

Genre et Non-Sens

Manfred Schmeling (Université de la Saar)

Introduction

Mon article porte sur la littérature du non-sens, ceci en relation avec l'aspect du genre. On peut tout d'abord se pencher à juste titre sur la question de savoir si l'on ne procède pas déjà de par cette dénomination, « non-sens » comme genre, à une classification que cet objet littéraire n'aurait éventuellement pas mérité. S'agit-il d'un genre littéraire, ou, en fin de compte, d'un terme générique classificatoire applicable à plusieurs sortes de textes différenciables ? Ou bien peut-on rapprocher le non-sens de procédés rhétoriques comme celui de l'ironie ? Il est en outre nécessaire de réfléchir à l'existence – comme dans le cadre du roman d'apprentissage – d'un prototype historique de la littérature du non-sens, que suivraient d'autres auteurs. Dans les définitions relatives au non-sens prédominent davantage les marques transhistoriques, même si certaines formes historiques comme la *fatrasie* du Moyen-Âge français, le *limerick* en Angleterre ou encore les *Klapphornverse* dans l'Allemagne de l'ère wilhelmienne peuvent être classifiées par rapport à leur ancrage dans une période historique.

Je souhaiterais ici, méthodiquement parlant, moins me concentrer sur des questions historiques que sur un examen des marques constituantes du genre. Je ne considère pas mes réflexions comme apportant une réponse définitive aux questions posées – la thématique est pour cela bien trop complexe – mais comme problématisation et démonstration littéraire du phénomène du non-sens, ceci également d'un point de vue comparatiste. Le lecteur pourra ici observer une certaine perspective 'germanocentriste' – mais comment pourrait-il en être autrement. Dans la seconde partie de mon étude, je souhaite aborder le paradigme central des *Galgenlieder* (*Les Chansons du gibet*, 1905) de Christian Morgenstern. Je me tourne donc essentiellement vers la poésie. D'ailleurs, en allemand, la notion de *Unsinns poesie* est tout à fait courante. En revanche, le terme *Höherer Blödsinn* – 'haute sottise' – semble être automatiquement connoté par une certaine absence de sérieux.

Définition/Théorie

Il faudrait à vrai dire clarifier ce que l'on entend au juste par « genre ». La critique est, en ce qui concerne la question de savoir sous quelles conditions un genre peut être compris comme tel, en profond désaccord. Le petit recueil *Théories des genres* avec des textes de Hans-Robert

Jauss, Gérard Genette, Jean-Marie Schaeffer, etc. reflète clairement cet état de choses.¹ Des hiérarchisations structurelles y entrent en concurrence avec des différenciations historiques, les notions de genre mettant l'accent sur le contenu se mêlent avec d'autres considérées en rapport avec la forme, les notions abstraites (la notion de l'architexte chez Genette) sont confrontées à des notions concrètes, liées au contexte. Le fait de savoir si le genre en tant que tel peut vraiment être rendu visible *matériellement*, c'est-à-dire représente une « réalité objective », ou s'il est uniquement une « fiction terminologique » se rapporte à une problématique ardue – Hempfer souhaite par exemple contourner ce dilemme en proposant un modèle constructiviste :

Ein konstruktivistisches Verständnis begreift Gattungen gleich welcher Abstraktionsebene weder als vorgegebene Entitäten noch als beliebige Klassenbildungen, sondern als Konstrukte, die aufgrund von beobachtbaren Gemeinsamkeiten zwischen Texten im Rahmen einer Theorie erstellt werden [...].²

Je voudrais me rapporter à ce troisième concept en particulier et examiner les points communs se laissant (re)constituer pour la littérature du non-sens, ceci au vu de regroupements textuels déjà donnés historiquement.

Le « non-sens », ainsi que nous pouvons le lire dans le lexique littéraire renommé *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, serait

eine tendenzfrei komische Textsorte [...], deren von den Tatsachen der empirischen Wirklichkeit, den Regeln der Gedankenführung und/oder den Normen des Sprachgebrauchs abweichende Äußerungen gleichwohl einen nachvollziehbaren Zusammenhang wahren.³

Les implications d'une telle définition doivent être problématisées et vérifiées de par quelques analyses exemplaires, dont je présente ici un avant-goût en m'appuyant sur l'exemple de Georg Christoph Lichtenberg. De ce professeur de physique ayant été professeur de Wilhelm Humboldt à l'université de Göttingen, nous sont restés quelques aphorismes pouvant être qualifiés de nonsensiques: « Un couteau sans lame auquel manque le manche »⁴. Les critères de violation de règle logique et d'absence de tendance sont ici remplis, de même que le critère du comique, et sont de plus complétés par un soupçon de métaphysique – comme cela est souvent le cas dans les vers du non-sens. En outre, « [a]ls komisch gilt dasjenige, was der Erwartung widerspricht oder von der Norm abweicht »⁵. L'une des problématiques les plus

¹ Genette, Gérard *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

² « Gattung », *Reallexikon*, t. I, p. 653.

³ « Nonsens », *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, sous la dir. de Harald Fricke *et al.*, Berlin/New York, de Gruyter, 2000, t. II, pp. 718–720, ici p. 718.

⁴ Dans : Benayoun, Robert : *Les Dingues du nonsense de Lewis Carroll à Woody Allen*, Paris, Balland, 1984, p. 55.

⁵ « Komik, Komisch », *Reallexikon*, pp. 289–294, ici p. 289.

discutées se rapporte à la question suivante: le non-sens peut-il être porteur de sens ? S'il s'agit, dans la littérature du non-sens, de se détacher de l'expérience empirique, de désavouer celle-ci, un texte du non-sens apparaît alors – de prime abord – absurde dans sa relation au monde extérieur.

Ce limerick provient de Rudyard Kipling⁶ :

There was a young lady of Riga,
Who rode with a smile on a tiger.
They returned from the ride
With the lady inside
And the smile on the face of the tiger.

Joachim Ringelnatz, un poète allemand du non-sens de la première moitié du 20^e siècle, est l'auteur de l'un de mes poèmes favoris :

Ein männlicher Briefmark erlebte
Was Schönes, bevor er klebte.
Er war von einer Prinzessin beleckt.
Da war die Liebe in ihm erweckt.

Er wollte sie wiederküssen,
Da hat er verreisen müssen.
So liebte er sie vergebens.
Das ist die Tragik des Lebens!⁷

Je tente ici une transcription prosaïque :

Un timbre⁸ vécut
une belle chose, avant de coller.
La bouche d'une princesse l'humecta,
et à ce moment-là, en lui l'amour s'éveilla.

Il voulut l'embrasser à son tour,
mais il dut alors partir en voyage.
Ainsi l'aima-t-il en vain.
C'est le tragique de la vie!

Les deux textes ne se rapportent pas à des événements du quotidien, n'ont pas de relation normale avec la réalité empirique, mais sont cependant en soi parfaitement ingénieux et chargés de sens. Accepte-t-on l'anthropomorphisme – le tigre souriant, l'amour d'un timbre –, l'incohérent semble, en fin de compte, aboutir à une certaine cohérence intérieure. À cela vient encore s'ajouter que le code esthétique construit sa propre structure significative – dans le cas

⁶ Cf. *Schmurgelstein so herzbetrunken, Verse und Gedichte für Nonsense-Freunde von 9–99*, München/Wien, Hanser, 1988, p. 29.

