-Chronik*, In: *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, GA11, Rudolf Steiner Verlag, Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung, Dornach, 1968.

https://wn.rsarchive.org/Books/GA011/German/GA011_index.html

(Consulté en juin 2015)

STEINER, Rudolf, *Die Theosophie des Rosenkreuzers: Vierzehn Vorträge gehalten in München vom 22. Mai bis 6. Juni 1907*, In: *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, GA 99, Rudolf Steiner Verlag, Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung, Dornach, 1985.

<http://fvn-archiv.net/PDF/GA/GA099.pdf>

(Consulté en juin 2015)

STEINER, Rudolf, *Lucifer-Gnosis. Grundlegende Aufsätze zur Anthroposophie und Berichte aus den Zeitschriften „Lucifer-Gnosis“ und „Luzifer“ 1903-1908.* In: *Rudolf Steiner Gesamtausgabe*, GA 34, Rudolf Steiner Verlag, Rudolf Steiner Nachlass-Verwaltung, Dornach, 1987.

<http://fvn-archiv.net/PDF/GA/GA034.pdf#view=Fit>

(Consulté en juin 2015)

STOLTZENBERG, Daniel Stolz v., *Chymisches Lustgärtlein*. Im Anhang: *Einführung in die Alchimie des „Chymischen Lustgärtleins“ und ihre Symbolik* von Ferdinand Weinhandl, Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1624, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1964.

2. Littérature critique

2.1. Sur Georg Trakl

2.1.1. Biographies – Témoignages – Lettres

BASIL, Otto, *Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Dokumenten*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1965.

BUSCHBECK, Erhard, *Georg Trakl*, Verlag Neue Jugend, Berlin, 1917.

DALLAGO, Carl: « In Berührung mit Theosophie » In : *Der Brenner* vom 1. Mai 1914, p. 615-636.

FICKER, Ludwig v., „Das Vermächtnis Georg Trakls“. In : *Der Brenner*, 18. Folge, 1954, p. 248-269.

FICKER, Ludwig v., *Erinnerungen an Georg Trakl*, 3. erweiterte Auflage, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1966.

FICKER, Ludwig v., *Briefwechsel 1909-1914*, Hrsg. v. Walter Methlagl, Brenner-Studien, Bd. VI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1986.

FICKER, Ludwig v., *Briefwechsel 1914-1925*, Hrsg. v. Walter Methlagl, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1986.

FICKER, Ludwig v., *Denkzettel und Danksagungen*, Hrsg. v. Franz Seyer, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1987.

HANISCH, Ernst, FLEISCHER, Ulrike (Hrsg.), *Im Schatten berühmter Zeiten: Salzburg in den Jahren Georg Trakls*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1986.

HEINRICH, Karl Borromäus, „Briefe aus der Abgeschiedenheit II. Die Erscheinung Georg Trakls.“ In: *Der Brenner*, Jg. III, H. 11 v. 13.09.1913, p. 508-516.

HEINRICH, Karl Borromäus, „Die Erscheinung Georg Trakls“ In: FICKER, Ludwig v. (Hrsg.) *Erinnerungen an Georg Trakl*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1966, p. 97-116.

KLIER, Hans, *Salzburger Volksblatt*, N° 295 du 28 décembre 1914.

LIMBACH, Hans, „Begegnung mit Georg Trakl“ In: *Erinnerung an Georg Trakl: Zeugnisse und Briefe*, Otto Müller, Salzburg, 1966, p. 117-126.

MARHOLDT, Erwin, „Der Mensch und Dichter Georg Trakl“ In: *Erinnerungen an Georg Trakl*, Brenner-Verlag, Innsbruck, 1924, p. 23-90.

PAYEN DE LA GARANDERIE, « Georg Trakl : le cri de la correspondance. Lettres d'écrivains européens : du romantisme au modernisme », Centre interlangues, L'Intime, 2010, non paginé.

RITZER, Walter, *Neue Trakl-Biographie*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1983.

RÖCK, Karl, *Tagebuch 1891-1926*, Bd.1, Kommentar, Hrsg. u. erläutert v. Christine Kofler, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1976.

SCHNEDITZ, Wolfgang, *Georg Trakl in Zeugnissen der Freunde*, Pallas, Salzburg, 1951.

SCHÜNEMANN, Peter, *Der Medikamentenakzessist*, Werner Classen, Zürich – Stuttgart, 1981.

STUPP, Johann Adam, „Der Vater des Dichters Georg Trakl“ In: *Südostdeutsche Semesterblätter*, 17/18, 1967, p. 31-41.

WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl: Eine Biographie mit Bildern, Texten und Dokumenten*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1994.

WEICHSELBAUM, Hans, *Georg Trakl*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2014.

2.1.2. Ouvrages

BALTHASAR, Hans Urs v., *Apokalypse der deutschen Seele: Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen*, Bd. 2, Pustet, Salzburg – Leipzig, 1933.

BOLLI Erich, *Georg Trakls „dunkler Wohllaut“: ein Beitrag zum Verständnis seines dichterischen Sprechens*, Artemis Verlag, Zürich, 1978.

BUCK, Theo, *Vorschein der Apokalypse*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, 2001.

CHEIE, Laura, *Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2004.

COLOMBAT, Rémy, *Rimbaud, Heym, Trakl: Essais de description comparée*, Peter Lang, Berne, 1987.

COLOMBAT, Rémy, STIEG, Gerald (Hrsg.), *Frühling der Seele: Pariser Trakl-Symposion*, Haymon-Verlag, Innsbruck, 1995.

CSURI, Karoly (Hrsg.), *Georg Trakl und die literarische Moderne*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009.

CSURI, Karoly, *Konstruktionsprinzipien von Georg Trakls lyrischen Textwelten*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2016.

DENNELER, Iris, *Konstruktion und Expression: zur Strategie und Wirkung der Lyrik Georg Trakls*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1984.

DETSCH, Richard, *Georg Trakl and the Brenner Circle*, Peter Lang, Bern, 1991.

DETSCH, Richard, *Georg Trakl's Poetry: Towards the Union of Opposites*, Pennsylvania State Univ. Press, Pennsylvania, 1983.

DOPPLER, Alfred, *Die Lyrik Georg Trakls: Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte*, Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar, 1992.

ESSELBORN, Hans, *Georg Trakl. „Die Krise der Erlebnislyrik“*, Böhlau Verlag, Köln – Wien, 1981.

EYKMAN, Christoph, *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns – „Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im Deutschen Expressionismus“*, 2. Erweiterte Aufl., H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn, 1969.

FALK, Walter, *Leid und Verwandlung: Rilke, Kafka, Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1961.

FINCK, Adrien (éd.), *Trakl en Français: Quatre études par Adrien Finck, Huguette et Jean Giraud, Frédéric Kniffke, A. Colin*, Paris, 1973.

FINCK, Adrien, *Georg Trakl. Essai d'interprétation*, Thèse d'État sous la direction de Gonthier-Louis Fink et de Jean Murat, Université de Strasbourg, 1973, Service de reproduction des thèses de l'Université Lille III, Lille, 1974.

FINCK, Adrien, *Trakl in Frankreich*, Internationales Trakl-Forum – Salzburger Kunstvereinigung, Salzburg, 1987.

FINCK, Adrien, *Antworten auf Georg Trakl*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1992.

FINCK, Adrien (Hrsg.), *Georg Trakls Gedichte in Beziehung zur Kunst und Literatur seiner Zeit: Bemerkungen zur Intertextualität*, Salzburger Kunstvereinigung – Internationales Trakl-Forum, Salzburg, 1998.

