

Georg Lukács

Johannes R. Becher,
Sa poésie lyrique

1952

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács : *Bechers Lyrik* (1952).

Il occupe les pages 212 à 237 du recueil : Georg Lukács, *Schicksalswende*, [Tournants du destin] Aufbau Verlag, Berlin, 1956. Cette édition se caractérise par une absence complète de notes et de références des passages cités. Toutes les notes sont donc du traducteur.

Cet essai était jusqu'à présent inédit en français.



A close-up of a handwritten signature in dark ink on a light-colored piece of paper. The signature reads "Georg Lukács" in a cursive, slightly slanted script.

Georg Lukács (1885-1971)

Johannes R. Becher (1891-1958)



Johannes R. Becher est le fils d'un magistrat aux principes rigoureux dont il se démarque dès sa prime jeunesse. De 1911 à 1918, il étudie la philologie, la philosophie et la médecine à Munich, Berlin et Iéna.

Sa première publication en 1911 – un hommage à H. Kleist – sera suivie d'une abondante production poétique de facture expressionniste.¹ À partir de 1913, il collabore l'édition des revues *Revolution* et *Die neue Kunst*, et, pendant la guerre, *Die weißen Blätter* et *Die Aktion*. Dans *Verfall und Triumph* [Décadence et triomphe poèmes, 1914], Becher dénonce la misère des grandes villes et clame son angoisse et sa révolte devant un monde chaotique et absurde. La guerre accélère le processus de rupture avec son milieu d'origine et il prend résolument parti pour la paix dans *An Europa, Verbrüderung* [À l'Europe, Fraternisation poèmes, 1916] et *Päan gegen die Zeit* [Péan contre notre époque, poèmes, 1918].

En 1917, Johannes R. Becher adhère au Parti social-démocrate indépendant d'Allemagne (USPD), en 1918 au Spartakusbund et en 1919 au Parti communiste d'Allemagne (KPD). La même année, il publie son recueil de poèmes *An Alle* [À tous].

La parution de son roman anti-guerre *Levisite oder Der einzig gerechte Krieg* [Lewisite² ou la seule guerre juste] en 1925 lui vaut d'être accusé de « haute trahison littéraire », accusation abandonnée en 1928 sous la pression nationale et internationale. De plus en plus engagé dans l'action politique, il devient secrétaire de l'Union des écrivains révolutionnaires prolétariens fondée en 1928 et en dirige l'organe mensuel, *Die Linkskurve*. En 1932, il devient collaborateur du journal du KPD *Die Rote Fahne*.

Après l'arrivée au pouvoir des nazis en 1933, Becher émigre à Vienne, Prague, puis à Paris. Il est déchu de sa nationalité en 1934. Réfugié à Moscou un an plus tard, il est rédacteur en chef de la revue allemande de l'exil *Internationale Literatur - Deutsche Blätter*.

À son retour en Allemagne en 1945, il continuera d'œuvrer pour le renouveau démocratique et culturel de l'Allemagne et sera Ministre de la culture de la République Démocratique Allemande de 1954 à sa mort.

¹ cf. : Georg Lukács : *Grandeur et décadence de l'expressionnisme*. Paris, Éditions Critiques, 2022.

² Gaz de combat, composé organique de l'arsenic : (CH Cl = CH)₃ As

Johannes R. Becher : *Sa poésie lyrique*

Notre époque – nouvelle à tous égards – a, dans les décennies tempétueuses de deux guerres mondiales, éduqué aussi des poètes politiques d'un nouveau genre. Si l'on compare les poètes soviétiques importants, les français Éluard et Aragon, le sudaméricain Neruda, le turc Nazim Hikmet, les allemands Becher et Brecht, le grand poète hongrois József Attila aux poètes d'époques de bouleversement antérieures, la différence nous saute tout de suite clairement aux yeux. La constatation de cette nouveauté et affinité ne peut ni ne va en aucune façon estomper les différences de personnalité et même les oppositions de style, elle ne va pas du tout les atténuer. La seule chose importante ici, c'est la constatation de ce type nouveau.

Nos considérations n'ont aucunement la prétention d'esquisser ce type, ne serait-ce que dans ses contours les plus grossiers. Mais cette remarque introductive, générale, était nécessaire pour indiquer par avance que le parcours évolutif du poète Johannes R. Becher, extrêmement individuel, particulier, singulier à maints égards, ne représente pas, d'un point de vue historique objectif, un cas isolé, mais qu'il fut et est – y compris dans ses tournants au conditionnements les plus personnels – un produit nécessaire de notre époque.

Cette problématique délimite nos considérations dans une double direction : premièrement, nous ne visons pas un exposé d'ensemble, global, de la poésie de Becher, nous voulons seulement en dégager les traits intrinsèquement liés à notre problème, et que nous tenons assurément pour essentiels ; deuxièmement, il n'est pas dans notre intention de passer son œuvre en revue selon ce qui est plus ou moins réussi. Le choix des poèmes cités est conditionné par ces points de vue.

I

Becher commence sa carrière poétique comme expressionniste. Ce que cette position représente pour lui, humainement et poétiquement, il l'a lui-même exprimé sans ambiguïté à la fin de cette phase d'évolution, mais pourtant avant d'avoir encore atteint la maturité artistique, dans la préface d'un volume de poèmes :

« Nous portions en nous l'image d'un homme parfait, que nous étions passionnément résolu à matérialiser. La guerre a explosé dans notre rêve d'humanité. Nous nous interrogeons : que devons-nous faire ? Nous ne nous accrochions à rien., nous voyions le vide, l'horreur intime, l'horreur externe. Des points d'interrogation ardents, enflammés, voilà ce que nous étions. Nous-mêmes : plus que problématiques... »

Becher décrit là-aussi les thèmes artistiques humains de la transition vers un autre mode d'expression, apparenté aux tendances stylistiques de la « nouvelle objectivité ». ³ Le court élan révolutionnaire auquel l'expressionnisme a participé, aux espoirs duquel son pathos s'est enflammé, fut éphémère et laissa derrière lui une profonde déception. Il est notoire que la plupart des expressionnistes éminents du mouvement ouvrier révolutionnaire dont ils furent les invités pour une courte séquence, lui tournèrent le dos après cette déception, qu'ils sont devenus des originaux ; nombre d'entre eux se muèrent jusqu'à rejoindre la réaction affichée, et même le fascisme.

Becher se distingue aussi de la plupart des compagnons de ses débuts par le fait que la disparition des situations révolutionnaires aiguës n'a fait que renforcer et approfondir sa fidélité

³ La « nouvelle objectivité » (*Neue Sachlichkeit*) fut un mouvement artistique né à Berlin dans les années 1920. Elle se caractérise par une volonté de représenter le réel et la société apparus après la Première Guerre mondiale.

au mouvement ouvrier. L'ébranlement et la déception qui en ont éloigné beaucoup de la révolution a entraîné chez lui une entrée, une recherche de ce qui manquait vraiment. Dans la même préface, Becher écrit à ce sujet : « Nous nous rassemblons : c'est-à-dire nous nous séparons tout ce qui est sans valeur et de ce qui est fortuit, nous mettons l'essentiel en avant, nous concentrons nos forces... » Et il se montre là, non seulement comme un révolutionnaire, comme un communiste, mais aussi comme un poète authentique : il tire de cette situation toutes les conséquences pour sa propre création. Le changement politique et avec lui le changement humain entraîne – en pleine conscience – aussi un tournant dans toutes les questions de style, un éloignement des excès extatiques de l'expressionnisme : « Il fallait aller de l'avant, sans réserve. Il fallait déterrer, libérer, sauver la simple parole humaine du chaos des séries verbales embarrassées, essoufflées, et des allégories qui se précipitent... »

Le caractère de ce processus évolutif sépare Becher de ses compagnons sur les deux étapes. Comme expressionniste ; il est plus extrémiste, plus extatique, plus déchiré, plus exalté et de ce fait parfois aussi plus insipide que beaucoup d'autres de la même école ; justement parce que sa recherche de sa voie, était plus authentique, précisément parce que l'expressionnisme n'était pas pour lui une étape artistique quelconque dans l'expérimentation professionnelle tous azimuts avec des styles d'un comportement dans la vie anarchiste-individualiste persistant, mais au contraire le premier pas passionné et en même temps tâtonnant d'un intellectuel honnête qui voulait se détacher de l'ensemble de la culture bourgeoise et aspirait à un socialisme – qui lui était alors encore peu connu. Objectivement, le socialisme du Becher d'alors n'était certainement pas beaucoup plus clair que celui de ses compagnons de route. Mais subjectivement, il était vraiment

la force motrice centrale de sa vie et de sa création. C'est aussi pourquoi, à son pathos souvent exagéré, il manque l'introspection, l'autosatisfaction, l'espièglerie. Le désespoir concernant l'ancien monde, l'espoir utopique d'un nouveau sont authentiques dans leur confusion, et de cette authenticité surgit parfois une autocritique instinctive qui ouvre la voie à un futur créateur :

Ich lerne, Ich bereite vor. Ich übe mich,
Wie arbeite ich – ha, leidenschaftlichst! -
Gegen mein noch unplastisches Gesicht!