⁷ *Ringelnatz in kleiner Auswahl als Taschenbuch*, Berlin, Henssel, 1955, p. 5.

⁸ Le non-sens provient déjà dans la version allemande du fait que « Briefmarke » soit un nom commun féminin: *die* Briefmarke. Dans la traduction, l'effet du contraste masculin/féminin, du paradoxe, s'évapore.

du limerick une forme relativement fixe, les quintiles, le rime, les répétitions etc., chez Ringelnatz le jeu avec le genre lyrique et le poème amoureux.

Mais qu'en est-il de la classification du non-sensique comme « genre »? À un même niveau, l'auteur de l'article sur le non-sens évoqué plus haut utilise également les termes de « type de texte » (*Textsorte*) et « mode d'écriture » (*Verfahrensweise*). On remarque ici le caractère arbitraire de telles nomenclatures, qui mettent l'accent sur des aspects visiblement différents.

Le germaniste allemand Alfred Liede se réfère, dans son œuvre monumentale de 1963, *Dichtung als Spiel*, aux « genres de la poésie du non-sens »⁹. Le non-sens se présente à lui davantage comme une démarche littéraire ou esthétique traversant plusieurs genres. Sa notion de « genre » reste cependant très inexacte ; il s'agit d'une énumération et description de formes de « jeu » de la littérature du non-sens, comme « jeu érudit », « jeu littéraire » ou « jeu de lettres », auxquelles sont sous-ordonnées des catégories particulières, comme celles de « chanson d'étudiant » ou d'« anagramme ».¹⁰ Le terme de non-sens est basé pour Liede en outre sur un concept de « jeu » se basant sur une qualité du poète en tant que *homo ludens*. À la différence du concept pragmatique du *Sprachspiel*, du « jeu de langage » chez Ludwig Wittgenstein, qui vise la fonction sociale de la langue, le jeu du langage *littéraire* se présente comme une action esthétique. Liede s'oriente vers la définition du jeu de Johan Huizinga (je ne nomme ici que quelques composantes). 'Jeu' signifie : liberté et spontanéité, mais à l'intérieur du jeu cette liberté est tout de même basée sur des règles ; le jeu a son but en lui-même ; il produit tension et joie et la conscience d'une manière d'être autre que dans la vie ordinaire.

Même si cette définition devrait, dans l'ensemble, pouvoir être appliquée sur des procédés littéraires en général, elle est particulièrement valable – comme j'aimerais le souligner dans la deuxième partie de ma démonstration – pour des productions issues de la littérature du non-sens.

Il est exact que le discours nonsensique fonctionne comme une déviation, comme la violation d'une norme – et ceci en deux temps : d'abord par rapport à la langue parlée et sa fonction dénotative et ensuite par rapport à une littérature bien établie selon les règles des conventions esthétiques, de la logique sémantique et de l'épistémologie connue.

Le lien entre le non-sens et la parodie, postulé encore et toujours par la critique, reste par conséquent problématique. Les prétendues absences d'affectation et de tendance de la

⁹ Liede, Alfred, *Dichtung als Spiel, Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache*, Berlin, de Gruyter, 1963, t. 2.

¹⁰ Voir les catégories évoquées dans la table des matières de l'ouvrage *Dichtung als Spiel*.

littérature du non-sens sont difficilement compatibles avec la force critique présente derrière de nombreuses parodies vis-à-vis de certains prétextes.

Transfert culturel

Dans une perspective comparatiste, l'accès à la littérature du non-sens se complique légèrement. Une tradition anglaise fortement marquée peut être observée, atteignant avec Edward Lear et Lewis Carroll un point culminant – historiquement parlant – et qui se reflète dans la critique internationale jusqu'à aujourd'hui. Alors qu'en France, c'est le surréalisme avant tout qui obéit aux procédés caractéristiques de la littérature du non-sens, la pratique se poursuit en Allemagne autour du tournant du 20^e siècle, avec des auteurs comme Joachim Ringelnatz et Christian Morgenstern. En outre, l'œuvre de Morgenstern n'est pas restée sans influence sur les dadaïstes. Le traducteur français des *Galgenlieder (Chants du gibet)*, Jacques Busse, se plaint d'une certaine ignorance de ce point de vue :

Si l'on sait souvent en France tout ce dont la poésie dadaïste et post-dadaïste est redevable à ces *Chansons du Gibet* [...], on s'y accomode encore de n'en connaître, en traduction française, que de très rares extraits parus discrètement dans les années 40. Célèbres et même populaires en Allemagne, ces témoignages historiques des débuts de la séparation du corps des mots d'avec les biens de la rhétorique, sont de longtemps traduits en d'autres langues. L'humour du gibet, on devrait pourtant y être particulièrement sensible au pays et dans la langue de François Villon.¹¹

Un autre exemple : Hans Magnus Enzensberger, comptant parmi les critiques littéraires et poètes allemands les plus connus de la littérature moderne, a traduit une sélection des textes *Nonsense* d'Edward Lear. Le titre qu'il a choisi est le suivant : *Edward Lears kompletter Nonsens. Ins Deutsche geschmuggelt von Hans Magnus Enzensberger*¹². Enzensberger s'assure une certaine protection en qualifiant le texte de Lear de «durch und durch unübersetzbares Œuvre» : dans sa traduction, Enzensberger suit en effet le principe de l'adaptation libre. «Ich habe deshalb meine Arbeit, wie der Untertitel sagt, als die eines Schmugglers aufgefaßt »¹³. En ce qui concerne l'esthétique de la réception et de la traduction, il est intéressant de relever la déclaration d'Enzensberger à propos de l'influence qu'a eue sa lecture de Morgenstern lors du processus de traduction :

¹¹ Busse, Jacques, « Christian Morgenstern et les Chansons du gibet », Morgenstern, Christian, *Les Chansons du gibet*, première traduction intégrale et post-face de Jacques Busse, édition bilingue, t. I : *Die Galgenlieder*, Paris, Obsidiane, 1982, p. 5.

¹² *Edward Lears kompletter Nonsens*, ins *Deutsche geschmuggelt von Hans Magnus Enzensberger*, Frankfurt/Main, Insel, 1988.

¹³ Voir « Postskriptum », *Edward Lears kompletter Nonsens*, p. 401.