FÜHMANN, Franz, *Der Sturz des Engels: Erfahrungen mit Dichtung*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1981.

GOLDMANN, Heinrich, *Katabasis: eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1957.

GORGE, Walter, *Auftreten und Richtung des Dekadenzmotivs im Werk Georg Trakls*, Europäische Hochschulschriften, Herbert Lang – Peter Lang, Bern – Frankfurt a. M., 1973.

GÖRNER, Rüdiger, *Georg Trakl: Dichter im Jahrzehnt der Extreme*, Paul Zsolnay Verlag, Wien, 2014.

GRAPOW, Gudrun, *Die Elis-Gedichte G. Trakls*, Peter Lang, Bern – Frankfurt – Las Vegas, 1982.

HECKMANN, Ursula, *Das verfluchte Geschlecht: Motive der Philosophie Otto Weiningers im Werk Georg Trakls*, P. Lang, Bern, 1992.

KEMPER, Hans Georg, *Droge Trakl: Rauschträume und Poesie*, Trakl Studien Bd. XXV, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2014.

KEMPER, Hans-Georg, *Georg Trakls Entwürfe: Aspekte zu ihrem Verständnis*, M. Niemeyer, Tübingen, 1970.

KILLY, Walter, *Über Georg Trakl*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1960.

KLEEFELD, Günther, *Das Gedicht als Sühne: Georg Trakls Dichtung und Krankheit: Eine psychoanalytische Studie*, M. Niemeyer, Tübingen, 1985.

KLEEFELD, Günther, *Mysterien der Verwandlung: Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*, Otto Müller Verlag, Salzburg - Wien, 2009.

KLESSINGER, Hanna, *Krisis der Moderne. Georg Trakl im intertextuellen Dialog mit Nietzsche, Dostojewskij, Hölderlin und Novalis*, *Klassische Moderne*, Bd. 8., Ergon Verlag, Würzburg, 2007.

LACHMANN, Eduard, *Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls*, Trakl-Studien Bd. I, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1954.

MILLINGTON, Richard H., *Snow from Broken Eyes: Cocaine in the Lives and Works of three Expressionist Poets*, Peter Lang, Bern, 2012.

METHLAGL, Walter, YUILL, William E. (Hrsg.), *Londoner Trakl-Symposion*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1981.

METHLAGL, Walter, JANIK, Allan, *Der Brenner* In: DAVIAU, Donald (Hrsg.), *Major Figures of Austrian Literature. The Interwar Years 1918-1938*, Riverside, California, 1995, p.83-106.

METHLAGL, Walter, „Zum Verhältnis von Transkription, maschineller Lesbarkeit und verbundmäßiger Verbreitung über Netz am Beispiel des Brenner-Archivs.“ In: *TRANS Internet-Zeitschrift des Instituts zur Erforschung und Förderung österreichischer u. internationaler Literaturprozesse*, Nr.1, 1996.

METHLAGL, Walter, „Zum Brenner-Archiv.“ In: *Jura Soyfer. Internationale Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Jg. 5 (1996), Nr.4, p. 26-27.

METHLAGL, Walter, „Der Brenner“ – *Beispiel eines Durchbruchs zur Moderne: Texte, Bilder, Arbeitsbericht, Mitteilungen aus dem Brenner Archiv*, Jg. 2. Universitäts- und Landesbibliothek Tirol, Innsbruck, 2015.

PFISTERER, Katrin, *Zeichen und Sterne: Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1983.

PHILIPP, Eckhard, „Die Funktion des Wortes in den Gedichten Georg Trakls. Linguistische Aspekte ihrer Interpretation“ In: *Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 26, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1971.

RICHARD, Lionel, *Georg Trakl – Entre improvisations et compassions*, BF éditeur, Strasbourg, 2010.

ROVINI, Robert, *La fonction poétique de l'image dans l'œuvre poétique de Georg Trakl*, Les Belles Lettres, Paris, 1971.

SAUERMAN, Eberhard, *Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls*, Institut für Germanistik, Innsbruck, 1948.

SCHIER, Rudolf Dirk, *Die Sprache Georg Trakls*, Carl Winter, Heidelberg, 1970.

SCHMIDT, Siegfried J., RUSCH, Gerhard, *Das Voraussetzungssystem Georg Trakls*, Vieweg, Braunschweig – Wiesbaden, 1983.

SIMON, Klaus, *Traum und Orpheus: eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1955.

SPOERRI, Theodor, *Georg Trakl: Strukturen in Persönlichkeit und Werk. Eine psychiatrisch-anthropographische Untersuchung*. A. Francke, Bern, 1954.

THAUERER, Eva, *Ästhetik des Verlusts: Erinnerung und Gegenwart in Georg Trakls Lyrik*, Weidler, Berlin, 2007.

WEBBER, Andrew, *Sexuality and the Sense of Self in the Works of Georg Trakl and Robert Musil*, published by the Modern Humanities Research Association for the Institute of Germanic Studies, University of London, London, 1990.

WEICHSELBAUM, Hans, METHLAGL, Walter (Hrsg.), *Deutungsmuster: Salzburger Treffen der Trakl Forscher*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1995.

WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakl-Studien Bd. XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2005.

WEICHSELBAUM, Hans, DEGNER, Uta, WOLF, Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in den Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl-Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2014.

WILD, Ariane, *Poetologie und Decadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002.

WINKLER, Bettina, *Zwischen unendlichem Wohllaut und infernalischem Chaos: Vertonungen von Georg Trakls Lyrik*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1998.

ZANGERLE, Ignaz, „30 Jahre danach. „Der Brenner“ und sein Herausgeber Ludwig von Ficker“ In: KERN, Hermann, PIEL, Friedrich, WICHMANN, Hans (Hrsg.), *Zeit und Stunde. Festschrift Aloys Goergen*. Mäander, München, 1985, p. 142-150.

ZANGERLE, Ignaz, METHLAGL, Walther, SEYR, Franz, UNTERKIRCHER, Anton (Hrsg.), *Brenner-Studien*, Bd. VI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1986.

2.1.3. Articles

BASSLER, Moritz, „Wie Trakls Verwandlung des Bösen gemacht ist.“ In: *Gedichte von Georg Trakl*, Hrsg. v. Hans Georg Kemper, Reclam, Stuttgart, 1999, p. 123-141.

BERGER, Albert, „Die Traklwelt in der Literaturwissenschaft. Am liebsten ist uns das Geheimnis(?)“ In : *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p. 33-46.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard, „Georg Trakl, ein übergänglicher Dichter?“ In : *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p. 63-74.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard, „Im Zwiegespräch mit Hölderlin: George, Rilke, Trakl, Celan“ In: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie (Hrsg.), *Philosophie und Poesie: Otto Pöggler zum 60. Geburtstag*, Frommann-Holzboog, Stuttgart, 1988, p. 78-92.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard, „Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Georg Trakls“ In: WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Salzburger Trakl-Symposion*, Trakl-Studien Bd. IX, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1978, p. 9-27.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard, „Arkadien und Golgotha“ In: KEMPER, Hans-Georg (Hrsg.), *Interpretationen: Gedichte von Georg Trakl*, Reclam, Stuttgart, 1999, p. 84-95.

COLOMBAT, Rémy, « Georg Trakl est-il un poète moderne? » In : In : *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p. 15-32.

COLOMBAT, Rémy (éd.), Martin Heidegger, « La philologie et les poètes », In : *Recherches Germaniques* n° 271, 2013/3, Klincksieck, Paris, 2013, p. 297-311.