J'apprends, je prépare. Je m'exerce
Comme je travaille – haha, le plus passionnément du monde ! –
Contre mon visage encore inexpressif ! ⁴

Encore plus nettes sont les lignes de démarcation qui, dans la deuxième moitié des années vingt, séparent la création de Becher des tendances dominantes de la « nouvelle objectivité ». Ne négligeons pas non plus les éléments d'affinité de style. La « nouvelle objectivité » est pourtant née des états d'esprit de désenchantement après le reflux de la vague révolutionnaire. La tendance à la simplicité, le rejet de l'exaltation sentimentale, la restriction intentionnelle à la pure factualité dans l'environnement de l'homme avait cependant – certes entraînées par les mêmes événements historiques – des causes intellectuelles diamétralement opposées. Les idéologues de la bourgeoisie (les sociaux-démocrates y compris) respiraient, soulagés que la « stabilisation » du capitalisme préparait la fin de l'ivresse révolutionnaire. Se détourner des excès de sentimentalisme de l'expressionnisme avait là, de manière différente selon le tempérament, une tonalité nihiliste, cynique, celles d'un scepticisme joyeux de

⁴ Extrait du poème *Vorbereitung* [Préparation], in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, nrf/la Pléiade, 1993, pp. 942-943.

ce que l'on puisse douter, après des années d'anxiété, de se retrouver proches de la révolution.

C'est totalement à l'opposé que se situe cependant le « même » tournant vers la sobriété chez ceux qui sont restés fidèles à la lutte de libération de la classe ouvrière. Les dents serrées, ils se résignaient à la logique des faits, ils se faisaient ascétiquement violence pour ne pas continuer à rêver le fantasme d'un aujourd'hui libre. Pour cette jeunesse à laquelle Becher appartenait lui-aussi, cette sobriété ascétique contrainte représentait aussi un enseignement ; ils venaient de loin, ils avaient, depuis cet éloignement, chanté l'hymne du messie inconnu qui allait sauver le monde de la guerre et de l'asservissement, le prolétariat. C'est maintenant seulement qu'ils ont peu à peu fait vraiment connaissance de sa vie, de ses luttes, de son chemin vers la libération. C'est maintenant seulement que le pathos authentique du monde révolutionnaire qui, jusqu'ici, n'était que subjectif, a pu atteindre sa teneur révolutionnaire objective.

Mais tout d'abord une teneur étroite et limitée, une teneur déformée par l'ascétisme. Le renoncement à tout ce qui est multicolore et chatoyant ne fait pas seulement suite au changement des états d'esprit de l'époque, mais surtout aussi à la compréhension du caractère bourgeois du faste verbal et pictural antérieur, il fait suite à la rupture avec l'idéologie bourgeoise, qui n'est vraiment pensée sérieusement que maintenant. Les affinités stylistiques des écrits d'autrefois de Becher avec la « nouvelle objectivité » sont donc extrêmement ambiguës ; d'un côté, l'aspiration ardente à créer une poésie qui se détache des traditions de l'esthétisme et de l'espièglerie de la bourgeoisie décadente (d'où résulte de telles circonstances la confusion compréhensible d'identifier la décadence bourgeoise aux traditions historiques de l'art en général), et de créer une poésie qui se rattache à la vie du

peuple travailleur. Selon les mots de Becher : « Nous croyons de nouveau à un art, à un art populaire, au devenir et à la croissance d'un chant puissant qui sera lu, chanté, et exécuté par des millions de gens, qui sera le rythme de lutte et de travail de tous les travailleurs de l'univers. » De l'autre côté néanmoins, et indissociablement lié à cette aspiration, une poésie qui en reste à la surface immédiatement visible de la vie prolétarienne, de la lutte de classes, qui précisément de ce fait la simplifie aussi par trop, et la reflète de manière déformée par une simplification unilatérale, abstrayante. Pensons à l'image de l'ouvrier. Ses oppresseurs et exploités vont être décrits avec des traits tapageurs, authentiquement pamphlétaires. Sa vie, son existence, son mode de vie, ne comportent cependant que les signes essentiels de la misère, de l'inhumanité qui lui est imposée par le capitalisme ; sa force de rénovation de la société, du monde, ne peut cependant pas s'exprimer :

Sind es noch Menschen, die aus Gruben, Schächten
Jetzt steigen und im Dunkel sich verlieren?
Wie totgehetzte Tiere sind sie, lechzen.
Die Arme hängen lang. Sie gehen wie auf vieren.

Sont-ils encore des hommes, ceux qui, des fosses et des puits
Montent maintenant et se perdent dans le noir ?
Ils sont comme des animaux chassés à mort, haletants.
Leurs bras pendent. Ils marchent comme à quatre pattes

Et l'appauvrissement et la déformation imposées par cette ascèse subjectivement honnête imprègne toute l'image du monde, tout le sentiment du monde. La méfiance justifiée de Becher à l'égard de l'art, de la culture de la décadence, s'étend à l'ensemble de leur totalité historique. Je ne citerai à nouveau qu'un seul exemple caractéristique, un poème sur la musique :

Ja, voll und rein klingt solch ein Instrument -
Doch lügt es frech, lügt frech euch ins Gesicht

Weh euch, wenn einmal es sich frei bekennt!
Denn was *ich* bin – das singt der Flügel nicht.

Oui, un tel instrument sonne plein et pur -
Pourtant il ment effrontément, il vous ment effrontément, en
pleine face
Malheur à vous s'il se déclare libre!
Parce que ce que *je* suis, ce n'est pas le piano qui le chante.

Ces exemples ont seulement pour but de montrer combien a été dur le chemin que Becher a dû parcourir pour devenir le poète nouveau d'une époque grandiose et inédite de manière inouïe. Lorsqu'il eut atteint son nouveau point de vue poétique, il jugea totalement son propre passé dans le même esprit que celui manifesté par ces vers :

Ich ließ mich oft auf falsche Fährten zwingen,
Und meine Stimme klang wie abgeschnürt,
Der Klang der Welt begann mir abzuklingen,
Was ich auch schrieb, es ließ euch unberührt.

Je me suis souvent laissé entraîner sur de mauvais chemins,
Et ma voix avait l'air d'être étranglée,
Le bruit du monde a commencé à s'effacer de moi,
Tout ce que j'ai écrit vous a laissé de marbre.

II

Dans cette esquisse, il est impossible d'examiner dans ses différentes étapes l'évolution de Becher vers la vraie maturité poétique, et encore moins la multiplicité de sa production au sein de cette maturation. Nous devons nous concentrer ici sur quelques questions peu nombreuses que nous considérons assurément comme cruciales : sur la crise mondiale qui a fait éclore les forces de Becher, jusque-là plus ou moins latentes, sur le genre particulier – et en même temps typique pour toute la période – de ses réactions poétiques humaines par lesquelles il a maîtrisé les nouvelles expériences bouleversantes, sur quelques-uns des nouveaux problèmes esthétiques

générés par la poésie socialiste de combat dans ces conditions modifiées.

Il est en général bien connu que la prise du pouvoir par le fascisme allemand a provoqué un tournant dans le mouvement ouvrier révolutionnaire en dehors de l'Union Soviétique, dont les premières grandes dates furent le procès de l'incendie du Reichstag à Leipzig et le VII^{ème} congrès du Komintern.⁵ La nécessité historique de ce tournant a été objectivement déterminée par les conditions modifiées de lutte contre l'hitlérisme ; le fait néanmoins, pour le mouvement révolutionnaire en dehors de l'Union Soviétique, qu'il a dû s'opérer aussi « soudainement », radicalement et résolument, repose sur l'évolution précédente du facteur subjectif, sur son retard relatif par rapport à ce que le parti bolchevik avait déjà atteint avant la Révolution d'Octobre. En bref, on pourrait dire : la lutte de classe a été conduite par les bolcheviks avant, pendant et après le Grand Octobre, de manière universaliste, c'est-à-dire comme une lutte qui a touché objectivement tous les phénomènes et domaines de la vie, subjectivement l'homme total. En revanche, en Europe occidentale et centrale, – par suite des traditions erronées socialdémocrates ou syndicalistes – elle n'a été que trop souvent restreinte et déformée en ouvriérisme, sectarisme etc. Seul le fait que le capitalisme de monopole, menacé dans son existence, a fait vivre, pour se sauver, une réaction totalitaire, le fascisme dans ses différents avatars, et lui a donné provisoirement la prépondérance, a occasionné un mouvement qui, extérieurement comme intérieurement, était dirigé vers la totalité de l'homme et de la société, qui, au totalitarisme fasciste mensonger et mortel, opposait la vraie totalité de la vie humaine authentique.

⁵ cf. à ce sujet in Georges Dimitrov, *Œuvres choisies*, Paris, Éditions Sociales, 1952, *L'incendie du Reichstag*, pp. 1-34, Le septième congrès de l'Internationale Communiste, pp. 37-168.

Ce tournant a conduit Becher à lui-même, il a libéré et mobilisé ses énergies humaines, et a fait sortir du déchirement de la vie capitaliste, si longtemps imposé, le désir d'harmonie toujours latent en lui. Il lui a fait découvrir les véritables contradictions motrices de la vie et lui a montré la voie vers leur abolition. Si le changement dans sa création poétique porte les signes extérieurs d'un changement de style esthétique, les véritables forces motrices de cette modification féconde résident dans l'humain, dans le politique : dans le vécu authentique et profond de ce changement politique décisif. C'est pourquoi c'était une critique de fond en comble erronée, issue d'un registre usé jusqu'à la corde, de la part de certains que de remarquer l'absence de combativité dans la nouvelle poésie de Becher, en comparant celle-ci à son ancien mode d'exposition, ou à celui de quelques contemporains. C'est précisément le contraire qui est vrai. La nouvelle poésie de Becher est devenue plus politique, plus combative qu'elle ne l'avait jamais été auparavant ; mais elle l'est devenue en un sens nouveau. Elle a pu tranquillement renoncer à tout ce qui était de l'ordre de l'affiche, car elle a mis en campagne toute la vie authentique, véritablement humaine contre la danse de mort charlatanesque, déguisée en vitalité, des fascistes.