Mit Vergnügen habe ich die wenigen Hilfsmittel ergriffen, die uns die eigene Tradition dabei zur Hand gibt. Das sind und bleiben in erster Linie die unsterblichen „Galgenlieder“ Christian Morgensterns, deren Echo der geneigte Leser hier und da vernehmen wird.¹⁴

Un regard sur les anthologies du non-sens laisse clairement apparaître la question posée de l'appartenance d'une œuvre à la littérature du non-sens ne trouve que des réponses vagues. Ce flou artistique apparaît en partie déjà dans les titres. Robert Benayoun, dans *Les dingues du nonsense*¹⁵, nous suggère d'une part une certaine « disponibilité psychologique » ainsi qu'une attitude fondamentale (« dingue »); d'autre part, il écrit « nonsense » avec un « e » à la fin, ce qui renvoie au poids de la tradition anglaise. Dans cette anthologie, on trouve des textes de François Rabelais, quelques « rondes enfantines françaises », des textes de William Shakespeare, Lichtenberg, Lear et Carroll (= « L'âge d'or ») jusqu'à Philippe Soupault et Raymond Devos. D'un point de vue terminologique, les anthologies allemandes du non-sens se situent entre « poésie absurde » et « jeu langagier ».¹⁶ Le fait que le jeu avec la langue constitue d'une part un procédé artistique important de la littérature du non-sens, et que d'autre part la littérature moderne se soit établie entre autres de par une réflexion langagière, explique pourquoi le non-sens connaît hier comme aujourd'hui un grand essor, que ce soit dans la chanson française (Boby Lapointe) ou encore chez les auteurs de lyrique expérimentale de langue allemande (Ernst Jandl, Robert Gernhardt, Ernst Meister, etc.). Du point de vue du genre, un problème se posant dans la littérature du non-sens est donc l'hétérogénéité de ses manifestations, la décentralisation et l'éparpillement du non-sens, que ce soit dans le cadre de l'histoire littéraire ou d'un point de vue générico-typologique.

D'un point de vue typologique, les formes de la littérature du non-sens sont certes aussi liées à une temporalité, mais j'aimerais me concentrer avant tout sur les composantes transhistoriques les traversant. Le critère principal est constitué ici par leur appartenance aux formes du comique. La littérature non-sensique peut également être décrite en relation avec des genres particuliers issus de l'histoire; il faudrait ici différencier les formes (relativement) fixes (fatrasie, limerick) suivant des règles métriques et éventuellement un schéma de rimes, des formes ouvertes, que l'on trouve notamment chez les dadaïstes. À la différence des regroupements textuels historiques traditionnels (comme l'ode ou la tragédie), la littérature du non-sens n'est pas caractérisée par un raccord à des normes précises.

¹⁴ Voir « Postskriptum », *Edward Lear's kompletter Nonsens*, p. 401.

¹⁵ Benayoun, *Les Dingues du nonsense*. Cf. également Benayoun, *Anthologie du nonsense*, Paris, Pauvert, 1957.

¹⁶ Cf. les ouvrages de Klaus Peter Dencker, *Deutsche Unsinnspoesie* (Stuttgart, Reclam, 2001), tout comme *Poetische Sprachspiele* (Stuttgart, Reclam, 2002).

Exemple historique: La fatrasie

La question de savoir si les textes de la littérature du non-sens présentent, dans le cours du procédé historique, ce que l'on pourrait qualifier de 'norme de l'absence de norme', constitue encore et toujours une réflexion intéressante. Tout d'abord d'un point de vue général : à partir du moment où nous ne contestons pas une tradition propre à l'absence de tendance postulée et à l'incohérence logico-sémantique de la poésie du non-sens – il s'agit en fait d'une contre-tradition, qui, d'une manière carnavalesque, est antithétiquement dirigée vers une poésie et une langue conventionnelles –, nous partons d'une norme, d'une institution littéraire. En outre certains moyens formels de représentation du désordre se répètent, se précisent, deviennent stables – dans quelques cas tout du moins. Ces réflexions peuvent être rapidement illustrées à l'exemple de la *fatrasie*.

La fatrasie moyenâgeuse (qui apparaît au milieu du 13^e siècle) peut être caractérisée en quelques mots comme une « [p]ièce poétique d'un caractère incohérent ou absurde, formée de dictons, proverbes, etc., mis bout à bout et contenant des allusions satiriques. »¹⁷ Le fait que la force d'expression de cette définition soit limitée est souligné par l'excellente analyse de Paul Zumthor, qui présente des textes de Philippe de Beaumanoir tout comme les *Fatrasies d'Arras*. Je n'aborderai pas ici des détails philologiques, mais je souhaite rappeler quelques-uns des critères. Si Zumthor se rapporte à une « identité forte », c'est parce que la fatrasie repose justement sur des règles (ou sur des anti-règles, dans le sens où je l'ai évoqué plus haut). Sémantiquement parlant : « ce non-sens pénètre au sein du syntagme même, entre les éléments duquel il coupe le courant des significations attendues »¹⁸. Métriquement parlant : « La fatrasie est un poème de onze vers, divisé en deux parties, la première en pentasyllabes, la seconde en heptasyllabes [...]. Les rimes se construisent sur le schéma *aabaab/babab*. »¹⁹

La marque distinctive générale est la vulgarité, la grossièreté des textes : « De la tripe de moutarde se payait du bon temps avec le cul de sa tante, mais un œuf le dissimule de peur de se faire brûler par le pet d'une putain »²⁰.

En ce qui concerne les procédés du poète – les exemples et citations correspondants proviennent de Zumthor – il faut relever la « contradiction sémique du type 'un muet me dit' » ou « du type 'une maison s'approcha' » (objet inanimé vs. action se référant normalement à un être animé) ; ou, à un niveau grammatical, la contradiction entre substantif et verbe : « une sirène emportait la Seine ». Une autre caractéristique :

¹⁷ « Fatrasie », Le Grand Robert de la langue française, nouvelle édition dir. par Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, t. III, p. 629.

¹⁸ « Fatrasie, fatrassiers », Zumthor, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 68–88, cf. 75.

¹⁹ Zumthor, *Langue, texte, énigme*, p. 75.

²⁰ Zumthor, *Langue, texte, énigme*, p. 76.

La brisure peut être atténuée en ceci qu'il n'y a pas de contradiction, mais exagération référentielle, ce que je nommerai « hyperbole impossible » [...] : qu'ils fussent noyés dans la veine d'une tête de sanglier.²¹

On a également, en relation avec la fatrasie, parlé de « Durcheinanderwürfeln der sechs 'Seinsstufen'. Das Unbelebte wird als lebendig dargestellt, Lebewesen der fünf Gattungen erscheinen in der Seinsweise oder mit Attributen einer anderen »²².

Le non-sens est également lié à des techniques de rimes précises. Certains vers semblent avoir été composés à partir de la forme de la rime, cette dernière (bouts-rimés absurdes) déterminerait donc la construction du vers: « La rime a sans doute fourni au fatrassier le point de départ des associations successives (des refus d'association) dont se tisse ici le non-sens. » J'anticipe : Nous trouvons la même manière de procéder chez des auteurs modernes ! Et Zumthor ajoute : « Si mon hypothèse est juste, la fatrasie présente sur ce point une certaine analogie avec l'écriture automatique que l'on expérimenta en d'autres temps. »²³

Ces exemples peuvent suffire pour souligner le fait que tout au moins quelques-uns des critères évoqués se laissent généraliser : ce n'est pas sans raison que l'on a aussi considéré la fatrasie comme une sous-classe au sein de la *poésie de menteries* (Lügendichtung), qui représente elle-même l'une des sources des Münchhausiades, apparues plus tard en Allemagne.