DASTUR, Françoise, « Heidegger et Trakl : le site occidental et le voyage poétique ». In : MATTEI, Jean-François (Dir.), *La philosophie du XX^e siècle et le défi poétique*, Revue *Noesis*, C.R.H.I., Nice, Juillet 2004.

<https://journals.openedition.org/noesis/22>

(Consulté en mars 2017)

DEGNER, Uta, „Infirmes Autorschaft: Trakls *Helian* als poetologischer Selbstentwurf.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und*

Kontexten Georg Trakls, Trakl-Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 95-116.

DEMET, Michel-François, « Georg Trakl. Le sang, le miroir, la sœur. » In : *Romantisme*, n° 31, 1981, p. 229-246.

DETSCH, Richard, „Die Beziehung zwischen Karl Borromäus Heinrich und Georg Trakl.“ In: *Modern Austrian Literature*, Bd.16, H.2, p. 84-104.

DETSCH, Richard, „Die Beziehung zwischen Carl Dallago und Georg Trakl.“ In: *Untersuchungen zum Brenner. Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag*. Hrsg. v. Walther Methlagl u. a. Salzburg, 1981, p. 158-176.

DOPPLER, Alfred, „Bruder und Schwester in den Gedichten Georg Trakls“ In: WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakl Studien Bd. XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien, 2005, p. 9-27.

FINCK, Michèle, "Guerre et mise en crise de l'écriture : Trakl, Ungaretti, Char, Jaccottet" In : FINCK, Michèle, VICTOROFF, Tatiana, ZANIN, Enrica, DETHURENS, Pascal, DUCREY, Guy, ERGAL, Yves-Michel, WERLY, Patrick (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes*. Actes du XXXIXe Congrès de la SFLGC
<http://sflgc.org/acte/michele-finck-guerre-et-mise-en-crise-de-lecriture-trakl-ungaretti-char-jaccottet/>
(consultée le 18 Mai 2019)

FINCK, Adrien, „Ein Geschlecht: Nochmals zu Georg Trakls „Abendländischen Lied“ in intertextueller Betrachtung“ In: WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakl-Studien Bd. XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg – Wien, 2005, p. 28-42.

FINCK, Adrien, « Hermétisme et protestation: à propos de l'œuvre de Georg Trakl » In: *Revue d'Allemagne et des Pays de langue allemande*, Tome VIII, N° 4, octobre-décembre 1976, p. 555-572.

FINCK, Adrien, „Über Trakl und Verlaine“ In : *Frühling der Seele. Pariser Trakl Symposion*, Haymon, Innsbruck, 1995, p. 49-64.

GODE, Maurice, « Trakl et l'Expressionnisme » In : *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p. 115-130.

GÖRNER, Rüdiger, „Das umschriebene Ich. Trakls verhüllte Selbstdeutungen.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl-Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 309-322.

GRIMM, Reinhold, „Die Sonne. Bemerkungen zu einem Motiv Georg Trakls“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 35., 1961, p. 288-315.

GRIMM, Reinhold, „Maeterlincks Einfluss auf Georg Trakl“ In: *Revue de littérature comparée*, n°40, 1955, p. 535-541.

HESELHAUS, Clemens, „Die Elis-Gedichte von G. Trakl“ In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, N° 28, 1954, p. 384-413.

HOLZNER, Johann, „Reflexionen über die Rolle des Dichters im Innsbrucker Umfeld Georg Trakls.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 357-376.

IEHL, Dominique, « Trakl et Dostoïevski » In : *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p. 151-165.

KEMPER, Hans Georg, „Zwischen Dionysos und dem Gekreuzigten: Georg Trakl und der Expressionismus“. In: BRAUNGART, Wolfgang (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwende*, Schöningh Signatur, Paderborn – München, 2000, p. 141-169.

KEMPER, Hans-Georg, „Georg Trakls Schwester: Überlegungen zum Verhältnis von Person und Werk“ In: *Festschrift für Richard Brinkmann zum 70. Geburtstag*, A. Francke Verlag, Tübingen, 1992, p. 77-105.

KEMPER, Hans-Georg, „Gestörter Traum. Georg Trakl: ‚Geburt‘“ In: VIETTA, Silvio, KEMPER, Hans-Georg (Hrsg.), *Expressionismus: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, UTB 362, 5. Auflage, Fink, München, 1994, p. 229-285.

KILLY, Walther, „Über Trakls Passion“ In: SCHILLEMET, Jost (Hrsg.), *Interpretationen I. Deutsche Lyrik von Weckerlin bis Benn*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1965, p. 291-307.

KILLY, Walther, „Der Helian-Komplex in Trakls Nachlass mit einem Abdruck der Texte und einiger editorischen Bemerkungen“ In: *Euphorion* n° 53, 1959, p. 380-418.

KLEEFELD, Günther, „Lunatiker sucht Wohnung: Zur mörderischen Frage, ob Kaspar Hauser eine Figuration des Dichters sei.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 43-74.

KLESSINGER, Hanna, „Name und Welt. Wirklichkeitsbezüge in Georg Trakls Dichtung.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 271-284.

KUDSZUS, W. „Zum Sprachverlauf in Trakls Lyrik: *An einen Frühverstorbenen*“ In: STRELKA, Joseph (Hrsg.), *Internationales G. Trakl-Symposion*, Pater Lang, Albany – New York – Bern, 1984.

LIPINSKI, Krzysztof, „Mutmaßungen über Georg Trakls Aufenthalt in Galizien“. In: *Untersuchungen zum Brenner*, Hrsg. v. Walter Methlagl, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1981, p. 389-397.

LÖFFLER, Jörg, „Religiöse und poetologische Aspekte in Georg Trakls *Abendländischem Lied*.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 285-294.

MAYER, Mathias, „Gutes und Böses bereitet“: Zum Verhältnis von Ethik und Wahrheit bei Georg Trakl.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 295-308.

MENGALDO, Elisabetta, „Ein Schatten bin ich...“? Die Entwicklung des lyrischen Subjekts bei Trakl.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 323-342.

METHLAGL, Walter, „Ludwig von Ficker.“ In: *Tiroler Almanach* Jg. 1993/94, Nr.23, p. 231-243.

METHLAGL, « Walter, Crise et critique du langage. Georg Trakl, Ferdinand Ebner, Ludwig Wittgenstein. » In : *Littérature*. Revue trimestrielle. No. 95 (Octobre 1994), p. 111-123.

METHLAGL, Walter, „Nietzsche und Trakl“ In: *Frühling der Seele. Pariser Trakl Symposium*, Haymon, Innsbruck, 1995, p. 81-121.

REICH RANICKI, Marcel, „Georg Trakl“ In: *FAZ*, 18. Oktober 2003.

SCHOENE, Anja, „Kreis, Kreuz u. Dreieck. Figuren u. Modelle der Inzestthematik bei Lou Andreas-Salomé u. Sigmund Freud.“ In: WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakl Studie XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien, 2005, p. 99-126.

SAUERMAN, Eberhard, „Neues zu Trakls *Fata Morgana* und *Abhandlung über den 3. März*“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, Nr. 10, 1991, p. 107-111.

SAUERMAN, Eberhard, „Trakls Widmung an Gretl oder das Märchen von Bruder und Schwester“. In: *Mitteilungen aus dem Brenner -Archiv*, Nr. 3, 1984, p. 58-60.

SAUERMAN, Eberhard, „Die Innsbrucker Trakl-Ausgabe: Neue Möglichkeiten einer Interpretation.“ In: *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 47-62.