Becher a compris avec raison, entendement, et sentiment la nécessité de sauver l'humanité de l'abîme du néant que l'activité guerrière du régime hitlérien avait en soi comme contenu psychique et devant lui comme issue fatale. Mais raison et entendement appréhendent l'homme total avec toutes ses sentiments et expériences vécues dans toutes les fibres nerveuses de la sensibilité du monde : il fallait arracher la totalité de la vie humaine, la totalité de ses objets, la totalité de son intériorité de la gueule de ce monstre nihiliste et la rendre féconde pour la guérison de l'humanité.

Nicht einen Klang geb' ich euch ab, nicht eine
Der Farben wird freiwillig überlassen,
Das Sensendengeln nicht und nicht das Läuten
Der Kühe von den Almen, nichts dergleichen
Gehört euch. Auch die Abendröte nicht,
Kein Stern, kein Sturm, Kein Stillesein. Das Zirpen
Der Grillen nicht, nicht eines bunten Falters
Anblick, wenn er an Blüten saugt, den Feldweg
Muß man euch streitig machen, jeden Halm
Und jedes Käferchen, selbst den Geschmack
Der Speisen. *Unser* Wein ist's, den ihr trinkt,
Und *unser* Brot ist's, das euch labt. Noch vorerst.
Das alles fordern wir zurück und noch
Viel mehr: die Luft, die euch beglückt beim Atmen.

Je ne vous donnerai pas un seul son, pas une seule
Des couleurs ne vous sera volontairement laissée
Pas le bruit de la faux qu'on aiguise et pas les sonnailles
Des vaches des alpages, rien de tout ça
Ne vous appartient. Pas même le coucher du soleil,
Aucune étoile, aucun orage, aucun silence. Pas les stridulations
Des grillons, pas la vue d'un papillon coloré
Quand il suce les fleurs, le chemin des champs
On doit vous le contester, chaque brin d'herbe
Et chaque insecte, même le goût
De la nourriture. C'est *notre* vin que vous buvez
Et c'est *notre* pain qui vous nourrit. Pour l'instant.
Nous exigeons le retour de tout cela et encore
Bien plus : l'air qui vous rend heureux lorsque vous respirez.

Biographiquement, ce changement a été déclenché par l'expulsion d'Allemagne. Becher est devenu un émigré. Son existence comme exilé a cependant un double caractère : d'un côté la séparation du pays natal, de l'autre côté et en même temps un séjour de plusieurs années au pays du socialisme, en Union Soviétique. Les séries d'expériences vécues qui découlent de cette dualité sont indissociablement entrelacées et ne peuvent être séparées qu'abstraitement l'une de l'autre.

C'est l'expulsion du pays natal qui place d'abord l'Allemagne et sa propre germanité au cœur du monde des expériences vécues de Becher. Naturellement, Becher était dès le début non seulement un poète allemand, mais aussi un poète avec des tonalités germaniques fortement prononcées. (Celles-ci, dans son œuvre antérieure, si nous la considérons du point de vue d'aujourd'hui, sont plus nettement perceptibles qu'à l'époque de leur genèse, derrière la croûte de l'expressionnisme et de la « nouvelle objectivité », elles brillent aujourd'hui plus visiblement qu'alors, où l'on tenait ces « ismes » comme déterminants.) Mais seule la douleur de la séparation, l'impossibilité – provisoire, mais qui durait et semblait parfois immuable – d'un contact direct avec le pays natal, a véritablement configuré son image dans la poésie de Becher, l'a rendue consistante, dense et objective.

Mais de tout cela n'aurait pu naître qu'une poésie purement élégiaque, même si elle était saisissante. Ce que Becher a créé en exil est pourtant bien davantage, même si dans sa poésie ne manquent pas les tonalités de l'élégie. L'ensemble va bien au-delà. Et pour comprendre cela, il faut savoir et ressentir avec lui que l'existence d'un émigré au pays du socialisme n'est pas un exil. Ce n'est certes pas la patrie au sens de l'immédiateté la plus profonde, des expériences vécues dans l'enfance, du lien avec une culture qui sont devenus une seconde nature intime : mais c'est la patrie au sens des contenus ultimes, des contenus humains décisifs : le pays de l'humanité libérée, dont la libération rayonne sur le monde entier. Becher a exprimé ces sentiments de manière belle et claire, avec un remerciement appuyé aux amis en Union Soviétique :

... Dunkle Mächte rangen
mich damals nieder. Zwangen sie mich nicht,

Verdank ich's euch. Und mehr noch habe ich
Euch zu verdanken...

... Des forces obscures ont lutté
autrefois pour m'abattre. Elles ne m'ont pas atteint
Cela, je vous le dois. Et pour bien plus encore
J'ai à vous remercier...

Et plus loin :

Wofür euch aber tiefster Dank gebührt;
Niemals hat falscher Stolz mir abverlangt,
Daß ich nicht leiden dürfe, was ich litt.

Mais ce pour quoi vous méritez les plus profonds
remerciements ;
Jamais une fausse fierté n'a jamais exigé de moi
Que je ne devais pas souffrir ce que j'ai souffert.

De cette interaction découle l'auto-abolition immanente de l'élégiaque. L'affliction en raison de l'éloignement du pays natal s'élargit en s'approfondit en une affliction pour l'Allemagne. L'exil de Becher en effet, même s'il est vécu par lui au plus profond de sa personne, n'est pas une affaire purement personnelle : c'est le destin général de nombre des meilleurs allemands sous le fascisme ; c'est une conséquence et un symptôme de ce que Hitler et les siens ont fait de l'Allemagne ; c'est la conséquence et le symptôme de ce que Hitler et les siens ont fait de l'Allemagne ; c'est l'occasion et le moyen d'un combat impitoyable, sans jamais faiblir, contre cet abaissement des plus honteux de la patrie. Si l'exil est vécu de la sorte, cela signifie un lien intime, une alliance à la vie à la mort avec ces héros qui combattent le fascisme dans l'illégalité la plus difficile, dans les conditions effroyables du régime hitlérien ; cela signifie une lutte sans répit pour les âmes de ceux qui ont été séduits par la démagogie nationale et sociale du fascisme ; cela signifie démasquer passionnément ceux qui ont rabaissé l'Allemagne, ont avili les allemands

pour en faire des bourreaux de leur propre peuple, qui ont menacé la civilisation et la culture, la liberté du monde entier. Mais si le fascisme hitlérien est vécu et compris comme une déformation de l'essence allemande, alors il faut trouver une échelle de mesure de ce que serait la germanité :

Und waren Deutschland sie, die unternahmen
Ein blutiges Geschäft in Deutschlands Namen
Und hielten es für deutsche Ehrenpflicht,
Daß sie mit Galgen fremdes Land bebauten?
Dort lag nicht Deutschland, wird die Antwort lauten.
Die Antwort heißt: *sie* waren Deutschland *nicht*.

...

Und dort lag Deutschland: hinter jener Mauer,
Wo der Gefangene, die Todesschauer
Verachtend, schritt zum Richtblock, stolz wie nie!
Und dort lag Deutschland: in der Mütter Trauer,
In ihnen lag ein Deutschland ewiger Dauer.
Die Antwort lautet: Deutschland waren sie!

Et étaient-ils l'Allemagne, ceux qui ont entrepris
Une sanglante besogne au nom de l'Allemagne
Et considéraient que c'était un devoir d'honneur allemand,
De planter des potences en terres étrangères ?
La réponse sera que l'Allemagne n'était pas là.
La réponse est : *eux* n'étaient *pas* l'Allemagne.

...

Et l'Allemagne se trouvait là: derrière ce mur,
Où le prisonnier, méprisant les frissons de la mort,
Se dirigeait vers le bloc d'exécution, plus fier que jamais !
Et l'Allemagne était là : dans le chagrin des mères,
En eux se trouvait une Allemagne d'une durée éternelle.
La réponse est : c'était eux, l'Allemagne !

L'échelle de mesure de ce qui est allemand, qui s'exprime dans la poésie de Becher dans des coloris variés, mais toujours à nouveau avec la même puissance, a de ce fait également un double fondement. D'un côté, l'édification du socialisme, la

naissance d'un nouvel humanisme, le développement toujours plus concret de l'homme nouveau imprégné jusqu'au plus profond de son âme par le nouvel humanisme, montrent la voie et le but pour le présent et produisent par là l'aune à laquelle l'homme d'aujourd'hui doit être mesuré. Cette perspective enlève tout caractère pessimiste à la représentation des nombreux héros célèbres ou anonymes engagés dans le combat contre le fascisme en Allemagne. D'un autre côté, tout le passé allemand apparaît dans cette perspective sous un autre et nouvel éclairage : c'est une lutte jamais interrompue entre progrès et réaction, entre humanisme et inhumanité.

Et cela, pour reprendre une formule de Becher, c'est la lutte pour l'image de l'homme. Un combat qui s'engage avec le devenir de l'homme et qui s'achève seulement avec l'auto-accomplissement de l'humanisme dans la société socialiste, puisque là, avec la disparition des oppositions antagonistes de la société de classes s'abolit aussi le caractère antagoniste des contradictions dans l'homme lui-même. Là où nous voulons parler de la position de Becher sur l'héritage, il est utile de mentionner qu'il considère comme un sommet, comme une bataille décisive, la résistance héroïque des antifascistes, des communistes.

Bild des Menschen: seht die Trümmerstätten,
Ob davor des Menschen Bild besteht?
In ein Rest noch aus dem Schutt zu retten?
Wurde es nicht auch von Panzerketten
In den Schlamm gewalzt und hingemäht?
Bild des Menschen! Du, in Bombennächten
Leergebrannt und unter Schutt erstickt!
Wurdest du nicht von den Henkersknechten
Ausgetilgt, und hast du nicht dem Schlechten
Dich ergeben und dein ‚Ja‘ genickt?...