Des éléments de la poésie de menteries se retrouvent de nouveau dans le limerick et aussi dans la poésie populaire allemande : le baron de Münchhausen plante par exemple au cours de ses aventures un haricot dans le sol, duquel jaillit une plante grandissant jusqu'à la lune que le baron escalade ; mais la plante fane et se brise avant que le baron ait pu descendre. La violation des « lois de la nature » est une caractéristique principale de la poésie de menteries. Dans une anthologie de poésie de menteries populaire²⁴, le Danube brûle, les paysans aboient, les chiens apportent de la paille pour éteindre le Danube, etc. Zumthor et d'autres chercheurs ont également observé des affinités entre la fatrasie et la poésie surréaliste – Paul Eluard a publié une anthologie contenant entre autres des fatrasies et Jacques Prévert écrit des poèmes regroupés sous le titre *Fatras* :

²¹ Zumthor, *Langue, texte, énigme*, p. 78.

²² Nies, Fritz, « Fatrasien und Verwandtes. Gattungen letzter Form ? », *Zeitschrift für romanische Philologie* n 92 (1976), p. 131 : Dans la note de bas de page, Nies complète les espèces: êtres humains, quadrupèdes, poissons, reptiles, oiseaux.

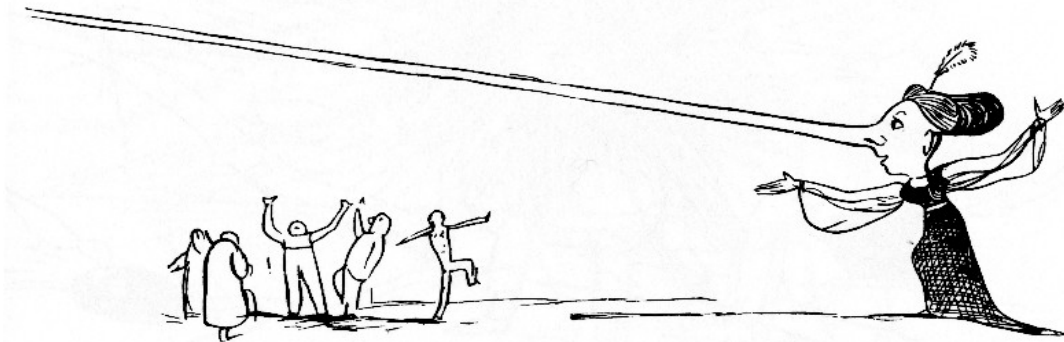
²³ Zumthor, *Langue, texte, énigme*, p. 83.

²⁴ Kunze, Horst (dir.), *Dunkel war's, der Mond schien helle, schneebedeckt die grüne Flur, als ein Wagen blitzschnelle langsam um die Ecke fuhr : eine Sammlung von herrenlosen Scherzdichtungen, älteren und neueren Kindereien, Klapphornversen, Leberreimen, Lügenliedern, Gassenhauern und anderem höheren Unsinn mit und ohne tiefere Bedeutung*, München, Heimeran, 1958.

Etre ange
 C'est étrange
 Dit l'ange
 Etre âne
 C'est étrâne
 Dit l'âne
 Cela ne veut rien dire
 Dit l'ange en haussant les ailes
 Pourtant
 Si étrange veut dire quelque chose
 Etrâne est plus étrange qu'étrange
 Dit l'âne
 Etrange est
 Dit l'ange en tapant des pieds
 Etranger vous-même
 Dit l'âne
 Et il s'envole.²⁵

Les techniques des surréalistes, que ce soit le montage, le collage (de mots) ou encore les cassures logiques et les jeux sonores sont partiellement comparables aux procédés de la poésie du non-sens au Moyen-Âge.

En ce qui concerne le limerick, des incompatibilités logiques sont également à l'ordre du jour – comme l'illustrent par exemple ces vers sur de longs nez grandissant indéfiniment:



**There was a Young Lady whose nose,
 Continually prospers and grows;
 When it grew out of sight, she exclaimed in a fright,
 'Oh! Farewell to the end of my nose!'**

La démarche visant à rendre concrète cette idée de nez au moyen de deux lignes presque parallèles se regroupant à l'intérieur de l'image – Lear a illustré presque tous les limericks par des dessins – stimule le lecteur encore davantage. Les inepties dans la logique et

l'accentuation grotesque du corps caractérisant les limericks transcendent le genre. D'autres composantes, la banalité du message d'une part (*obviousness*), l'exagération fantastique d'autre part, le caractère succinct de l'entrée et de la chute du poème (« There was an old man... This doubtful old man »), puis la structure en quintils avec les répétitions partielles, l'absence de pointe ou le fait de ne pas suivre les prémisses du procédé décrit – en ce qui concerne ces stratégies, il s'agit de qualités spécifiques du limerick en tant que genre individuel. L'attitude de base de l'humour anglais vient compléter ces caractéristiques. Emile Cammaerts souligne cette conception d'une prédisposition anglaise pour cette forme de non-sens :

It seems to be in the English temperament a certain trend of bad humour which predisposes it to appreciate the freaks of Nonsense spirit [...]. I have tried in vain to discover anything similar in French or German literature.²⁶

On peut trouver un avis opposé chez Liedtke : « Was der Engländer Nonsensedichtung nennt, gibt es auf der ganzen Erde. »²⁷

A travers cette discussion – et ceci concerne le second aspect de mon argumentation – nous ne nous trouvons plus au niveau d'un genre construit; les éléments du non-sens apparaissent bien plus en tant que formes historiquement libres, envisageables à chaque époque et dans chaque genre adapté.

Résumé intermédiaire

Je voudrais résumer les éléments du non-sens littéraire que j'ai évoqués jusqu'à présent:

- La littérature du non-sens ne se caractérise pas par une absence de sens, mais déconstruit des structures sémantiques.
- La littérature du non-sens n'est pas un « genre » ; elle se manifeste néanmoins au sein de formes littéraires qui se sont établies en tant que genres.
- Elle s'oriente avant tout vers les formes de discours populaire et enfantin (*nursery poetics*).
- La littérature du non-sens produit du comique par des mécanismes de contrastes internes, c'est-à-dire: elle crée du « soulagement ».
- Elle obéit à l'idée de « jeu », que ce soit à un niveau social ou esthétique (la fatrasie est aussi à voir comme « jeu de société »).

²⁶ Cammaerts, Emile, *The Poetry of Nonsense*, London, Folcroft, 1971, p. 74/76.

²⁷ Liedtke, *Dichtung als Spiel*, t. I, p. 159.