SCHNEDITZ, Wolfgang, „Georg Trakl. Versuch einer Deutung des Menschen und des Dichters.“ In: TRAKL, Georg, *Nachlass und Biographie*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1949, p. 66-126.

STIEG, Gerald, „Frühling der Seele“ In: *Frühling der Seele. Pariser Trakl Symposium*, Haymon, Innsbruck, 1995, p. 123-134.

STIEG, Gerald, « Approches interprétatives du poème *Landschaft* de Georg Trakl » In : *Études Germaniques*, 2011/2, n° 262, p. 341-355.

SZKLENAR, Hans, „Beiträge zur Chronologie und Anordnung von Georg Trakls Gedichten auf Grund des Nachlasses von Karl Röck“ In: *Euphorion*, 60, 1966, p. 222-262.

WACKER, Gabriela, „Knaben-Kult: Maximin und Elis als auto(r)fiktionale Schöpfungsmythen bei George Und Trakl.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 161-192.

WEICHSELBAUM, Hans, „Leseorientierte und textgenetische Deutungsmuster – auf Trakls Lyrik angewendet“ In: WEICHSELBAUM, Hans, METHLAGL, Walter (Hrsg.), *Deutungsmuster. Salzburger Treffen der Trakl-Forscher 1995*, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1996, p. 135-150.

WEICHSELBAUM, Hans, „Inzest bei Georg Trakl- ein biographischer Mythos?“ In: WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakl Studien Bd. XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien, 2005, p. 43-59.

WEICHSELBAUM, Hans, „Androgynie u. Inzest – Zwei Motive im Brenner vor dem Ersten Weltkrieg“ In: WEICHSELBAUM, Hans (Hrsg.), *Androgynie und Inzest in der Literatur um 1900*, Trakl Studien Bd. XXIII, Otto Müller Verlag, Salzburg-Wien, 2005, p. 60-73.

WEICHSELBAUM, Hans, „Leben im Schreiben“ In : *Austriaca* n° 65-66, études réunies par Rémy Colombat et Gerald Stieg, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2008, p. 97-114.

WEICHSELBAUM, Hans, „Die Figur des Mönchs bei Georg Trakl.“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 117-132.

WEICHSELBAUM, Hans, „Unbekannte Gedichte und Prosa Georg Trakls entdeckt: 1. Buhlig-Archiv Los Angeles 2. Buchbesprechung 3. Das Gedicht *Hölderlin*“ In: WEICHSELBAUM Hans, DEGNER Uta, WOLF Norbert Christian (Hrsg.), *Autorenschaft und Poetik in Texten und Kontexten Georg Trakls*, Trakl Studien Bd. XXVI, Otto Müller Verlag, Salzburg, 2016, p. 405-424.

2.2. Contexte historique, expressionnisme et modernité

AJOURI, Philip, *Literatur um 1900 : Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus*, Akademischer Verlag, Berlin, 2009.

ANZ, Thomas, *Literatur des Expressionismus*, J.B. Metzler, Stuttgart, 2002.

ANZ, Thomas, „Entfremdung und Angst. Expressionistische Psychopathologie und ihre sozialwissenschaftliche Interpretierbarkeit.“ In: VIETTA, Silvio (Hrsg.), *Lyrik des Expressionismus*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985, p. 15-29.

ATTLER, Eve, *Vergiftete Sensationen. Soziale und kulturelle Dimension des Rauschmittelkonsums im literarischen Expressionismus 1910-1914*, Düsseldorfer Schriften zur Literatur - und Kulturwissenschaft, Bd.7., Düsseldorf, 2010.

BASSLER, Moritz, *Historismus und literarische Moderne*, De Gruyter, Tübingen, 1999.

BEHRS, Jan, *Der Dichter und sein Denker: Wechselwirkungen zwischen Literatur und Literaturwissenschaft in Realismus und Expressionismus*, Verlag S. Hirzel, Stuttgart, 2013.

BLUNCK, Richard, *Der Impuls des Expressionismus*, Adolf Harms Verlag, Hamburg, 1921.

BRAUNGART, Wolfgang (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900*, Schöningh, Paderborn, 1998.

BRINKMANN, Richard, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Metzler, Stuttgart, 1980.

BRUGGEN, Max Ferdinand Eugen v., *Im Schatten des Nihilismus. Die expressionistische Lyrik im Rahmen und als Ausdruck der geistigen Situation Deutschlands*, H. J. Paris, Amsterdam, 1946.

CLAIR, Jean, *Vienne 1880-1938 : L'apocalypse joyeuse*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1986.

COLOMBAT, Rémy, *Les avatars d'Orphée : poésie allemande de la modernité*, Artois Presses Universités, Arras, 2017.

GEHER, Robert, *Der „Brenner“-Kreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Kulturzeitschrift.*, Dissertation, Universität Wien, Wien, 1990.

GEHRKE, Manfred, *Probleme der Epochenkonstituierung des Expressionismus. Diskussion von Thesen zur epochenspezifischen Qualität des Utopischen. Bochumer Schriften zur deutschen Literatur*, Bd. 22, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1990.

GODE, Maurice, *L'Expressionnisme*, PUF, Paris, 1999.

GODE, Maurice, *Les théories utopiques dans les revues expressionnistes allemandes : „Der Sturm“, „Die Aktion“, „Die Weissen Blätter“*, Presses universitaires de Lille, Lille, 1987.

GODE, Maurice, *Représentations du corps dans les arts du spectacle et la littérature des pays germanophones*, publié par le groupe de recherche Études germaniques et centre-européennes de l'Université Paul Valéry de Montpellier, Montpellier, 2004.

GOLTSCHNIGG, Dietmar, *„Fröhliche Apokalypse und nostalgische Utopie“ : Österreich als besonders deutlicher Fall der modernen Welt.*, Hrsg. von Charlotte Grollegg-Edler, Reihe: *Austria: Forschung*

und Wissenschaft - Literatur- und Sprachwissenschaft, Literatur Verlag, Berlin, 2009.

GRIMM-HAMEN, Sylvie, ALEXANDRE, Philippe (éd.), *L'Orient dans la culture allemande aux XVIII^e et XIX^e siècles*. Presses universitaires de Nancy, Nancy, 2007.

GRIMM-HAMEN, Sylvie, « L'expressionnisme: une „émanation“ baroque ? », in : PAUL, Jean-Marie (éd.) : *Images modernes et contemporaines de l'Homme Baroque*, Bibliothèque Le Texte et l'Idée, vol. VIII, 1997, p. 195-210.

HANKE, Michael, *Lyrik des Expressionismus*, Reclam, Stuttgart, 2013.

KNAPP, Gerhard P., *Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung – Bestandaufnahme – Kritik*, C. H. Beck Verlag, München, 1979.

KRAUSE, Frank, *Literarischer Expressionismus*, W. Fink, München, 2008.

KRAUSE, Frank, *Klangbewusster Expressionismus: moderne Techniken des rituellen Ausdrucks*, Wiedler, Berlin, 2006.

KRAUSE, Frank, *Sakralisierung unerlöster Subjektivität. Zur Problemgeschichte des zivilisations- und kulturkritischen Expressionismus*, „Bochumer Schriften zur deutschen Literatur“ Bd. 57, Peter Lang, Frankfurt a. M., 2000.

KREUELS, Alfred, *Prophetie und Vision in der Lyrik des deutschen Expressionismus*, Kreuzer, Freiburg i. B., 1955.

MAILLARD, Christine, *L'Inde vue d'Europe. Histoire d'une rencontre (1750-1950)*, Albin Michel, Paris, 2008.