... Und es treten vor die Unbeugsamen
Und sie haben für das Bild gezeugt,
Als sie in des Menschenbildes Namen
Heimlich allerorts zusammenkamen,
Und sie haben sich nur ihm gebeugt -

Image de l'homme : voyez les ruines,
L'image de l'homme existe-t-elle avant cela ?
Y-a-t-il encore un vestige à sauver des décombres ?
N'a-t-il pas été lui aussi, par les chenilles des chars, ?
Roulé dans la boue et broyé ?

Image de l'homme ! Toi, les nuits de bombardement
Épuisé et étouffé sous les décombres !
N'as-tu pas été tué par les aides du bourreau ?
Et ne t'es-tu pas adonné au mal
Et hoché la tête avec ton « oui » ?...

... Et se présentent les inflexibles
Et ils ont témoigné pour l'image,
Lorsqu'au nom de l'image l'homme
Il se sont secrètement rassemblés en tous lieux,
Et ils ne se sont inclinés que devant elle. -

En exil, Becher a non seulement révélé et figuré le paysage allemand – les villes et les villages d'Allemagne –, non seulement les hommes allemands de cette époque – fascistes et combattants de la liberté, indifférents apathiques et égarés – mais aussi toute la vie intellectuelle allemande (et avec elle l'internationale), le rôle actuel, la signification du combat humaniste de Goethe et Hölderlin, de Riemenschneider⁶ et Gottfried Keller, de Dante et Cervantès, de Tolstoï et Gorki.

C'est là que le tournant dans la poésie de Becher est peut-être encore plus palpable que dans d'autres domaines de la thématique. Mais c'est là aussi, en même temps, que la nouveauté y est clairement visible. Maints poètes de notre période ont en effet, avant Becher, chanté les grands du passé ;

⁶ Tilman Riemenschneider (1460-1531), sculpteur allemand.

ainsi par exemple Stefan George. Mais chez ce dernier, ce chant était un éloignement de la laideur du présent, de même que c'était aussi (mutatis mutandis) le rejet de la musique dans la poésie antérieure de Becher. Mais maintenant, ces grandes figures sont non seulement des exemples et des indicateurs de route vers un avenir humain, en sortant de l'enfer inhumain de l'hitlérisme, provisoirement régnant ; ils sont maintenant par Becher conçus et représentés justement comme des combattants pour le renouveau de l'humanité – chacun à sa manière, chacun avec ses moyens particuliers, chacun à son époque, chacun avec sa personnalité. Le tournant vers le passé prend ici la direction du futur. Je cite, presque au hasard, quelques strophes du sonnet sur Michel-Ange :

Wenn selbst der Stein, der harte, sich muß fügen -
Ich meißle ihm des Menschen Größe ein,
Es lebt der Stein, er lebt mit Menschenzügen,
Und auf den Menschen blickt sein Bild aus Stein -

Der Stein ist echt, es kann der Stein nicht lügen -
Es wächst der Stein, könnt ich ihm Kraft verleihn - :
Wenn selbst der Stein nachgibt – welch Ungenügen
Wie sollte da der Mensch nicht bildsam sein...

Quand même la pierre, la pierre dure, doit céder -
Je grave en elle la grandeur de l'homme,
La pierre vit, elle vit avec des traits humains,
Et l'homme est regardé par son image de pierre -

La pierre est authentique, la pierre ne peut pas mentir -
La pierre grandirait, si je pouvais lui donner de la force - :
Si même la pierre cède, quelles insuffisances
Comment une personne ne pourrait-elle donc pas être formée...

La figuration des grands, de la grandeur, est en même temps un moyen de formation de l'artiste, et ainsi du combattant Becher. Il apprend la rigueur, le tracé de contours, la délimitation, l'élagage, la mesure ; il apprend à trouver des paroles ultimes pour des contenus ultimes. Et s'il veut

maintenant atteindre mortellement l'ennemi, sa parole a pris cette force de la haine clairvoyante qui, selon les mots de Heine, crée des

... Höllen aus deren Haft
Unmöglich jede Befreiung ;⁷

... enfers desquels
Il est impossible de se libérer.

Chez Heine même, la vivacité l'esprit, l'ironie et la satire étaient cette force mortellement percutante ; chez Becher, elle découle de la pure figuration de l'objectivité poétique elle-même – certes vue et choisie avec une haine clairvoyante. Le ton apparemment tranquille de la description est ici un vecteur puissant d'une malédiction éternelle de l'horreur inhumaine. On pense à juste titre au poème devenu célèbre sur le général contrerévolutionnaire espagnol Mola.

Wenn er so dasaß, ohne aufzuschauen,
Ein Urteil nach dem andern unterschrieb:
Nichts Menschliches saß da – ein hages Grauen,
Daran allein der Rock noch menschlich blieb.

Als könnte er auch weinen oder lachen,
So menschlich war der Rock, aus feinem Tuch,
Von Menschenhand gemacht, wie der Versuch,
Ein Menschenbild aus einem Rock zu machen...

Als eines Tags ein Flugzeug unbekannt
Abstürzte im Gebirge und verbrannte,
Aus nichts war eine Herkunft ablesbar:

Bis man ein Stück von einem Rocke fand,
Woran man ihn, den General, erkannte –
Das einzige, was menschlich an ihm war.

Quand il était assis là, sans lever les yeux,
Il signait les jugements l'un après l'autre:

⁷ Heinrich Heine, *Deutschland, ein Wintermärchen* [Allemagne, un conte d'hiver] chap. XXVII, vers 77-78. Trad. Joseph Massaad.

Rien d'humain n'était assis là - une cruauté émaciée,
Seul l'habit restait humain.

C'était comme s'il pouvait aussi pleurer ou rire,
Tellement l'habit était humain, fait de tissu fin,
Fabriqué par des mains humaines, comme la tentative
De faire un portrait humain avec un habit...

Lorsqu'un jour un avion inconnu
S'est écrasé dans les montagnes et a brûlé,
Rien n'a permis de déterminer une origine :

Jusqu'à ce qu'un morceau d'habit soit trouvé,
Et c'est à cela que lui, le général, a été reconnu -
La seule chose qui était humaine chez lui.

Mais avec tout cela, il n'a seulement été tracé, pourrait-on dire, que les contours extérieurs de la nouvelle poésie de Becher sur l'Allemagne. Son problème décisif, son problème crucial, est plus profond, plus intime. Il s'agit pour lui, pas seulement de mettre en accusation des puissances maléfiques qui ont défiguré le visage de l'Allemagne, pas seulement d'éveiller ces forces réprimées, contraintes à la clandestinité, de la bonne, authentique nature allemande, grâce à laquelle le mal fasciste peut être combattu. Il s'agit plutôt de ce que cette lutte est une lutte interne, que le progrès et la réaction, l'humanisme et l'inhumanité, le bien et le mal ont mené leur querelle dans l'âme de chaque individu allemand, et la mènent à présent avec une violence renouvelée. Becher dit dans un essai sur le retour au pays : « Le "bon allemand" n'est lui non plus en aucune façon délivré de ces particularités funestes que nous avons appris à connaître dans le caractère allemand. Même dans le bon allemand, il y a du mauvais, et inversement. Ce qui ne signifie assurément pas que tous les allemands sont semblables les uns aux autres et de la même grisaille impénétrable, mais même chez les meilleurs, une lutte a lieu, et la victoire du bon principe est toujours remise en cause, et

menacée par le voisinage du funeste, et le bon doit être prêt à une défense constante. » Et il constate, avec une juste compréhension des contextes, sans enlever ainsi au problème allemand spécifique sa pesanteur fatidique, qu'il s'agit là d'un problème *général* de l'humanité vivant dans la dernière et plus horrible société de classes, et qui lutte durement pour en sortir. « Arrivé à ce point, on se pose à juste titre la question : Est-ce que cette "lutte des deux âmes" est spécifiquement allemande ? Non ! Il s'agit "seulement" d'une forme spécifiquement allemande, historiquement conditionnée, d'un problème général de l'humanité, mais ce *seulement* de la forme spécifiquement allemande est particulièrement tragique. »

Point n'est besoin d'une analyse détaillée pour voir que c'est seulement là que nous avons atteint le cœur de la nature créatrice de Becher. Celui qui connaît *Abschied*,⁸ le roman de Becher, autobiographique dans ses caractéristiques internes les plus significatives, sait que la lutte théoriquement décrite ci-dessus fut le combat vital de Becher lui-même.

Mais ainsi, l'attaque lyrique contre la germanité déformée par le fascisme prend un accent totalement nouveau. Avant tout, le poète, l'accusateur impitoyable aussi n'apparaît pas comme un annonciateur infaillible de vérités infaillibles, totalement matérialisées par lui dans la vie, mais comme un complice qui dirige également ses accusations contre lui-même. C'est en ce sens que Becher trouve sa poésie lyrique, comme aussi son roman, sa vie exemplaire pour ses concitoyens.

... Und Höllen waren, und er fand in ihnen
Einlaß und ist in allen eingekehrt,
Und hat vernichtet und sich selbst verheert
Und riß sein Leben nieder zu Ruinen.

⁸ cf: Johannes R. Becher, *Abschied* [Adieu].
<http://amisgeorglukacs.org/2024/03/georg-lukacs-johannes-r-becher-abschied-1941.html>

... Et il y avait des enfers, et il y trouva
Comment entrer et il est entré dans tous,
Et il a détruit et il s'est dévasté lui-même
Et il a fait de sa vie des décombres.

Et c'est justement de ces égarements, qui ont suscité chez les observateurs extérieurs le jugement de désespérance, que découle dans la vie de Becher la force de les surmonter.

Und aus Verlorensein und aus Verlust
Ergab sich Wandlung und ein Auferstehen.