- Elle est, dans sa constitution textuelle, employée de manière anti-mimétique et désavoue les règles de la logique empirique et langagière.
- Elle obéit au principe (carnavalesque) du monde inversé et mêle de façon permanente les catégories naturelles de l'être (par exemple à travers l'anthropomorphisme).
- Les structures internes au texte – qu'elles soient syntaxiques ou sémantiques – de la littérature du non-sens peuvent, malgré une description de l'épistémologie habituelle, « posséder leur sens ».
- La littérature non-sensique peut revêtir une forme relativement fixe (fatrasie, limerick) ou bien rompre avec toutes les règles formelles (Dada).
- La littérature du non-sens est à considérer en tant que contraste volontaire par rapport à la littérature établie.
- Elle utilise au moins en partie les éléments de l'exagération sémantique et du mensonge (poésie de menteries).
- Elle penche d'une part vers le grossier et le monstrueux (fatrasie), d'autre part vers l'anodin et l'évident.
- Elle s'oppose également, du point de vue du contenu, à tout ce qui est dogmatique (se situe aux antipodes de thèmes comme la morale, la religion, l'Eglise, l'éducation, etc.).
- Elle est souvent à voir en relation avec une réflexion langagière et dans ses rapports intertextuels.

Christian Morgenstern

Je voudrais maintenant confronter les critères de la littérature du non-sens que nous avons obtenu à un paradigme de la littérature moderne, *Les Chansons du gibet* de Christian Morgenstern. Je me concentrerai dans ce but sur la déconstruction poétique de Morgenstern des systèmes de relations normales ou naturelles – notamment en ce qui concerne les relations spatiales, sociales et langagières.

Le poète est décédé à l'âge de quarante ans d'une pneumonie, lors d'un séjour en sanatorium à Meran en 1914. Il commença des études en archéologie et histoire de l'art à Berlin, connut une carrière d'écrivain, de traducteur, de journaliste, travailla dans des cabarets, travailla comme lecteur pour Bruno Cassirer. Il fut un voyageur dans la nature et dans l'esprit :

Kreuz und quer bin ich gereist,
mochte nirgends lange bleiben.
Einer Heimat zu, dem *Geist*,

tats mich immer wieder treiben.²⁸

Morgenstern et son œuvre – composée avant tout de poésie et seulement de quelques textes en prose (dont des aphorismes et des notes issues de son journal intime) – sont, du point de vue de l'histoire littéraire, difficiles à classer. On l'a caractérisé de « Poet der kleinen Form »²⁹. Il faut ici opérer une distinction de base entre les poèmes plutôt amusants des premiers temps et la poésie spirituelle des dernières années. Bien que son œuvre soit classée parmi les classiques allemands de la littérature du non-sens, elle dépasse de loin ce simple cadre. Morgenstern conjugue littérature populaire et littérature expérimentale, esthétique de la ballade et non-sens, poésie de la nature et jeu culturel, jeu langagier et spéculation philosophique etc. Dans l'ensemble, il fait partie des poètes qui furent à la recherche d'un nouveau langage visant de nouvelles préoccupations idéologiques : un nouveau langage, ceci non dans un sens spirituel, détourné, mais en tant que forme d'expression à propos de laquelle il faudrait réfléchir. Chez Morgenstern, la réflexion sur le langage devient stratégie, devient confrontation esthétique avec les modèles traditionnels, ceci dans un but d'exploration des possibilités d'une expression langagière située entre sens et non-sens. Morgenstern est, en ce qui concerne l'aspect idéologique de son art, influencé par Goethe, Friedrich Nietzsche et Arthur Schopenhauer. Il s'est qualifié lui-même, également au regard de sa réception de Nietzsche et de Schopenhauer (confrontation avec le nihilisme) de « heitere[r] Skepsis »³⁰. La poésie de Morgenstern, comme je l'ai déjà évoqué, expérimente et joue avec la langue, veut faire apparaître l'art en tant qu'art. Une notion centrale de sa poétique est celle du « jeu » :

L'art pour l'art, das heißt so viel:
wir haben nur noch Kraft zum *Spiel*.³¹

Cet aphorisme, écrit à la fin de sa vie, souligne également que le poète ne croit manifestement plus vraiment en une capacité du monde à se transformer à travers la littérature – et donc à la littérature dans sa fonction mimétique. Ses jeux langagiers sont à considérer partiellement comme des combats de retraite – retraite du monde social. Simultanément, il se tient cependant à des catégories concrètes de l'être dans lesquelles l'Homme est respectivement emmaillé, que l'on peut subdiviser en 1. le monde animal et végétal, 2. le monde des objets/des apparitions concrètes, 3. le monde du rêve, 4. le monde du langage.

²⁸ Morgenstern, Christian, *Gesammelte Werke in einem Band*, München, Piper, 1973, p. 506.

²⁹ Cf. *Metzler Autorenlexikon*, sous la dir. de Bernd Lutz et al., Darmstadt, WBG, 2004.

³⁰ Lettre à Luise Dernburg, 23 février 1906, Morgenstern, *Gesammelte Werke*, p. 565–566.

³¹ Morgenstern, *Gesammelte Werke*, p. 504.

En ce qui concerne la poésie du non-sens, la confrontation avec le langage – car les frontières du langage sont, dans le sens où l’entend Wittgenstein, les frontières du monde – est primordiale. Ceci implique un certain négativisme, non un négativisme de base mais davantage dialectique et ludique, ce qu’exprime également Morgenstern quand il se qualifie lui-même de « joyeux sceptique ». La critique langagière de Morgenstern n’est pas une critique de l’impuissance générale de la langue, mais est davantage dirigée contre les normes langagières engourdies, contre une certaine couche sociale utilisant cette langue et contre la dénaturation du langage courant de par un vocabulaire ‘connoté métaphysiquement’. Ses thèses nous rappellent les mouvements des avant-gardes dadaïste et surréaliste. Elles s’adressent à la bourgeoisie, se rapportent à la langue de la classe bourgeoise de son temps :

Je considère comme bourgeois tout ce dans quoi l’Homme s’est senti protégé jusqu’à maintenant. Notre langue avant tout est bourgeoise : la désembourgeoiser constitue la tâche la plus noble du futur.

A la question de savoir si Morgenstern a somme toute sa place dans le cadre d’un article portant sur le non-sens, on ne peut répondre que de manière différenciée. Il est impossible de considérer l’œuvre entière en fonction de ce thème. *Liede*³² souligne particulièrement l’appartenance à la littérature du non-sens des textes lyriques regroupés sous le titre *Galgenlieder (Les Chansons du gibet)*. Deux autres cycles – *Ginggan* et *Palmström* – se trouvent au moins rapprochés de la littérature du non-sens. Mais ce sont les textes des *Chansons du gibet* en particulier, produits par un jeune Morgenstern de 25 ans, qui apparaissent dans chaque anthologie du non-sens. Il est tout de même intéressant de relever le fait que Morgenstern lui-même, alors âgé de 40 ans et sorti de sa période anthroposophique, refuse catégoriquement que ses *Chansons* soient qualifiés de non-sensiques.³³

Cette lettre de Morgenstern à un chroniqueur laisse clairement apparaître deux aspects : d’une part, l’histoire de la genèse du cycle *Galgenberg*, s’étant créé petit à petit depuis les années 1890 et publié en 1905 pour la première fois. La genèse n’était donc en 1913 – à l’époque de la lettre – aucunement achevée, mais se poursuivait encore posthume (mort 1914). En 1933, 1938 et 1947, sont publiées sous le titre *Alle Galgenlieder*, de nouvelles versions, voire des versions complétées, qui, en plus des *Galgenlieder*, contiennent respectivement les recueils *Palmström* (erstmal 1910), *Palma Kunkel* (1916) et *Ginggan* (1919). Jacques Busse a traduit les quatre parties dans leur ensemble.