MAILLARD, Christine (dir.), *Passeurs d'idées religieuses entre l'Inde et l'Europe*. Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2009.

MAILLARD, Christine, „Ex oriente lux. Zur Funktion Indiens in der Konstruktion der abendländischen esoterischen Tradition im 19. und 20. Jahrhundert“ In: KILCHER, Andreas (Hrsg.), *Die Konstruktion der Tradition. Praktiken und Mythen der Überlieferung in der europäischen Esoterik*, Brill, Leiden, 2010, p. 395-412.

MAILLARD, Christine, RAJAN, Rekha (dir.), *Les intellectuels européens et l'Inde au XX^{ème} siècle/ Indienerfahrung und Indiendiskurs europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2013.

MARTENS, Gunter, *Vitalismus und Expressionismus: ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*, Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, Bd. 22., W. Kohlhammer, Stuttgart, 1971.

MARTINI, Franz, „Der Expressionismus als literarische Bewegung“ In: SCHNEIDER, Karl Ludwig (Hrsg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Bd. 3, Springer Verlag, Hamburg - München, 1962, p. 255-263.

MARTINI, Franz, „Dekadenzdichtung“ In: KOHLSCHMIDT, Werner u. MOHR, Wolfgang (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Aufl., Bd. 1, de Gruyter, Berlin, 1958, p. 222-229.

MAYER, Hans „Rückblick auf den Expressionismus.“ In: RÖTZER, Hans Gerd (Hrsg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1976, p. 104-110.

MAYER, Arno J., *Adelsmacht und Bürgertum. Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848–1914*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1984.

PAUEN, Michael, *Dithyrambiker des Untergangs: Gnostizismus, Ästhetik und Philosophie der Moderne*, de Gruyter, Berlin, 1994.

PAULSEN, Wolfgang, *Deutsche Literatur des Expressionismus*, Weidler, Berlin, 1998.

PULVIRENTI, Grazia, *Fragment Schrift: über die Zersplitterung der Totalität in der Moderne*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.

RAABE, Paul, *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus: ein bibliographisches Handbuch*, Metzler, Stuttgart, 1985.

RIDLEY, Hugh, *Gottfried Benn: Ein Schriftsteller zwischen Erneuerung und Reaktion*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1990.

ROTHE, Wolfgang, *Der Expressionismus: Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M., 1977.

STAIBER, Maryse, *L'œuvre poétique de René Schickele : contribution à l'étude du lyrisme à l'époque du « Jugendstil » et de l'expressionnisme*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1998.

STIEG, Gerald, *Der Brenner und die Fackel: ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte von Karl Kraus*, Brenner-Studien III, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1976.

STIEG, Gerald (éd.), « *Aspects de la littérature autrichienne du XXe siècle : études* », *Austriaca* n° 23, décembre 1986, Presses universitaires de l'Université de Haute Normandie, Rouen, 1986.

STIEG, Gerald (éd.), « *Recherches sur la culture et la littérature autrichiennes* », *Austriaca* n° 33, décembre 1991, Presses universitaires de l'Université de Haute Normandie, Rouen, 1991.

SCHORSKE, Carl Emil, *Vienne, fin-de-siècle : politique et culture*, Seuil, Paris, 1983.

SYDOW, Eckart v. *Die Kultur der Dekadenz*, Sibyllen-Verlag, Dresden, 1921.

VIETTA, Silvio (Hrsg.), *Lyrik des Expressionismus*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985.

VIETTA Silvio, KEMPER Hans-Georg (Hrsg.), *Expressionismus*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1975.

VONDUNG, Klaus, *Die Apokalypse in Deutschland*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1988.

VONDUNG, Klaus, „Mystik und Moderne. Literarische Apokalyptik in der Zeit des Expressionismus“ In: ANZ, Thomas, STARK, Michael (Hrsg.), *Die Modernität des Expressionismus*, J.B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 1994, p. 142-150.

WACKER, Gabriela, *Poetik des Prophetischen. Zum visionären Kunstverständnis in der klassischen Moderne, Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 201, de Gruyter, Berlin – Boston, 2013.

WINOCK, Michel, *Décadence Fin-de-siècle*, Gallimard, Paris, 2017.

WOLKK, Roland, *Der Phoenix Literatur: Romantik und Expressionismus im Prozess der Selbstproduktion des Literatursystems*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2014.

ZANUCCHI, Mario, *Transfer und Modifikation: Die französischen Symbolisten in der Lyrik der deutschsprachigen Moderne (1890-1923)*, de Gruyter, Berlin – Boston, 2016.

ZIEGLER, Jürgen, *Form und Subjektivität: zur Gedichtstruktur im frühen Expressionismus*, Bouvier Verlag H. Grundmann, Bonn, 1972.

2.3. Théorie littéraire - Poétique

ALT, Peter André, „Mode ohne Methode? Überlegungen zu einer Theorie der literaturwissenschaftlichen Biographik“ In: KLEIN, Christian (Hrsg.), *Grundlagen der Biographik*, Metzler, Stuttgart – Weimar, 2002, p. 23-40.

BASSLER, Moritz, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der empathischen Moderne 1910-1916*, Niemeyer, Tübingen, 1994.

BAUER, Roger, « Crise de conscience et crise de croissance de la germanistique allemande » In : *Revue d'Allemagne* n°1, 1969, p. 1-16.

BONNEFOY, Yves, *La vérité de parole et autres essais*, Gallimard, Paris, 1995.

BONNEFOY, Yves, *Sous l'horizon du langage*, Gallimard, Paris, 2002.

Yves Bonnefoy et l'Europe du 20^e siècle, édité par STAIBER, Maryse, FINCK, Michèle, LANCON, Daniel, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2003.

BONNEFOY, Yves, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie*, Albin Michel, Paris, 2010.

BONNEFOY, Yves, *Le siècle où la parole a été victime*, Gallimard, Paris, 2010.

BONNEFOY, Yves, *L'autre langue à portée de voix*, Le Seuil, Paris, 2013.

BONNEFOY, Yves, *La Poésie et la Gnose*, Galilée, Paris, 2016.

FABRE, Daniel, « L'androgynie fécond ou les quatre conversions de l'écrivain » In : *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 11/2000.

<http://clio.revues.org/214>

(Consulté en septembre 2016)

FINCK Adrien, GRECIANO Gertrud (Hrsg.), *Germanistik aus interkultureller Perspektive*, Collection Recherches Germaniques n°1, Institut d'études allemandes, Université des sciences humaines de Strasbourg, Strasbourg, 1988.

FRIEDRICH, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 3. Aufl. Rowohlt Verlag, Hamburg, 1970.

FRIEDRICH, Hugo, „Dichtung und Methoden ihrer Deutung“ In: *Die Albert Ludwigs Universität 1457-1957: Die Festvorträge*, Albert Ludwigs Universität Freiburg, Freiburg i. B., 1957.

FROMILHAGUE, René, « Sur la poésie pure de Paul Valéry » In : *Revue d'histoire littéraire de la France*, 76^e année, n°3 (Mai-Juin 1976), Presses universitaires de France, Paris, 1976, p. 391-411.

GRIMM-HAMEN, Sylvie, *Oublis et résurgences en poésie*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2004.

JOSSUA, Jean-Pierre, « La parole de poésie selon Yves Bonnefoy : La poésie, la poétique, le sens d'une création » In : *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2002/3, t. 86., Vrin, Paris, p. 423-436.
LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Christian Bourgeois éditeur, Nord-Compo à Villeneuve-d'Ascq, 2015.

LAMPING, Dieter, *Über Grenzen – Eine literarische Topographie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2001.