Et de s'être perdu et de la perte
Se produisit un changement et une résurrection

L'exemplarité de sa propre existence ne constitue cependant que la base d'un rattachement plus profond de la culpabilité et de la complicité au chemin et au destin de l'Allemagne. Non seulement il est question de ce que les mêmes puissances luttent entre elles dans l'âme de chaque allemand (et de chaque homme de la société de classes), mais en même temps et surtout de ce que cette opposition interne se transpose chez chaque individu en actes, en une codétermination – y compris par la passivité, l'indifférence, l'inaction, le retrait – du chemin du destin de l'Allemagne. C'est dans cet esprit plus profond que culpabilité et complicité sont dans la poésie de Becher étroitement enchaînées :

Ich halte über meine Zeit Gericht
Wobei mein ‚Schuldig!‘ auch mich schuldig spricht,
Daß ich zu spät hab', Deutschland, dich erkannt,
Zu spät hab' ich mich ganz zugewandt.

Zu spät hat sich mir deine, meine Art
Im Guten wie im Bösen offenbart.

Was ich als gut erkannt – zu schwach begehrt,
Zu schlecht bekämpft das, was verdammenswert.

Zu spät erst schied ich Sinn von Widersinn,
Und ich erkannte, wessen Sinns ich bin.

So beug ich mich und nehme Schuld auf mich
Zu spät hab' ich, Deutschland, gebangt um dich.

In der Verbannung erst, im Fernesein,
Ward ich der deine ganz – für immer dein.

Je siège au tribunal qui juge mon époque,
Et mon « coupable ! » me rend également coupable

De t'avoir, Allemagne, comprise trop tard,
Trop tard, je me suis entièrement tourné vers toi.

C'est trop tard que ta nature, que ma nature,
M'ont été révélées en bien comme en mal.

Ce que j'ai reconnu comme bon – je l'ai trop faiblement désiré,
J'ai trop mal combattu ce qui est était condamnable.

C'est trop tard que j'ai distingué la raison de la déraison,
Et que j'ai compris de quel côté je suis.

Alors je m'incline et prends sur moi la culpabilité
C'est trop tard, Allemagne, que j'ai eu peur pour toi.

C'est seulement en exil, en étant loin,
Que je suis devenu entièrement tien – à toi pour toujours.

C'est seulement là que l'universalité de la poésie lyrique de Becher se montre dans son plus total déploiement. Tout est mis dans le flux, tous les objets sont devenus mouvement, évolution, combat. Mais ce qui naît n'est pas un simple fleuve héraclitéen,⁹ mais le combat clairement ordonné du vivant, du passager de la vie, avec ce qui se décompose, avec ce qui cause la décomposition. Ce combat remplit le passé et le présent ; c'est en lui que les grandes figures de développement de la culture jusqu'ici ont pris leur importance éminente ; par sa compréhension, les tragédies allemandes du passé sont éclairées (ainsi dans le beau poème sur Luther) et deviennent une vraie forme durable ; par un principe de mouvement conçu de la sorte, le discours accusateur qui sinon serait un

⁹ Allusion à la formule du philosophe de la Grèce antique Héraclite selon laquelle on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve.

monologue se transforme en un dialogue fécond, portant de véritables fruits, de Becher avec le peuple allemand égaré.

Ce dernier thème indique de la façon la plus claire la nouveauté de la poésie de combat de Becher. Notre poésie de combat avait, y compris dans les stades antérieurs de développement de Becher, souvent comme limite que la conscience communiste, difficilement acquise, dans ses contenus, et de ce fait aussi dans ses formes, s'adressait avant tout à ceux qui possédaient déjà plus ou moins cette conscience. Problématique et réponse, problème et solution, teneur et forme, figure et langue étaient, certes souvent sans intention claire, adaptés à ceux qui étaient déjà gagnés aux idées proclamées. De cela résulte son unicité de ton, son manque d'intérêt, son étroitesse ; c'est pourquoi son pathos, subjectivement le plus sincère, sa combativité subjectivement la plus passionnée, se dilue objectivement dans le vide. (Cet ascétisme communiste que nous avons mentionné plus haut y contribue de manière décisive.)

La poésie lyrique de Becher à sa maturité représente la rupture consciente avec ce type de poésie de combat. Le comportement humain consistant, dans chaque accusation, à impliquer une autoaccusation, à chaque dénonciation publique l'affirmation d'une complicité, contraint – sur la base de l'universalisme décrit ici de la teneur poétique – le poème au contact avec une troupe d'interpellés largement plus vaste. Les deux thèmes sont d'une importance décisive. Car seule leur action conjointe permet que l'occasion suscitant le poème puisse se relier aux véritables problèmes des hommes, et découle en effet des soucis, prémonitions, et peurs aussi de ceux qui ne sont à convaincre que par la teneur idéologique de ce poème ; que le poème – et c'est là que la propagande bien menée pour les idées se transforme en figuration artistique – construise de manière dynamique sa teneur idéologique, que

son objectif visé soit son point culminant, et pas son point de départ, qui ne permet aucune montée en puissance.

De cette évolution humaine et poétique de Becher, il s'ensuit finalement que, revenu d'exil au pays, il a pu, sans rupture et organiquement, continuer d'écrire là où – encore loin de son pays – il avait cessé de composer. C'est en effet la tragédie en général de toute émigration qu'elle déplace nombre d'écrivains dans un espace sans air, où leur capacité à bien voir la réalité en perspective, dans ses vraies proportions est troublée par l'absence d'atmosphère, voire disparaît. Les images de désir et de dégoût se figent en une pseudo-réalité à laquelle on s'accroche subjectivement et convulsivement, qui peut difficilement être crédible face à la réalité authentique du pays finalement retrouvé.

Becher a souffert en exil, sous le poids de l'exil, plus profondément que la plupart des écrivains émigrés ; il ne s'est en rien illusionné en lui-même sur ses effets possibles sur le poète. Mais justement parce que l'éloignement du pays natal est devenu pour lui une expérience vécue cruciale, éclairante dans toutes les directions, absorbant les radiations venues de toutes parts, parce que tant de fils invisibles reliaient le banni à son véritable pays, parce que dans le bannissement, le destin personnel et le destin de l'Allemagne, et même du monde étaient indissociablement liés, le retour au pays n'a pas entraîné la nécessité d'une rupture avec un système de pensée et des attitudes sentimentales devenus erronés, les expériences au pays se sont sans contrainte, organiquement rangées dans cette ligne d'évolution qui s'était accomplie en Becher dans l'émigration. Cette situation ne doit pas non plus être subjective, elle est très étroitement corrélée à cet universalisme qui chez Becher rattache toute sa personnalité propre à la totalité historique du peuple allemand, à son passé, présent et avenir :

Es kehren heim auch, die im Land verblieben.
Wer war aus seiner Heimat nicht vertrieben?
Zu Heimatlosen machte uns ein Wahn.
Wir kommen wieder in der Heimat an.

Ils rentrent aussi chez eux, ceux qui sont restés au pays.
Qui n'a pas été expulsé de son pays ?
Une illusion nous a rendus apatrides.
Nous retournons chez nous.

III

Si l'on considère les oppositions de style dans la littérature le plus récente, leur examen se situe souvent entre deux fausses extrémités, dans la mesure où soit sont prises pour objet ou bien les antinomies de classe – prises abstraitement – ou bien les modes de comportement artistiques – également isolés abstraitement – qui se contredisent entre eux (et souvent eux-mêmes). On néglige en l'occurrence un chaînon de médiation extrêmement important : la vision du monde du poète. Découlant de sa situation de classe, éprouvée, murie ou altérée par sa participation active ou passive aux luttes de classes, la vision du monde est cet élément, cette atmosphère, où tant le sujet que la forme du poète, prennent leur forme « pré-poétique », précédant la figuration, décisive pour la figuration, prennent leur orientation et leur objectivité.

Cette fonction de la vision du monde peut s'accomplir spontanément, sans conscience juste ; certes – Goethe en est témoin – il est avantageux pour la poésie, même pour sa naïveté obtenue par un dur labeur conscient, que le créateur possède une compréhension claire des conditions sociales, personnelles, idéologiques, et artistiques préalables à sa production.

C'est là – nous ne pouvons là aussi extraire qu'un élément du grand ensemble de problèmes – une question préalable

décisive pour toute la construction, pour l'ensemble de l'atmosphère poétique d'un poème : quelle place prend la beauté, selon la vision du monde du poète, dans la totalité de la vie, comment le poète réagit à l'image du monde qui se reflète en lui, est-ce qu'au nom de sa vision du monde, il approuve ou renie l'idée de beauté acquise de la sorte.

Il y a, vu dans cette perspective, des accords et des oppositions singuliers. Il est connu que les poètes les plus importants, les plus honnêtes, les plus rebelles de la bourgeoisie décadente – Baudelaire, par exemple – nourrissaient une profonde méfiance pour toute prétendue beauté de la vie capitaliste. Mais cela se transpose chez eux, idéologiquement, et de ce fait poétiquement, de telle sorte que l'on fait de la beauté un principe étranger à la vie, voire hostile. Ce qui chez Baudelaire s'exprimait par une ironie oppositionnelle, par une résignation pleine d'aigreur, devient, à un degré supérieur de la décadence, dans la période impérialiste, standing et ornementation de la poésie parasitaire d'une vie parasitaire ; Les accents tragiques, même maintenant, ne lui manquent pas non plus, mais ils ont perdu leur tension humaine et leur dangerosité, ils donnent simplement au standing la consécration aristocratique d'avoir été choisis, la consécration d'une affliction dont on goûte les saveurs raffinées.