³² *Liede, Dichtung als Spiel*, t. I, p. 275 et suiv.

³³ Lettre à un chroniqueur vers 1910, traduction dans Morgenstern, *Les Chansons du gibet*, t. IV : *Der Ginggan* sous le titre « Sur les Chansons du Gibet », pp. 169–175.

D'autre part, la lettre fait allusion au caractère ludique et humoristique des *Chansons du gibet*. Il est question d'un joyeux cercle lors d'une excursion au mont du Gibet près de Potsdam (qui existe réellement) : ces *Chansons du gibet* découlent donc manifestement d'une lubie étudiante – Morgenstern évoque sans cesse le collectif des « frères du gibet » – et se sont développés petit à petit pour devenir un véritable genre. Notre poète fait partie des rares auteurs de non-sens qui se sont directement exprimés à propos de la notion et de la chose en soi :

DAS GROSSE LALULA

Kroklok wafzi? Semememi!
 Seiokrontro – prafriplo:
 Bifzi, bafzi; hulalemi:
 quasti basti bo . . .
 Lalu lalu lalu lalu la!

Hontraruru miromente
 zasku zes rü rü?
 Entepente, leiolente
 klekwapufzi lü?
 Lalu lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu
 silzuzankunkrei (;)!
 Marjomar dos: Quempu Lempu
 Siri Suri Sei []!
 Lalu lalu lalu lalu la!

Vous ne trouverez plus la *Lalula* aussi insensée, si vous réfléchissez que ce serait moins l'expression d'un quelconque non-sens, d'un pas-de-sens, que celle d'une exubérance juvénile et totalement à usage intime [...], un plaisir, qui est d'ailleurs entre enfants quotidien, mais que l'adulte, comme tant d'autres choses, oublie, et qu'il, quand ça revient à lui sous couvert d'art, ne sait plus percevoir qu'en tant que bizarrerie.³⁴

Morgenstern marque on ne peut plus clairement sa divergence vis-à-vis de la critique bourgeoise, qui réagit à coup de termes comme « idiotie » ou « débilité » et se trouve dépassée par cette nouvelle forme poétique. La poéticité de ces textes équivaldrait selon l'auteur à leur « sens » :

En aucun cas il ne peut s'agir de *non-sens* ; pour cela il y a quinze ans je n'étais plus alors assez immature. Chaque poésie porte sens du début à la fin, on doit seulement se donner la peine de se placer dans la situation d'origine.³⁵

³⁴ « Sur les Chansons du Gibet », p. 169/171.

³⁵ « Sur les Chansons du Gibet », p. 173.

Dans la préface aux *Chansons du gibet* on rencontre ensuite une classification presque philosophique. Les fonctions d'humour et de jeu ou de régression enfantine sont complétées par d'autres fonctions.

Die Galgenpoesie ist ein Stück Weltanschauung. Es ist die skrupellose Freiheit des Ausgeschalteten, Entmaterialisierten, die sich in ihr ausspricht. [...] ein Galgenbruder ist die beneidenswerte Zwischenstufe zwischen Mensch und Universum. Nichts weiter. Man sieht vom Galgenberg die Welt anders an, und man sieht andre Dinge als Andre.³⁶

Ding-Gedicht/poème-objet

Nous allons maintenant tenter, de par de courtes analyses concrètes, d'illustrer le principe du différent, de ce qui est autre, comme il se présente sous l'angle de vue du poète.

Das Knie

Ein Knie geht einsam durch die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts!
Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!
Es ist ein Knie, sonst nichts.

Im Kriege ward einmal ein Mann
erschossen um und um.
Das Knie allein blieb unverletzt –
als wärs ein Heiligtum.

Seitdem gehts einsam durch die Welt.
Es ist ein Knie, sonst nichts.
Es ist kein Baum, es ist kein Zelt.
Es ist ein Knie, sonst nichts.

Le Genou

Un genou se balade tout seul par le monde.
Ce n'est qu'un genou et rien de plus.
Ce n'est pas un arbre, ce n'est pas une maison.
Ce n'est qu'un genou et rien d'autre !

Une fois à la guerre un homme
fut tué et retué.
Seul son genou s'en tira indemne –
Comme par miracle.

C'est depuis qu'il se balade seul par le monde.
Ce n'est qu'un genou et rien de plus.
Ce n'est pas un arbre ni même une maison.
Ce n'est qu'un genou et rien d'autre.³⁷

Der Lattenzaun

Es war einmal ein Lattenzaun,
mit Zwischenraum, hindurchzuschauen.

Ein Architekt, der dieses sah,
stand eines Abends plötzlich da –

und nahm den Zwischenraum heraus
und baute draus ein großes Haus.

Der Zaun indessen stand ganz dumm,
mit Latten ohne was herum. [...]

La Barrière à claire-voie

Il était une fois une barrière
à claire-voie, pour voir à travers.

Un architecte un soir la remarqua
et du coup imagina :

Il enleva tous les interstices
pour faire une grande bâtisse.

La barrière n'était plus belle
avec ses lattes sans rien entre elles. [...]³⁸

Das Huhn

In der Bahnhofshalle, nicht für es gebaut,

Le Poulet

Dans un hall de gare, non prévu pour cela

³⁶ « Wie die Galgenlieder entstanden », Morgenstern, *Gesammelte Werke*, p. 192.

³⁷ Morgenstern, *Les Chansons du gibet*, t. I, p. 38.

³⁸ Morgenstern, *Les Chansons du gibet*, t. I, p. 60.

geht ein Huhn	se promène un poulet
hin und her...	ça et là...
Wo, wo ist der Herr Stationsvorsteher?	Où est donc Monsieur le chef de gare ?
Wird dem Huhn	Laissera-t-on le poulet
man nichts tun?	aller en paix ?
Hoffen wir es! Sagen wir es laut:	Espérons-le ! Fermement je déclare
daß ihm unsre Sympathie gehört,	que ma sympathie lui est acquise,
selbst an dieser Stätte, wo es – ‚stört‘!	bien qu'ici il se singularise. ³⁹

Le Galgenberg, le mont du gibet, devient ici symbole de l'autre regard, qui dissout les objets de l'environnement habituel. Les choses de notre monde sont normalement toujours ancrées dans une structure relationnelle. Le genou en tant qu'« entre-membre » de la cuisse et de la jambe (ou à peu près) ne peut être utile que dans ce rôle. Un poulet a sa place dans le poulailler, à la rigueur dans un champ ou, s'il est mort, dans la casserole. Dans la poésie de Morgenstern, c'est justement cette évidence qui est soulevée, mise en question, les choses sont soudainement placées dans des contextes différents.