LAMPING, Dieter, *Der Name in der Erzählung: Zur Poetik des Personennamens*, Bouvier, Bonn, 1983.

LAMPING, Dieter, *Literatur und Theorie: Poetologische Probleme der Moderne*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1996.

LITSARDAKI, Maria, « Aimer ouvrir l'amande de l'absence dans la parole : langue, poésie et quête du sens dans la poésie d'Yves Bonnefoy » In : *Thélème*, vol. 27, 2012, p. 243-260.

MARTENS, Gunter, „Immer noch Wissenschaft auf Abwegen“ In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* n°34, 1990, p. 398-403.

MICHEL, Wilhelm, *Das Teuflische und Grotteske in der Kunst*, 2. Aufl., Piper, München, 1911.

MOUNIN, Georges, *La communication poétique*, Gallimard, Paris, 1974.

NEE, Patrick, « De la critique poétique selon Yves Bonnefoy » In : *Littérature*, n° 150, 2008/2, p. 85-124.

NIMIS, Jean, « Mensonge du langage, vérité de la poésie » In : *Poésie*, n° 117-118, 2006, p. 248-266.

PESTALOZZI, Karl, *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*, de Gruyter, Berlin, 1970.

RIESE, Wolfgang, *Das Sinnleben eines Dichters*, Metzler, Stuttgart, 1958.

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.

RICHARD, Jean-Pierre, *Pages Paysages – Microlectures II*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Points, Paris, 2014.

ROGER, Jacques, « Lecture de textes d'histoire des idées » In : POULET, Georges (éd.), *Les chemins actuels de la critique*, Colloque de 1966, UGE, 10/18, Paris, 1968, p. 280-288.

SCHEIBE, Siegfried, „Die Arbeitsweise des Autors als Grundkategorie der editorischen Arbeit“ In: *edito* 12, 1998, p. 18-27.

SOHET, Philipp, « Microlecture et macro-enjeux de la narration graphique. L'arpentage de Jea Baetens. » In: *Erudit*, vol. 28, n° 1, Département des arts et lettres – Université du Québec à Chicoutimi, 2000, p.107-112 (id.erudit.org/iderudit/030587ar)

STACKELBERG, Jürgen von, „Keine Lust auf Intimes. Literaturwissenschaft und die Bedeutung von Biographie.“ In: *FAZ* vom 18.06.1986.

TROTTIER, Pierre, « Yves Bonnefoy ou la poésie n'est pas un art... » In : *Liberté*, vol. 2, n° 2, mars-avril 1960, p. 118-124.

2.4. Philosophie et littérature

ANDLER, Charles, « Nietzsche et Dostoïevski » In : *Mélanges Baldensprenger*, Genève, 1972.

AURNHAMMER, Achim, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Böhlau, Köln – Wien, 1986.

BATAILLE, Georges, « La tragédie de Gilles de Rais » In : BATAILLE, Georges, KLOSSOWSKI, Pierre (éd.), *Procès de Gilles de Rais. Documents précédés d'une introduction de Georges Bataille*, Le Club français du livre, Paris, 1959.

BENSUSSAN, Gérard, COHEN, Joseph (dir.), *Heidegger. Le danger et la promesse*, Kimé, Paris, 2006.

BENZ, Ernst, *Nietzsches Ideen zur Geschichte des Christentums und der Kirche*, J. Brill, Leiden, 1956.

CONSTANTINIDES, Yannis, *Nietzsche*, Hachette, Paris, 2001.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, PUF, Paris, 1965.

GADAMER, Hans-Georg, *Heidegger et l'histoire de la philosophie*, Cahier de l'Herme, Paris, 1982.

GANDILLAC, Maurice de, « Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgyné originel ». In : FAIVRE, Antoine (Dir.), *L'androgyné dans la littérature*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 155-196.

KOYRE, Alexandre, *La philosophie de Jacob Böhme*, Paris, Vrin, 1929.

MATTER, Jacques, *Emmanuel de Swedenborg, sa vie, ses écrits et sa doctrine*, Didier et Cie, Paris, 1863.

MOREL, Georges, *Nietzsche. Introduction à une première lecture*, Aubier, Paris, 1985.

POIRIER, Mario, « Le mystère Swedenborg : raison ou déraison ? » In : *Santé mentale au Québec*, vol. 28, n° 1, 2003, p. 258-277.

PRIEUR, Jean, *Un prophète pour notre temps, Swedenborg*, Editions Swedenborg et Dervy-Livres, Paris, 1970.

TANNER, Michael, *Nietzsche*, Herder, Freiburg i. B. – Wien – Basel, 1999.

2.5. Psychologie et Psychanalyse

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, Paris, 1976.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Alphonse Lemerre Éditeur, Paris, 1919.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, PUF, Paris, 1963.

ERIKSON, Erik H., *Identität und Lebenszyklus*, 2. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974.

FEUSTEL, Robert, *Grenzgänge. Kulturen des Rauschs seit der Renaissance*, Diederichs, München, 2013.

FORDHAM, Frieda, *Introduction à la Psychologie de Jung*, Payot, Paris, 1974.

GEBEROVICH, Fernando, *No satisfaction: Psychanalyse du toxicomane*, Albin Michel, Paris, 2003.

GOTTSCHALCH Wilfried, NEUMANN-SCHÖNWETTER Marina, SOUKUP Günther (Hrsg.), *Sozialisationsforschung. Materialien*,

Probleme, Kritik. Erweiterte Ausgabe, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1975.

HAUER, Karl, *Vom Unzüchtigen im Sittlichen: Essays zur Kultur und Erotik*, Gerd Kimmerle, Tübingen, 1987.

HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier Univ. Press, Waterloo, 1977.

JOFFE, W.G. & SANDLER, J. „Über einige begriffliche Probleme im Zusammenhang mit dem Studium narzisstischer Störungen“. In: *Psyche*, n° 21, 1967.

KASSNER, Rudolf, *Narciss oder Mythos und Einbildungskraft*, Insel Verlag, Leipzig, 1928.

KESTING, Marianne, *Der Dichter und die Droge. Zur Ästhetik und Soziologie des Rauschs*, Verlag Constantin Post, Köln, 1973.

KIND, Hans, „Welche Fakten stützen eine psychogenetische Theorie der Schizophrenie?“ In: *Psyche*, Bd. XIX, 1965.

KLEIN, Melanie, *Die Psychoanalyse des Kindes*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien, 1932.

KLEIN, Melanie, *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1972.

KOHUT, Heinz, *Narzissmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung Narzisstischer Persönlichkeitsstörungen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1976.

KUPFER, Alexander, *Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rauschs seit dem Garten Eden*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Berlin, 2002.

KUPFER, Alexander, *Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik*, Metzler, Stuttgart – Weimar, 2002.

LORENZER, Alfred, *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972.

MAILLARD, Christine, « Carl Gustav Jung et la pensée allemande » In : *Cahiers jungiens de psychanalyse*. 79, printemps 1994, p. 75-88.

MAILLARD, Christine, LIARD, Véronique (dir.), *Carl Gustav Jung (1875-1961). Pour une réévaluation de l'œuvre*. Hors-série *Recherches germaniques*, N° 9, Strasbourg, 2014.

MAILLARD, Christine, « L'apport de l'Inde à la pensée de Carl Gustav Jung » In : HULIN, Michel, MAILLARD, Christine (dir.), *L'Inde inspiratrice*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1996, p. 155-168.