L'opposition poétique résolue qui commence – bourgeoise comme prolétarienne – contre cette étrangéisation de la vie d'une élite prétentieuse du parasitisme était bien loin de remarquer qu'elle acceptait en dernière instance la vision bourgeoise décadente du monde si elle ne résolvait pas de manière critique cette opposition entre la beauté et la vie. Elle mettait à juste titre en lambeaux le parasitisme, l'idéal de beauté, arraché à la vie, des artistes de la décadence. Mais lorsque, allant au-delà de cette critique juste, elle identifiait le concept bourgeois décadent de beauté à la beauté elle-même

et se méfiait de la beauté en général, la rejetait au nom d'une esthétique révolutionnaire, cette méfiance pour une part instaurait une contradiction indissoluble entre beauté et art, pour une part elle s'étendait à l'art lui-même et appliquait au sein de la production artistique des moyens appauvris pour l'abolition des principes esthétiques. Cette opposition se plaçait ainsi, sans l'avoir remarqué, sur le même terrain que son adversaire passionnément haï.

Tout comme cette opposition, Becher rejette la beauté parasitaire étrangère à la vie.

...Verfaulter Schönheit gähnendes Behagen,
Im Mummenschanz geraffter Kostbarkeiten
Und darauf achtend, nur nicht abzugeben
Und daß sie nichts in ihrer Schönheit stört
Sah ich sie ihre faule Schönheit pflegen,
Und ihr, die nur ganz wenigen gehört,
Erteilten alle Priester ihren Segen

Solch eine Schönheit, die das Leid vermehrt,
Solch eine Schönheit müßte man erschlagen!

...beauté pourrie d'un confort béat,
des trésors rassemblés dans la mômeerie
Et en prenant garde seulement de ne pas céder
Et qu'elle ne trouble rien dans sa beauté
Je l'ai vue cultiver sa beauté pourrie,
Et à elle, qui n'appartient qu'à quelques-uns,
Tous les prêtres ont donné leur bénédiction

Une telle beauté qui augmente la souffrance,
Une telle beauté, il faudrait l'abattre!

Mais le rejet et la contestation de la fausse idée de beauté chez Becher sont, au plan sociohistorique et de ce fait politique, radicalement concrétisés. C'est pourquoi ils ne conduisent pas à embrouiller le rapport entre beauté et vie, mais au contraire à une clarification, à la transformation de la compréhension ainsi acquise en une arme du combat universellement mené

contre les puissances de l'inhumanité. Le fascisme, dit Becher, et il a profondément raison, a aussi transformé la nature : « Le beau jour ne peut plus paraître beau ». L'agression totalitaire du fascisme contre l'humanité et la culture nous contraint à ne voir dans tous les objets que ce en quoi ils favorisent cette agression ou leur défense. D'où l'accusation aussi au nom de la beauté :

Ihr habt die Schönheit mit sich selbst entzweit
Und jedes schöne Bild habt ihr geschändet,
Und darum preise ich als schönste Zeit
Den schönen Tag, da euer Grauen endet.

Vous avez scindé la beauté avec elle-même
Et chaque belle image, vous l'avez profanée,
Et c'est pourquoi je considère comme le plus beau moment
Le beau jour où votre horreur se termine.

Le cœur proprement dit de l'esthétique de Becher, c'est donc de sauver la beauté de cette auto-étrangéisation, qui avait été préparée depuis fort longtemps par le règne de l'exploitation, et qui n'a dans le fascisme fait qu'atteindre son point culminant. Cette voie pour sauver la beauté ne peut néanmoins qu'être la même que celle que nous avons définie plus haut en examinant les relations de Becher à la patrie, à l'humanité, au socialisme. C'est pourquoi elle conduit, là-aussi, du grand passé de l'humanité, en passant par un présent assombri à maints égards, vers un futur plus lumineux, plus grand que tout passé. En lui, la beauté peut connaître une floraison plus authentique qu'auparavant, parce que son unité avec tout ce qui est bon et tourné vers l'avenir dans la vie peut plus directement et dans une union plus intime effectuer une percée :

Daß schön die Welt – erkannte ich beizeiten,
Ich fand die Schönheit wieder in dem Mut
der Völker, die sich heldenhaft befreiten
Von der Tyrannen Wut. Und ‚Schön und Gut‘

War Hellas' Kampfspruch wider die Barbaren -
Ich fand die Schönheit wieder in dem Wahren
Und fand die Schönheit in der Liebe Glut.

... Daß schön die Welt – erkannte ich beizeiten.
Doch diese Schönheit galt es zu erstreiten,
Ein ‚schönes Leben‘ ist nicht ein Geschenk,
Doch wer sein Schönstes, Bestes hat gegeben
Für solch ein Leben, seht: ein schönes Leben
Hat der gelebt, der Schönheit eingedenk...

Que le monde est beau – je l'ai réalisé avec le temps,
J'ai retrouvé la beauté dans le courage
des peuples qui se sont héroïquement libérés
De la fureur du tyran. Et « bel et bon »
Fut le slogan de la bataille de l'Hellade contre les barbares -
J'ai retrouvé la beauté dans le vrai
Et j'ai trouvé la beauté dans le feu de l'amour.

... Que le monde est beau – je l'ai réalisé avec le temps,,
Mais il fallait se battre pour cette beauté,
Une « belle vie », ce n'est pas un cadeau,
Mais celui qui a donné ce qu'il avait de plus beau, de meilleur
Pour une telle vie, voyez : une belle vie
Celui-là l'a vécu qui se souvient de la beauté...

C'est dans ces vers que l'on a, si on veut bien l'appeler ainsi, l'*ars poetica* de Becher. Comme tout rapport dialectique, sa nature est double : d'un côté, la découverte de la beauté dans le monde objectif de la nature et de l'homme, c'est-à-dire la conception de la beauté comme une propriété inhérente aux choses, aux phénomènes. D'un autre côté, la conception de cette objectivité comme une lutte processuelle entre la beauté et son adversaire – social. Cette dualité indissociable est la base de la forme lyrique de Becher en ce qu'elle détermine – dans l'atmosphère de la vision du monde – la relation dialectique réciproque entre le sujet du poète et la matérialité objective de la nature et du monde des hommes.

Dans l'élaboration théorique de la doctrine marxiste-léniniste du reflètement, la poésie lyrique a été jusqu'à maintenant inexcusablement négligée. Oui, sous l'influence du marxiste anglais, très doué et intelligent, Caudwell,¹⁰ s'est même développée une certaine tendance à n'appliquer la théorie du reflètement qu'à la poésie épique et au drame, et à ne voir en revanche dans la poésie lyrique uniquement qu'une représentation de sa propre intériorité subjective, dont les racines remontent aux approches magiques primitives de la société préhistorique.

Sans être ici en situation de soulever, ne serait-ce que sous forme d'esquisse, les problèmes qui se présentent ainsi, nous devons affirmer que la poésie lyrique, – au sens de l'esthétique marxiste ordinaire – est tout autant un reflètement de la réalité objective existant indépendamment de notre conscience que la poésie épique et le drame. Cette identité conçue en général ne supprime évidemment pas les différences fondamentales – théoriques comme pratiques. Elle ne doit surtout pas obscurcir le fait que dans la poésie lyrique, le processus de reflètement, la caractéristique subjective de « miroir du monde » (Heine sur Goethe) prend une signification qui représente quelque chose de qualitativement autre que le rôle de cet élément par rapport à la poésie épique et au drame.

On ne doit naturellement pas oublier que des éléments comme ceux-là ne manquent pas non plus dans le drame, et tout particulièrement dans la poésie épique. Même dans le drame où les lois de la forme excluent le créateur de l'œuvre elle-même, toute l'atmosphère de l'action est imprégnée – au sein du reflètement fidèle – par la subjectivité du poète, et le sont aussi son tempo, son rythme ; de même le monde intérieur et

¹⁰ Christopher Caudwell (1907-1937), pseudonyme de Christopher St John Sprigg, marxiste anglais, écrivain et critique littéraire.

l'environnement de chaque personnage, l'ambiance – comme disent les peintres – dans laquelle il entre devant nous, la loi en vertu de laquelle il se présente. Et est un fait généralement reconnu que la subjectivité de l'auteur épique en tant que sujet de la narration codétermine fortement toute figuration épique. C'est un préjugé moderne – l'auto-illusion de Flaubert – que l'épopée comme reflètement de la réalité est d'autant plus conforme à la vérité, d'autant plus fidèle, que la subjectivité est repoussée à l'arrière-plan, et semble même être portée à disparaître.

Tout cela est et reste juste. Personne ne niera non plus que ces états de fait non seulement rendent mainte évolution génétiquement compréhensible, mais aussi établissent des formes de transition importantes et autonomes entre l'épopée et la poésie lyrique (élégie, idylle). Malgré cela – et sans contredire ce qui a été indiqué jusqu'ici – l'importance particulière, créatrice de genre, de la subjectivité poétique subsiste dans la poésie lyrique. Surtout, elle est aussi, même dans la poésie lyrique en apparence la plus objective, le cœur de l'œuvre, immédiatement perceptible et de ce fait poétiquement figuré de manière sensible. Ce n'est pas l'apparition ouverte de la subjectivité qui met en forme, du miroir du reflètement, qui constitue la différence qualitative par rapport aux autres genres d'art, mais son activité spécifique, de plus en plus visible, son mode d'existence spécifique, son rôle dynamique dans la forme même de l'œuvre.

La tentative d'appréhender précisément par la pensée la théorie dialectique de la contradiction présente ici des difficultés verbales non-négligeables. Il y a nombre d'écrivains et de théoriciens qui, dans la connaissance de cette activité du sujet créateur – dont la connaissance claire est indispensable pour toute l'esthétique marxiste-léniniste, et pas seulement pour sa théorie de la poésie lyrique – élèvent contre

l'image du miroir en général l'objection que sa fonction parait être purement passive, mécanique.