Dans tous les cas, le réseau relationnel est brisé, déformé. Le poème *Le Genou* montre comment des parties d'objets purement fonctionnelles peuvent faire l'objet d'un examen joyeux. Le genou apparaît en tant qu'objet privé de relation et nous pousse, en tant que tel, à rire. Dans le deuxième exemple, Morgenstern réussit à séparer poétiquement l'interstice d'une clôture en lattes : ici, la relation normale entre chose et non-chose (interstice) est dénaturée. Et un interstice isolé de ce qui l'entoure devient presque un sujet ou la pensée métaphysique et le non-sens se recourent. Et si cet interstice est ensuite encore utilisé comme « matériau » pour la construction d'une maison, notre monde est menacé de déplacement, de dérangement total.

On peut donc distinguer trois formes du différent :

1. Les choses sont soudainement coupées de toute relation.
2. Le lien entre la chose et son espace est rompu.
3. La chose n'apparaît pas dans son unité relationnelle habituelle, mais dans une nouvelle unité.

La déformation renouvelle nos choses d'un point de vue épistémologico-sémantique, les rend intéressantes d'un point de vue langagier et encourage psychologiquement à une certaine gaieté, c'est-à-dire contribue au 'soulagement' en raison de constellations inattendues.

De par l'altérité particulière du monde des choses, du monde des apparitions concrètes est, de fait, donnée la réflexion sur le langage. Morgenstern ne souhaite pas tant renouveler les choses en tant que telles – comment le pourrait-il d'ailleurs ? – mais renouveler le langage à

³⁹ Morgenstern, *Les Chansons du gibet*, t. I, p. 95.

propos des choses, renouveler la logique liée au langage. Les choses sont déplacées, dérangées, bousculées à l'aide du langage. Nos perceptions spatiales surtout se retrouvent pêle-mêle. Morgenstern joue avec les perceptions temporelles, avec l'ordre épistémologique classique. Je répète : les choses dans l'espace se trouvent ainsi déplacées, dérangées, bousculées. L'espace empirique se trouve modifié au même titre que l'espace langagier. Dans le poème *Les côtes ouest*, le premier vers déjà « Les côtes-ouest se réunirent solennellement »⁴⁰ nous confronte – encore une fois – à un anthropomorphisme transgressant les règles d'un usage normal du langage. Soudain, la rigidité de la côte est poétiquement abolie. Le code poétique en tant que code du non-sens domine ici. Il s'ajoute encore le fait que l'on peut dépasser ici l'arrière-plan de la tradition des poèmes-paysages pour lire le poème d'un point de vue parodique.

Les côtes ont concrètement abandonné leur emplacement d'origine – tout comme le coq a abandonné le poulailler ou le genou la jambe ou l'interstice la clôture. Les côtes ont abandonné la terre et apparaissent au milieu de la mer. Il n'existe pas de côte au milieu de la mer. Une côte est située entre terre et mer. C'est-à-dire : on assiste une fois encore à la rupture spatio-logique d'une structure relationnelle. Une côte en tant que chose, c'est-à-dire en tant qu'organisme isolé de son environnement, en tant que chose possédant son identité propre, est une pure construction langagière ne correspondant pas au monde extérieur. Ou bien : quelle identité possède donc un interstice ? De telles incompatibilités concernent également de fait la transmission en tant que telle, la langue, le genre littéraire.

Jeu et langage chez Morgenstern

Nous avons précédemment évoqué la notion de jeu de Huizinga. La notion de jeu chez Johan Huizinga⁴¹ repose sur des règles justifiables d'un point de vue anthropologique :

Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des 'Andersseins' als das 'gewöhnliche' Leben ».⁴²

On pourrait de fait décrire de cette façon la forme du jeu chez Morgenstern. Les poèmes(-objets) ne suivent pas réellement des règles strictes, du moins en ce qui concerne le

⁴⁰ Morgenstern, *Les Chansons du gibet*, t. I, p. 69.

⁴¹ Huizinga, Johan, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg, Rowohlt, 1981.

⁴²

déplacement spatial de la chose (genou, poulet etc.). L'animation d'objets morts, l'humanisation d'animaux ou la botanisation de corps humains... tout cela appartient au monde du jeu, non seulement dans les *Chansons du gibet* de Morgenstern, mais aussi dans la poésie du non-sens en général.

J'ai déjà évoqué à plusieurs reprises que le jeu ainsi que l'approche *réflexive* du langage comptent parmi les composantes de la littérature du non-sens. La désautomatisation des habitudes langagières – de la langue « bourgeoise », comme il la qualifia, était particulièrement importante pour Morgenstern. Dans le poème *Lieb ohne Worte/Amour sans paroles*⁴³, le thème le plus important n'est pas tant l'amour que le langage de l'amour.

Lieb ohne Worte

Mich erfüllt Liebestoben zu dir!
Ich bin deinst,
als ob einst
wir vereinigt.

Sei du meinst!
Komm Liebchenstche zu mir –
ich vergehste sonst
sehnsuchtstgepeinigst.

Achst, achst, schwachst schwachst arms Wortleinstche, was?
Genug denn, auch du, auch du liebsest.
Fühls, fühls ganzst ohne Worte: sei Meinstlein!
Ich sehne dich sprachlosestest.

Amours sans paroles

Pour toi une fureur d'amour m'envahit !
Je suis plus que tien,
comme si enfin,
nous étions plus qu'unis.

Sois plus que mienne toi !
Viens petite amourette à moi –
sinon je péris
malade de nostalgie.

Las, las, faiblis, faiblis pauvre parolette, Qu'est-ce ? –
Assez donc, toi aussi, toi aussi tu aimes.
Sens-le, sens-le sans paroles : sois petite mienne !
Je te désire sans rien te dire.

Le titre du poème *Amour sans paroles* annonce déjà d'un point de vue que l'on pourrait qualifier de méta-langagier que ce poème fait appel au système littéraire du genre du poème d'amour. Il ne s'agit cependant pas d'un poème d'amour intact – même si la traduction française ne le laisse pas transparaître –, mais d'un poème qui, d'une manière ou d'une autre, montre des symptômes de déformation. Le premier vers, « Mich erfüllt Liebestoben zu dir! »

⁴³ Morgenstern, *Les Chansons du gibet*, t. IV, p. 22/23.

(« Pour toi une fureur d'amour m'envahit! »), sonne véritablement comme un vers issu d'un poème d'amour baroque ou romantique, mais déjà le second vers, « ich bin deinst », semble parodique, car le fait d'être « deiner als dein » (« plus que tien ») fait partie de ces impossibilités logiques que le non-sens nous réserve. En ce qui concerne le petit mot « deinst », toute traduction ne peut qu'échouer, car le « st » en tant que marque morphologique du superlatif n'est pas transmissible en français. Morgenstern n'a cependant fait mauvais usage de ce « st » que dans un but poétique, l'a inséré dans des mots (« deinst », « sehnsuchtstgepeinigst ») dont la morphologie se trouve de ce fait endommagée et exigeant un effort particulier de prononciation de la part du lecteur.

Il s'inscrit de ce fait dans la lignée – ceci, à vrai dire, de nouveau avec une distance ironique – des poètes qui partent du principe que le langage ne peut qu'échouer à communiquer l'intensité des sentiments (« Unsagbarkeitstopos »). Le silence (« ohne Worte »/« sans paroles »), l'absence de paroles (« sprachlosestest »/« sans rien te dire ») s'en trouvent, paradoxalement, intensifiés. Mais ni le poète ni l'amoureux ne peuvent être encore plus silencieux que silencieux.