MAILLARD, Christine, « Résurgences de l'alchimie dans le premier tiers du XXe siècle. Littérature, science, psychanalyse » In : MAILLARD, Christine (dir.): *Littérature, sciences, sciences occultes, Recherches germaniques*, Hors-série N° 1, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2002, p. 111-147.

MARCUSE, Herbert, *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1973.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris, 1963.

MEAD, Margaret, *Der Konflikt der Generationen. Jugend ohne Vorbild*, Walter-Verlag, Olten & Freiburg, 1971.

MÜHLHER, Robert, „Narziss und der phantastische Realismus“ In: *Dichtung der Krise. Mythologie und Psychologie in der Dichtung des 19. u. 20. Jahrhunderts*, Verlag Herold, Wien, 1951.

RANK, Otto, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Wien, 1912. Reprint, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974.

REGAL, Brian, *Pseudoscience: A Critical Encyclopedia*, Greenwood, Santa Barbara – Oxford, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth, PLON, Michel (éd.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Fayard, coll. « La Pochothèque », Paris, 2011.

ZIEHE, Thomas, *Pubertät und Narzissmus*, 2. Aufl., Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a. M., 1978.

2.6. Histoire des religions, Occultisme, Spiritualités

ALBERT, Jean Pierre, ROZENBERG, Guillaume, « Des expériences du surnaturel » In : *Archives des sciences sociales des religions*, n°145, Éditions de l'EHESS, Paris, janvier-mars 2009, p. 9-14.

ASHLAG, Yehouda, *De l'Essence de la sagesse de la Kabbale*, Institut de Recherche et d'Enseignement de la Kabbale Bnei Baruch, trad. Arie Rosenfeld. Publication originale en hébreu : *Mahut Hochmat HaKabbalah* dans Matan Torah, Ohr HaGanuz Publications, Tel Aviv (Israël), 1995.

BISCHOFF, Erich, *Mystik und Magie der Zahlen*, Fourier, Wiesbaden, 1992.

BLEIBTREU, Carl, *H. P. Blavatzky und die Geheimlehre. Vertreter des Jahrhunderts*, Bd. 3. Luckhardt, Berlin – Leipzig, 1904.

CHONE, Aurélie, BRACH, Jean-Pierre (éd.), *Un roman alchimique à Strasbourg : Les noces chymiques de Christian Rose-Croix 1616-2016 / Ein alchemistischer Roman in Straßburg: Die chymische Hochzeit des Christian Rosencreutz 1616-2016, Recherches Germaniques*, hors-série n° 13, 2018.

COUDERT, Allison, *Der Stein der Weisen. Die geheime Kunst der Alchemie*, Scherz Verlag, Bern – München, 1980.

DALJEET, Daleep, *Tantra: "The Art Treasures from the National Museum"*, "Images India Collection", New Delhi Collection, New Delhi, 1994.

DANIELOU, Alain, *Shiva et Dionysos*, Fayard, Paris, 1979.

ELIADE, Mircea, *Méphistophélès et l'androgynie*, Gallimard, coll. « folio », Paris, 1962.

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'Alchimie*, Livre de poche, Paris, 1992.

ELIADE, Mircea, *Forgerons et Alchimistes*, Flammarion, Paris, 1995.

EVOLA, Julius, *Le Yoga tantrique ; sa métaphysique, ses pratiques*, trad. de l'italien par Gabrielle Robinet, Fayard, coll. « L'Espace intérieur », Paris, 1971.

EVOLA, Julius, *Métaphysique du Sexe*, trad. de l'Italien par Philippe Baillet, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2005.

FEUERSTEIN, Georg, *Tantra, the Path of Ecstasy*, Stanhala, Boston, 2000.

FRIESENHAHN, Peter, *Hellenistische Wortzahlenmystik im Neuen Testament*, B. G. Teubner, Leipzig – Berlin, 1935.

GEBELEIN, Helmut, *Alchemie*, Diederichs, München, 1991.

GOLDBERG, Sylvie Anne (Dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, Cerf - Robert Laffont, Paris, 1996.

GUERRIER, Eric Kaija, *Le problème du Mal dans une métaphysique de l'alchimie*, L'Harmattan, Paris, 2013.

- HANEGRAAFF, *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, J.Wouter, Leiden, 2006.
- JONAS, Hans, *Gnosis. Die Botschaft des fremden Gottes*, Insel Verlag, Frankfurt a.M. - Leipzig, 1999.
- LANGER, Georg M.D. *Erotik in der Kabbala*, Diederichs, München, 1923.
- LEISEGANG, Hans, *Die Gnosis*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1985.
- LIBIS, Jean, *Le mythe de l'androgynie*, Berg International Éditeurs, Paris, 1980.
- MERWALE, Ann, *Souls United: The Power of Divine Connection*, Llewellyn Worldwide, Woodbury (Minnesota, USA), 2009.
- MEYER, Heinz, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter: Methode und Gebrauch*, Diederichs, München, 1975.
- MOLINO, J. « Le mythe de l'androgynie » In : VIALLANEIX, P. et ERHARD J. (dir.), *Aimer en France*, t. II, Publications de la Faculté de Lettres et de Sciences, Clermont-Ferrand, 1980.
- MONNEYRON, Frédéric, *L'Androgynie décadent: Mythe, figure, fantasmes*, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 1996.
- MOOKERJEE, Ajit, KHANNA, Madhu, *La voie du Tantra : Art – Science – Rituel*, trad. de l'Anglais par Vincent Bardet, Éditions du Seuil, Paris, 2004.
- MOPSIK, Charles, *Cabale et Cabalistes*, Albin Michel, Paris, 2003.
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable. Le romantisme noir*, trad. en Français C. Thompson-Pasquali, Denoël, Paris, 1977.
- PRAZ, Mario, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, 2. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1981.
- RIFFARD, Pierre A., *Nouveau dictionnaire de l'ésotérisme*, Payot, Paris, 2008.
- ROOB, Alexander, *Alchemie und Mystik*, Taschen Verlag, Köln, 1996.
- ROSCHE, Wilhelm Heinrich, *Die Sieben- und Neunzahl im Kultus und Mythos der Griechen*, B. G. Teubner, Leipzig, 1906.
- SCHOLEM, Gershom, *La Kabbale et sa symbolique*, Payot, Paris, 1966.

SCHÜTT, Hans-Werner, *Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchimie*. C.H. Beck, München, 2000.

SILBERER, Herbert, *Probleme der Mystik und ihrer Symbole*, Hugo Heller, Wien – Leipzig, 1914.

SILBURN, Lilian, *La Kuṇḍalinī ou l'Énergie des profondeurs : étude d'ensemble d'après les textes du Śivaïsme non dualiste du Kaśmir*, Les Deux Océans, Paris, 1983.

SILBURN, Lilian, *Instant et cause : le discontinu dans la pensée philosophique de l'Inde*, De Boccard, Paris, 1989.

SILBURN, Lilian, *Hymnes aux kālī, la roue des énergies divines*, De Boccard, coll. « Publications de l'Institut de civilisation indienne », Paris, 1995.

SILBURN, Lilian, *La bhakti : étude sur le śivaïsme du Kaśmīr*, De Boccard, coll. « Publications de l'Institut de civilisation indienne », Paris, 2013.

TEGTMEIER, Ralph, *Okkultismus und Erotik in der Literatur des Fin de siècle*, Verlag Ralph Tegtmeier, Königswinter, 1983.