Ils sont dans leur tort. L'image du miroir est indispensable, car c'est seulement grâce à elle que l'on peut comprendre le fait idéologique fondamental de l'art, à savoir qu'il est un reflet d'un genre particulier de la réalité existante indépendamment de notre conscience. L'affirmation de cette réalité indépendante et de son reflètement est non seulement déterminant d'un point de vue gnoséologique – comme trait d'union nécessaire entre idéalisme et matérialisme – mais aussi d'un point de vue poétique pratique. Nous avons pu dans les dernières décennies vivre concrètement quel chaos, quelle décomposition de toutes les formes sont obligatoirement apparus quand les poètes ont tenté de s'affranchir de cette liaison à la réalité existant indépendamment d'eux. La subjectivité devenue excessive du poète, libérée de la sorte, autonome en apparence, se raccroche inmanquablement au vide, elle se précipite dans l'abîme du néant, et se dissout ainsi – y compris en tant que subjectivité.

Quand donc nous tenons à appeler « miroir du monde » le poète lyrique, nous nous accommodons de cette contradiction dans les termes, car ce n'est pas une contradiction de logique formelle, où un *ou bien - ou bien* est posé comme vrai ou faux, mais une contradiction motrice féconde de la vie même : le comportement du poète lyrique est – en même temps, indissociablement – actif et passif, créatif et reflétant. Car le chemin du phénomène à l'essence, de la superficialité à la loi, ne peut être parcouru qu'activement. Mais cette activité n'abolit en aucune façon le caractère fondamental de tout le processus comme reflètement de la réalité objective. Bien au contraire. Elle est sa forme la plus profonde, la plus authentique. Mais seulement, assurément, quand on s'en tient toujours fermement au fait que l'essence et la loi sont tout

autant une réalité objective que l'apparence et la superficialité : que la totalité de la réalité ne peut être appréhendée par nous (approximativement) que si la dialectique objective de l'apparence et de l'essence, et en même temps la dialectique subjective de notre accès à l'essence sont conçues comme indissociablement liées l'une à l'autre.

Au sein de cette corrélation esthétique générale, la spécificité de la forme lyrique consiste donc – on peut ici négliger les formes intermédiaires – dans le fait qu'en elle, ce processus apparaît comme processus, y compris artistiquement ; la réalité figurée se développe devant nous, dans une certaine mesure, *in statu nascendi*¹¹ tandis que les formes de l'épopée et du drame – également sur la base de l'efficacité de la dialectique subjective – représentent simplement la dialectique objective de l'apparence et de l'essence dans la réalité reflétée poétiquement. Ce qui dans l'épopée et le drame est développé comme *natura naturata* dans sa dynamique dialectique objective se trouve mis au monde devant nous dans la poésie lyrique comme *natura naturans*.¹²

IV

Cette digression dans la sphère esthétique générale a été inévitable parce que cette nouveauté qu'apporte la maturité de Becher dans la poésie lyrique allemande (au sein de ce mouvement international dont nous avons parlé au début) est précisément un retour aux principes authentiques de l'art et sa

¹¹ en train de naître, au stade embryonnaire.

¹² La *Natura naturata* (Nature naturée) est un concept philosophique utilisé par Baruch Spinoza qui se situe à l'inverse de la *Natura naturans* (Nature naturante). André Lalande définit cette opposition en ces termes : « La nature naturante est Dieu, en tant que créateur et principe de toute action ; la nature naturée est l'ensemble des êtres et des lois qu'il a créés. » Ce passage de *Bechers Lyrik* est cité dans Georg Lukács, *L'Esthétique*, t. I, chap. VIII, Paris, Éditions Critiques, 2021, pp. 699-700.

matérialisation chez les maîtres du passé, la réfutation en réponse à ce mouvement nihiliste de décomposition des hommes, des mesures et des formes qui a dominé la littérature pendant la période impérialiste. Mais ainsi que nous avons pu le voir plus haut dans l'analyse du contenu, ce retour aux traditions d'époques plus saines et d'œuvres artistiquement plus parfaites n'a rien de commun avec une fuite dans le passé. Si la poésie lyrique de combat peut être efficace contre le déluge inhumain du fascisme, alors la *vox humana* doit résonner en elle toujours et partout. Ce n'est que quand l'humanisme affronte le nihilisme comme forme poétique que sa force polémique peut aussi avoir une efficacité pénétrante. Cette vérité vaut pour la forme artistique de la même façon que pour la teneur des œuvres ; les deux ne sont pas séparables l'une de l'autre.

Mais sans relations riches aux choses et aux hommes, l'homme ne peut absolument pas posséder et faire résonner une *vox humana*. C'est pourquoi cette reconquête universaliste des teneurs essentielles dont nous avons parlé plus haut est une condition préalable indispensable à la rénovation de la poésie lyrique. Chez Becher, comme nous l'avons vu, ce chemin va dans le sens où tous les objets de la nature et de la société, par leurs fonctions dans le combat décisif de notre époque, prennent une objectivité poétique compréhensible pour tous et significative, impressionnante tant sensuellement qu'intellectuellement. La double dialectique motrice du poème, analysée plus haut, qui détermine l'unité de sa forme, sa cohérence comme œuvre d'art, est chez Becher fondée sur la forme sensuelle lyrique de l'objectivité.

Nous soulignons : chez Becher. Car même nos considérations esthétiques générales n'avaient ici pour but que de rendre compréhensibles l'essence et la spécificité de la poésie lyrique de Becher, mais pas de canoniser son genre de création en un

modèle abstrait universellement valable. C'est pourquoi il faut simplement remarquer, en bref, que nombre des créations lyriques les plus importantes de notre époque qui, au sens de la littérature mondiale représentent la même tendance de fond de rénovation de la poésie lyrique – mentionnons seulement ici des poèmes comme *Liberté*, d'Éluard, *Canto de amor a Stalingrado* [Chant d'amour à Stalingrad] de Neruda – partent de présupposés de création qualitativement différents, et retrouvent l'unité de la forme lyrique par des moyens qualitativement différents.

Cette communauté de caractère ne doit pas être oubliée. Car la dilution dans le vide, la chute rapide dans l'oubli de tant de poèmes de combat du passé le plus récent reposent essentiellement sur le fait que par les effets dissolvants de la société capitaliste en putréfaction, la poésie lyrique, avec l'universalité de la teneur, a aussi perdu l'unité de la forme poétique. Le simultanésisme était tout autant un moyen de remplacement de l'universalité manquante que l'unité d'opinion politique poétiquement abstraite était un succédané de l'unité artistique de la forme du poème.

Mais au sein de tout ce qu'ils ont en commun, les poètes importants d'aujourd'hui suivent des chemins très divers. Mais que signifie donc le fait que nous pensons trouver chez Becher la figuration de l'objectivité comme point de départ particulier, caractéristique de son œuvre, comme cœur poétique de son lyrisme ? On connaît bien la joie et l'encouragement qu'a éprouvé Goethe quand sa pensée a été désignée comme « objective » par un critique. Naturellement, les considérations de Goethe à ce sujet s'étendent tout de suite aussi à sa production poétique, et cela ne surprendra aucun connaisseur de Goethe que, parlant de sa « poésie objective », il en vienne à parler tant de son élaboration des grands thèmes tirés du mythe ou de l'histoire que de son penchant pour des

poèmes de circonstance.¹³ Mais le plus intéressant pour nous, c'est néanmoins une remarque qu'il fait, certes, sur son activité scientifique, mais qui pourtant, comme nous le pensons, éclaire pertinemment la nature artistique de la « poésie objective ». Goethe y appelle son propre procédé scientifique une « déduction » et le caractérise comme suit : « je ne me repose pas tant que je n'ai pas trouvé un point précis d'où beaucoup de choses peuvent être déduites, ou plutôt qui produit beaucoup de choses volontairement et me les apporte, car alors j'accomplis mon travail avec soin et fidélité dans l'effort et la réception. »¹⁴

Je pense que cela est important dans toute « poésie objective », et donc aussi dans celle de Becher. Car en quoi consiste cette « déduction » de Goethe ? Dans le fait que le poète se confronte à un objet important par sa relation à toutes sortes d'éléments de sa teneur essentielle. Son travail artistique se concentre alors sur le fait de faire vivre l'objet, c'est-à-dire de développer à partir de lui-même dans une dynamique dialectique autonome, de « déduire » tous les éléments moraux sensibles de l'objet qui suscite l'expérience poétique vécue, de telle sorte que son développement entraîne une accentuation simultanée de l'impression sensible de l'objet lui-même, et une élévation et un approfondissement constants des idées et sentiments déclenchés par lui chez le sujet du poème. La subjectivité du poète, son activité créatrice, dans le reflète-ment de la réalité objective s'exprime pleinement, mais cela génère l'apparence que l'objet aurait, en matière de teneur, développé sa richesse latente.

¹³ cf. : *Goethe über seine Dichtungen*, [Goethe sur ses poèmes] Frankfurt, Literarische Anstalt, 1906, t. 3 p. 338.

¹⁴ *Goethes Werke*, Vollständige Ausgabe letzter Hand, t. 50, Stuttgart & Tübingen, Cotta'schen Buchhandlung, 1833, p.95.

Pour ne pas devoir aller par trop dans le détail, je choisis un exemple relativement simple. Une maison a été touché par des bombes :

Rauchgeschwärzt von dem Brand,
Mitten im steinernen Sterben
Stand eine Wand. Ein Scherben
Hing an der rauchschwarzen Wand:

Spiegel, leer und blind.
Von der Wand getragen,
Und wie von Tränen beschlagen
In dem naßkalten Wind.

Noirci par la fumée de l'incendie,
Au milieu de la mort de pierre
Il y avait un mur. Un éclat
Pendait au mur noir enfumé :

Un miroir, vide et aveugle.
Porté par le mur,
Et comme couvert de larmes
Dans le vent froid et humide.