On peut de fait observer que le non-sens grammatical (le signal « st » indiquant le degré de comparaison) peut tout à fait être chargé de sens esthétique, voire de sens sémantique. On peut trouver une conscience langagière productive semblable dans un autre exemple :

Das ästhetische Wiesel

Ein Wiesel
saß auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.

Wißt ihr,
weshalb?

Das Mondkalb
Verriet es mir
Im stillen:

Das raffinierte Tier
Tats um des Reimes willen.

On pourrait ici faire de nombreuses observations à propos de ce poème. Je souhaite ici uniquement rappeler qu'il contient les composantes de base du non-sens : violation de la logique empirique ou encore monde onirique (Mondkalb/Jean de la Lune?), perméabilité des catégories de l'être animale et humaine, réflexion à propos de la matérialité de la langue etc. Ce poème issu des *Chansons du gibet* est naturellement un exemple-type de réflexivité poétique :

Dieses Gedicht ist ein einziges Reimspiel, das sich in einer äußersten Konsequenz entfaltet: denn auch der „Inhalt“ des Gedichtes, seine Aussage, ist noch Ergebnis des Reims. Der sprachlich dargestellte Vorgang ergibt sich allein aus der Sprache selbst, aus der Autonomie eines Sprachelementes, er geschieht ausdrücklich „um des Reimes willen“.⁴⁴

En d'autres termes : le poème fait ce dont il parle : il rime.

Das raffinierte Tier

Cet animal dégourdi...

Il apparaît tout aussi clairement que le jeu avec les constellations spatiales ne concerne pas uniquement les choses dans l'univers (le genou, le poulet, les côtes ouest etc.), mais se rapporte également à la répartition de l'écriture dans le monde du texte et des textes dans l'espace.

Ceci nous entraîne directement vers la poésie visuelle – c'est-à-dire vers les interactions entre texte et image déjà relevées chez Edward Lear. Ces constructions intermédiaires constituent toujours, d'une certaine manière, un signe de réflexivité poétique. Le visuel reflète, indique le textuel et inversement. Le poème de Morgenstern *Die Trichter/Les Entonnoirs*⁴⁵ constitue un exemple connu du genre du poème figuratif :

Die Trichter

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht.
Durch ihres Rumpfs verengten Schacht
fließt weißes Mondlicht
still und heiter
auf ihren
Waldweg
u. s.
w.

Les Entonnoirs

Deux entonnoirs nuitamment déambulent
et par l'étranglé goulot filtre
un pâle rayon de lune
qui leur éclaire
le sentier
ainsi
soit
il

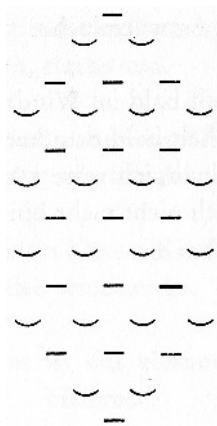
⁴⁴ Walter, Jürgen, *Sprache und Spiel in Christian Morgensterns Galgenliedern*, Freiburg/München, Alber, 1966 (Symposion 21), p. 82.

⁴⁵ Morgenstern, *Les Chansons du gibet*, t. I, p. 23.

Nous pouvons reconnaître, à l'exemple du poème *Les Entonnoirs*, qu'un poème peut tout à fait montrer de par sa forme graphique ce dont il traite (la forme se rétrécissant vers le bas). On pourrait cependant aller encore plus loin et se demander si le rythme lui-même n'est pas affecté par ce genre de construction. Nous aurions donc, outre l'élément visuel et l'élément syntactico-textuel, également un indice acoustique (un indice musical, dans le sens large du terme : pendant une lecture à haute voix avant tout). L'idée de resserrement, de rétrécissement est d'une certaine manière le point commun entre la sémantique (le thème), la syntaxe (le schéma de vers : unités de mots toujours plus courtes), le rythme et l'expérience visuelle (la figure) du tout. Cette correspondance possède de fait un aspect tautologique, car le message reste dans l'ensemble le même : entonnoir.

Le poème *Fisches Nachtgesang/Sérénade du poisson*⁴⁶ fait également appel à notre vue :

Fisches Nachtgesang/Sérénade du poisson



Le visuel ne constitue pourtant pas uniquement la confirmation ou la clarification d'un discours ou d'un texte, mais se rapporte également à un silence rythmique. Nous avons ici une image de la plus haute abstraction, des signes abstraits, des traits et de petits demi-cercles, qui, sans le titre, ne signifieraient absolument rien. Les signes « se taisent » et contrastent de ce fait avec le titre, qui se rapporte à la sérénade et donc au chant. Une idée géniale du poète : les poissons eux aussi sont muets, les poissons eux aussi se taisent, en particulier la nuit. Nous devons ici penser à l'expression « muet comme une carpe » : le poème acquiert de ce fait une signification supplémentaire en tant que jeu avec une expression courante.

Le titre évoque de nouveau certaines traditions, comme la poésie de la nature notamment. Goethe a écrit des poèmes avec des titres comme *Die Fische*, *Der Fischer* oder *Nachtgesang*

⁴⁶ Morgenstern, *Les Chansons du gibet*, t. I, p. 27.

(*Les Poissons, Les Pêcheurs* ou *Chant de nuit*). Un aspect parodique ne peut donc pas être exclu chez Morgenstern.

Je conclus ici par un court résumé :

Nous avons évoqué le fait que Christian Morgenstern a fait évoluer différentes formes du jeu avec le langage. L'idée de jeu, étroitement liée à des stratégies poétiques réflexives, marque la littérature du non-sens en général de son empreinte; les jeux de Morgenstern s'orientent vers des directions différentes :

- (1) le jeu avec les significations langagières (également avec les non-significations)
- (2) le jeu avec les éléments syntaxiques ou grammaticaux de la langue (je pense ici notamment à l'exemple des degrés de comparaison)
- (3) le jeu avec la rime, au regard duquel la rime – comme dans la fatrasie également – détermine le contenu, et non l'inverse
- (4) le jeu avec les sortes de texte (intertextualité)
- (5) le jeu entre texte et image dans leur rapport réciproque
- (6) le jeu sonore : nous n'avons pas pu nous pencher plus précisément sur cette sorte de jeu. « Lalulā » représente un cas extrême, étant donné que dans ce cas précis le jeu pur est soumis à des éléments sonores devenant indépendants.

Comme je l'avais déjà fait remarqué, l'histoire de la littérature non-sensique ne s'arrête pas avec Morgenstern, si l'on pense notamment aux prolongements de la tradition de la poésie du non-sens chez les dadaïstes, chez les surréalistes ou chez les poètes expérimentaux de la deuxième moitié du siècle passé. Mais les formes et procédés que j'ai décrits ici soulignent leur constance. D'un point de vue typologique, la littérature du non-sens reste étonnamment stable, ce qui n'exclut pas que certaines tendances – en particulier les formes de la visualisation et de la réflexion sémiotique – atteignent aujourd'hui de nouveaux sommets.