VARENNE, Jean, *Le Tantrisme : Mythes, rites, Métaphysique*, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », Paris, 1997

3. Ressources numériques :

3.1. Dictionnaires

Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>

PONS : <https://fr.pons.com/traduction>

Linguee : <https://www.linguee.fr/>

3.2. Brenner-Archiv et Trakl-Forum

Brenner-Archiv Innsbruck : <https://www.uibk.ac.at/brenner-archiv>

Trakl-Forum Salzburg : <http://www.kulturvereinigung.com/de/georg-trakl/trakl-forum/>

Internationales Trakl-Forum: <https://www.idref.fr/027955001>

3.3. Divers :

STARK, Christoph, *Tabu: Es ist die Seele ein fremdes auf Erden* (film)

Site officiel du film :

<http://www.tabuesistdieseeleeeinfremdesauferden-film.de/>

Critique : <http://www.filmstarts.de/kritiken/200772/kritik.html>

Annexes

Annexe 1

Blutschuld (1909)

Es dräut die Nacht am Lager unsrer Küsse.
Es flüstert wo: Wer nimmt von euch die Schuld?
Noch bebend von verruchter Wollust Süße
Wir beten: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!

Aus Blumenschalen steigen gierige Düfte,
Umschmeicheln unsere Stirnen bleich von Schuld.
Ermattend unterm Hauch der schwülen Lüfte
Wir träumen: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!

Doch lauter rauscht der Brunnen der Sirenen
Und dunkler ragt die Sphinx vor unsrer Schuld,
Daß unsre Herzen sündiger wieder tönen,
Wir schluchzen: Verzeih uns, Maria, in deiner Huld!

Annexe 2

Grodek (1914)

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes.
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.

Annexe 3

Helian (1913)

In den einsamen Stunden des Geistes
Ist es schön, in der Sonne zu gehn
An den gelben Mauern des Sommers hin.
Leise klingen die Schritte im Gras; doch immer schläft
Der Sohn des Pan im grauen Marmor.

Abends auf der Terrasse betranken wir uns mit braunem Wein.
Rötlich glüht der Pfirsich im Laub;
Sanfte Sonate, frohes Lachen.

Schön ist die Stille der Nacht.
Auf dunklem Plan
Begegnen wir uns mit Hirten und weißen Sternen.

Wenn es Herbst geworden ist
Zeigt sich nüchterne Klarheit im Hain.
Besänftigte wandeln wir an roten Mauern hin
Und die runden Augen folgen dem Flug der Vögel.
Am Abend sinkt das weiße Wasser in Graburnen.

In kahlen Gezweigen feiert der Himmel.
In reinen Händen trägt der Landmann Brot und Wein
Und friedlich reifen die Früchte in sonniger Kammer.

O wie ernst ist das Antlitz der teuren Toten.
Doch die Seele erfreut gerechtes Anschauen.

Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens,
Da der junge Novize die Stirne mit braunem Laub bekränzt,
Sein Odem eisiges Gold trinkt.

Die Hände rühren das Alter bläulicher Wasser
Oder in kalter Nacht die weißen Wangen der Schwestern.

Leise und harmonisch ist ein Gang an freundlichen Zimmern hin,
Wo Einsamkeit ist und das Rauschen des Ahorns,
Wo vielleicht noch die Drossel singt.

Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er staunend Arme und Beine bewegt,
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.

Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer Novemberzerstörung,
Unter morschem Geist, an Mauern voll Aussatz hin,
Wo vordem der heilige Bruder gegangen,
Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns,

O wie einsam endet der Abendwind.
Ersterbend neigt sich das Haupt im Dunkel des Ölbaums.

Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.
In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden
Mit dem Gold seiner Sterne.

Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt,
Verfallen die schwarzen Mauern am Platz,
Ruft der tote Soldat zum Gebet.

Ein bleicher Engel
Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.

Die Schwestern sind ferne zu weißen Greisen gegangen.
Nachts fand sie der Schläfer unter den Säulen im Hausflur,
Zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften.

O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar,
Da er darein mit silbernen Füßen steht,
Und jene verstorben aus kahlen Zimmern treten.

O ihr Psalmen in feurigen Mitternachtsregen,
Da die Knechte mit Nesseln die sanften Augen schlugen,
Die kindlichen Früchte des Hollunders
Sich staunend neigen über ein leeres Grab.

Leise rollen vergilbte Monde
Über die Fieberlinnen des Jünglings,
Eh dem Schweigen des Winters folgt.

Ein erhabenes Schicksal sinnt den Kidron hinab,
Wo die Zeder, ein weiches Geschöpf,
Sich unter den blauen Brauen des Vaters entfaltet,
Über die Weide nachts ein Schäfer seine Herde führt.
Oder es sind Schreie im Schlaf,
Wenn ein eherner Engel im Hain den Menschen antritt,
Das Fleisch des Heiligen auf glühendem Rost hinschmilzt.

Um die Lehmhütten rankt purpurner Wein,
Tönende Bündel vergilbten Kornes,
Das Summen der Bienen, der Flug des Kranichs.
Am Abend begegnen sich Auferstandene auf Felsenpfaden.

In schwarzen Wassern spiegeln sich Aussätzige;
Oder sie öffnen die kotbefleckten Gewänder
Weinend dem balsamischen Wind, der vom rosigen Hügel weht.

Schlanke Mägde tasten durch die Gassen der Nacht,

Ob sie den liebenden Hirten fänden.
Sonnabends tönt in den Hütten sanfter Gesang.

Lasset das Lied auch des Knaben gedenken,
Seines Wahnsinus, und weißer Brauen und seines Hingangs,
Des Verwesten, der bläulich die Augen aufschlägt.
O wie traurig ist dieses Wiedersehn.

Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tür,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut
Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.

An den Wänden sind die Sterne erloschen
Und die weißen Gestalten des Lichts.

Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,
Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind.

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott die blauen Lider über ihn senkt.

Une lecture renouvelée de l'œuvre poétique de Georg Trakl : constellation dialectique et dépassement

Résumé

Cette thèse aspire à proposer une lecture renouvelée de l'œuvre poétique de Georg Trakl. Notre démarche repose d'abord sur la méthodologie classique employée en études germaniques, soit l'analyse de l'œuvre à partir des faits biographiques, du contexte socio-historique et intellectuel et de l'intertextualité, que nous avons fait le choix d'enrichir par une approche pluridisciplinaire, faisant intervenir la philosophie, l'histoire des religions, la psychanalyse et la psychologie. En effet, ces disciplines nous permettront d'enrichir les résultats des nombreuses études de qualité qui ont fait date dans la recherche en ouvrant le regard porté sur l'œuvre vers d'autres horizons. Ce travail se donne pour objectif majeur de questionner, de (re)lire et d'interpréter l'œuvre poétique de celui que l'on considère comme le précurseur de l'expressionnisme à partir de disciplines variées, mais faisant toutes partie des sciences humaines, afin d'en montrer non seulement la complexité formelle, mais surtout la profondeur philosophique, l'actualité et la visée éthique.

Résumé en anglais

This thesis aspires to present a renewed reading of Georg Trakl's poetry. Our reasoning is based on traditional methodology approaches commonly used in German studies. These comprise, among other things: interpreting the work on the basis of biographical facts, exploring social, historical and intellectual context and intertextuality. We have made the choice to improve this traditional approach by enhancing interdisciplinarity, using the lecture keys and results of philosophy, history of religion, psychoanalysis and psychology. Indeed, these disciplines will permit us to enhance the results of many serious studies by introducing a new point of view about his poetry. Our work aims to question reading in a different way, interpreting Georg Trakl's poetry on the basis of different disciplines associated with the humanities in order to show not only the formal complexity of these poems, but above all their philosophical depth, topicality and ethical goals.