Cette première impression sensible et morale très forte s'accroît alors par le développement ultérieur de la situation d'origine, et il est en l'occurrence caractéristique du style de Becher qu'il ne cherche et ne trouve pas, comme d'autres poètes lyriques importants, pour son expérience vécue, un moyen d'expression dans différents objets, mais se concentre énergiquement sur l'image tracée au début et l'amène à dégager d'elle-même toutes les développements internes. C'est ainsi que l'image, « d'elle-même », conduit à la teneur politico-idéologique du poème :

Wer in dem Spiegel je las,
Hat von dem Ende gelesen
Der gebrochenen Wesen
In dem brüchigen Glas.

Wer in den Spiegel je sah?
Sah die im Feuer Erstickten,
Die in den Spiegel noch blickten,
Kurz bevor es geschah.

Wer in den Spiegel geblickt,
Kann von dem Blick nicht mehr lassen,
Läßt ihn der Blick auch erblassen.

Wer in ihn blickt, der erschrickt
Vor dem sich spiegelnden Nichts
Einer Welt, die zersprungen...

Celui qui jamais a lu dans le miroir
A lu qu'il s'agissait de la fin
Des êtres brisés
Dans le verre brisé.

Celui qui jamais a regardé dans le miroir ?
A vu ceux étouffés par le feu,
Ceux qui se regardaient encore dans le miroir,
Juste avant que cela n'arrive.

Celui qui a regardé dans le miroir
Ne peut plus se détourner du regard,
Le regard le fait aussi pâlir.
Quiconque y regarde est saisi d'effroi

Devant le néant, qui s'y reflète,
D'un monde qui a explosé...

C'est ainsi que les éclats d'un miroir se transforment en « image-reflet de notre époque ». En « symbole », dira-t-on. Oui et non. Oui, si le mot *symbole* est pris dans son sens classique, comme il a été utilisé à l'époque de Goethe, comme un objet significatif (relation, situation etc.) qui, par la richesse de ses éléments et de son développement, va au-delà de lui-même, sans abolir son harmonie sensible. Non, au sens du symbolisme moderne, qui la plupart du temps irrationalise la vieille allégorie et la fait se disperser dans des humeurs creuses ; là où la teneur, le sens ne découle pas de l'objet

représenté, mais afflue sans rivage dans le monde, « à l'occasion » de cet objet par une série – étrangère à sa nature – d'associations.

L'objet devient ainsi, dans son apparence sensible, significatif en dehors de lui-même, il le devient en réalité par la relation dialectique réciproque à son essence, par ses éléments humains, socialement importants et riches, que la subjectivité du poète va rechercher en lui. Mais d'un côté, cette extraction n'est subjective que dans la forme de la relation. En réalité, l'objet comporte aussi ces éléments objectivement – avant le poème – ; pas en soi dans son mode d'apparition immédiat isolé, mais bien comme point de croisement et objet des relations humaines les plus diverses. D'un autre côté, cette recherche et cette découverte de l'essence ne se sépare jamais de l'objet : l'activité poétique reflète en effet cet ensemble complexe de relations humaines qui se rencontrent dans l'objet, et vise précisément à concentrer énergiquement sa totalité sur l'objet, à accentuer la dialectique de l'apparence et de l'essence au-delà de la vie ordinaire, à ne faire apparaître l'essence que comme apparence dans l'objet lui-même.

C'est ainsi que cette volonté artistique se dresse aussi bien contre le naturalisme, qui ne sait pas faire de choix pondéré entre les objets en fonction de leur importance, que contre le formalisme romantique dans la recherche d'objets « intéressants », « évocateurs », exotiques etc. Du point de vue de l'ensemble abstrait de la réalité objective, un objet quelconque pourrait donc susciter cette activité du poète lyrique. Mais cet arbitraire est une pure apparence. La concentration dans l'objet de rapports humains importants abolit en effet tout arbitraire et peut cependant rendre poétiquement significatif la chose la plus simple, la plus prosaïque, tandis qu'en l'absence de cette base, même le paysage pittoresque le plus grandiose ne peut produire qu'un vide poétique.

Je cherche à nouveau à clarifier cet état de fait par l'exemple le plus simple. Dans son cycle poétique sur les tribulations décisives de sa vie, l'occasion suscitant le premier changement est un petit pain au beurre. Quand il était enfant, Becher emmenait chaque jour à l'école un petit pain au beurre ; une fois, il voit comment un autre enfant le regarde manger avec un regard envieux et affamé – et soudain, il s'aperçut de l'opposition entre riche et pauvre :

Und in dem Blick, der auf den Mund mir sah,
Und, mich verklagend, schien er mitzuessen,
Was es geschehn, – o Wunder, das geschah! –
O Blick der Hungernden mir unvergessen -

Die Welt sich schied. Welch ein Geschiedensein,
Darin ich haltlos stand – auf welcher Seite?
Und mit mir selber schien mich zu entzwein
Der Streit der Welt in seinem Widerstreite.

Et dans le regard qui regardait ma bouche,
Et, m'accusant, il semblait manger avec moi,
Que s'est-il passé – oh merveille, c'est arrivé ! –
Ô regard de l'affamé, jamais oublié de moi -

Le monde s'est scindé. Quelle séparation
Dans laquelle j'étais incertain – de quel côté ?
Et le conflit du monde dans sa contradiction
Semblait me scinder moi-même

Ainsi, le petit pain au beurre devient – pas par hasard, pas arbitrairement, mais aussi sans aucune stylisation symboliste romantique – un objet poétique. Il est, comme tout objet authentiquement poétique, la cristallisation sensible de la teneur poétique d'une situation humaine significative, d'une évolution humaine importante.

Nous avons toujours, au nom de la netteté, choisi les exemples les plus simples. Mais on peut sans difficulté voir que les poèmes de Becher qui représentent directement des hommes

et des relations humaines, et qui sont de ce fait plus complexes, sont artistiquement composés selon le même principe de la « poésie objective », à commencer par le poème sur la mère dans la maison en flammes, celui de l'homme qui, soumis aux tortures les plus effroyables, ne trahit pas ses camarades, celui des trois camarades assassinés par des soldats hitlériens, dont aucun ne voulait enterrer l'autre vivant, pour finir par les « romans en vers », ceux des trois étudiants de Munich qui voulaient organiser la résistance contre le fascisme, ou des sept gamins sacrifiés comme soldats de Hitler. Et on peut également voir que justement la caractéristique particulière d'une telle objectivité, à savoir le contenu et le genre, la quantité et la qualité des relations humaines réunies comme dans un creuset, détermine tous les éléments formels des poèmes, l'exhaustivité, jouant jusque dans l'épopée, variée et contrastée, de l'histoire des sept gamins de même que le ton de ballade laconique du poème des trois soldats.

Il est évident que dans les poèmes de Becher, qui sont dirigés en accusation directe contre le fascisme, les mêmes lois de la « poésie objective » règnent comme dans ceux que nous avons traités ici, sauf que la teneur, d'un genre différent, de l'objectivité poétique entraîne une forme correspondant à celle-ci ; il suffit peut-être de rappeler le sonnet sur le général Mola cité plus haut dans un autre contexte. La « poésie objective » n'est pas chez Becher en opposition à la poésie combattive, elle n'est pas un affaiblissement de l'esprit combattif, c'est au contraire, comme nous l'avons déjà montré dans d'autres contextes, son accentuation : car ce ne sont pas seulement la haine subjective et le dégoût du poète qui s'y expriment, mais le soulèvement de tout ce qui est humain, et cette révolte entraîne les objets existant avec les hommes dans le rapport décrit ci-dessus. La poésie lyrique de Becher suscite

l'apparence poétique – derrière laquelle est caché une teneur historique universelle profonde et véritable – selon laquelle tout l'univers humain, avec ses maisons et installations, avec ses routes et ses paysages, se soulève contre l'inhumanité hitlérienne, et vit l'expérience de son retour chez lui, à lui-même, dans l'humanisme socialiste.

De cette tension poétiquement si féconde entre l'universalité de la teneur et l'objectivité sensible de son apparence, résonne la *vox humana* de la poésie de Johannes R. Becher. Elle est un grand art justement parce que dans son intention ultime, elle vise davantage qu'une simple perfection artistique formelle. Ce n'est pas un hasard, mais la juste identification d'un véritable danger qui menace la poésie, même de nos jours, quand Becher, en avertissement pour lui-même et d'autres, cite toujours et encore dans ses écrits en prose ces vers d'Hölderlin :

Nämlich sie wollten stiften
Ein Reich der Kunst. Dabei wird aber
Das Vaterländische von ihnen
Versäümet und erbärmlich ging
Das Griechenland, das schönste, zugrunde... ¹⁵

Ils voulaient en effet instaurer
Un royaume de l'art. Mais ce faisant,
Ce qu'il y avait en eux de patriotique
Fut négligé et misérablement,
La Grèce, la plus belle, fut perdue...

(Il va de soi que Becher comprend les paroles d'Hölderlin en ce sens universaliste avec lequel nous avons traité le problème de sa germanité.)

Notre époque est celle du combat le plus grand, le plus décisif, que l'humanité a jamais mené. Jamais son existence n'a été à aussi sévèrement menacée. Mais jamais non plus jusqu'ici la

¹⁵ F. Hölderlin, *Sämtliche Gedichte und Briefe*, t. I, Frankfurt, Schmidt, 1992, p. 399.

conscience de l'autodéfense n'a autant été en éveil. Les poètes de notre temps ont pour métier suprême, par leur *vox humana*, d'éveiller ce qui est humain en chaque homme, même altéré et déformé par le capitalisme, d'immuniser sa raison et ses sentiments contre le poison de l'antihumanisme que l'impérialisme produit massivement de jour en jour. C'est la grande gloire de Becher que d'avoir pris part en pionnier à ce combat depuis déjà très longtemps, que la perfection de sa poésie lyrique soit devenue une arme efficace dans ce combat, pour ce combat.

1952



Table des matières

I	6
II	11
III	28
IV	36