

Le « corps » des sciences et le « cerveau » de la poésie : quelques réflexions sur la poésie scientifique de Botho Strauss et Durs Grünbein

Laurence Dahan-Gaida

Dans les années quatre-vingt-dix, les neurosciences ont pris un caractère paradigmatique qui leur a permis de renouveler nos conceptions des rapports entre corps et esprit, mémoire et imagination, conscience et subjectivité. Dans un contexte de naturalisation de la connaissance, leur impact s'est manifesté bien au-delà des frontières de la science, notamment dans le domaine de l'esthétique dont elles ont contribué à redessiner le paysage et à reconceptualiser certains thèmes fondamentaux. Cette évolution a favorisé l'émergence de nouvelles disciplines, comme la neuroesthétique, mais aussi de nouvelles formes poétiques qui mobilisent les ressources du neuronal pour comprendre leur propre mode d'émergence et leur effet sensible sur le lecteur.

Dans le domaine allemand, Durs Grünbein (né en 1962) et Botho Strauss (né en 1944) sont certainement deux des figures les plus emblématiques de cette tentative de fonder la poésie dans le corps et le cerveau. S'ils cherchent tous deux à légitimer la poésie à partir des neurosciences, leur but n'est pas de réduire l'esprit à sa matérialité mais bien d'affirmer la primauté créatrice de la poésie sur les autres activités de l'esprit. Cette tentative s'inscrit dans un projet plus large, dont l'ambition est de réinvestir un territoire laissé en friche entre les sciences et les arts.

Dans le *Niemandsland* entre science et poésie

Dans un essai de 1993 au titre programmatique – « Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions » – Grünbein date la séparation des sciences et des arts de 1587, année où Galilée prononça un discours sur la *Divine Comédie* de Dante envisagée sous l'angle du physicien, pour en dégager « une topographie de l'enfer au sens strictement géométrique du terme¹ ».

¹ Durs Grünbein, « Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions », *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, tr. fr. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche, 1999, p. 81. Dans cet essai,

Pour Grünbein, il ne s'agit pas là d'une simple curiosité mais d'un événement historique qui marquera la longue histoire des rapports entre science et poésie :

Dès lors, le divorce entre les sciences naturelles et les arts s'accélère, les unes suivant une ligne droite et uniforme, les autres faisant des crochets ou dessinant des spirales et des ellipses. Jamais plus elles ne se rencontreront vraiment, nulle part elles ne se croiseront directement. L'Occident a appris à faire la distinction entre les qualités sensorielles primaires et secondaires, désormais l'imagination poétique et l'abstraction des sciences naturelles divergent et nulle spéculation ne les force à se rapprocher².

Le ton apodictique (« jamais plus », « nulle part ») vise à styliser le poète en explorateur de terres inconnues qui, « menacé de tous côtés, toujours à la frontière de l'idiotie³ », part à la conquête d'un espace vierge dans la géographie culturelle : le « no man's land situé entre médecine et poésie ». Grünbein situe le divorce entre les deux cultures 350 ans plus tôt que Botho Strauss qui, dans *L'Incommencement* (1991), cite « Musil, Mann, Benn, Brecht et Jünger⁴ » comme derniers exemples d'une poésie scientifique. Mais les deux auteurs se rejoignent à nouveau lorsqu'ils placent leur entreprise sous le signe de la crise et du risque. Comme le remarque Grünbein dans un autre essai, « Parler du cerveau sans sombrer aussitôt dans la pire des crises de la pensée semble toujours plus vain à mesure que l'on s'affronte à cet organe des organes⁵ ». Le narrateur de *L'Incommencement* lui fait écho lorsque, dans les premières pages, il évoque le « renversement des certitudes » opéré par les neurosciences, qui devrait plonger le poète dans « un trouble aussi profond que celui qu'éprouva autrefois le poète Kleist à la lecture de Kant ». D'où sa question : « Un effondrement de la pensée critique, un écroulement de l'image du monde ne doivent-ils pas précéder, comme une sorte d'initiation, l'acte

Galilée incarne la mathématisation de la nature et l'éloignement progressif des sciences – toujours plus abstraites – du monde de l'expérience vécue. À l'inverse, Dante incarne une « phénoménologie née de l'esprit de la poésie », autrement dit une poésie capable de réaliser la fusion des sciences et de l'art.

² Grünbein, *Galilée*, p. 81 : « Von nun an laufen die Wege der Naturwissenschaften und der Künste beschleunigt auseinander, geradlinig gleichförmig die einen, Haken schlagend und in Spiralen und Ellipsen die anderen. Und niemals schneiden sie sich mehr wirklich, nirgendwo kommt es zur unmittelbaren Kreuzung. », *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen; Aufsätze 1989-1995*, Berlin, Suhrkamp, 1996, p. 91.

³ Ma traduction : « [...] allseits gefährdet, immer hart an der Grenze zur Idiotie », « Ameisenhafte Grösse », *Galilei*, p. 13.

⁴ *L'Incommencement, Réflexion sur la tache et la ligne*, trad. fr. Colette Kowalski, Paris, Gallimard, 1996, p. 83. Titre original : *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie*, München/Vienne 1992.

⁵ Ma traduction : « Vom Gehirn zu reden, ohne zugleich in die grösste aller Denkkrisen zu geraten, scheint immer aussichtsloser, je länger man sich mit diesem Organ der Organe befasst [...] », « Klopzeichen », Katalogausstellung *Gehirn und Denken. Kosmos im Kopf*, hrsg. vom Deutschen Hygiene-Museum Dresden in Zusammenarbeit mit Via Lewandowsky und Durs Grünbein, Ostfildern-Ruit, 2000, p. 200-218, ici p. 211.

créateur authentique ?⁶ ». Ainsi, d'emblée, la question centrale est posée : s'il veut rester un « contemporain diligent », le poète doit se faire l'écho de « la formidable aventure de la rencontre de soi-même dans laquelle l'esprit humain s'est engagé » et affronter les « véritables périls qui menacent l'esprit », lesquels ne sont pas seulement ceux du « langage et [de] la forme⁷ » mais aussi ceux de la connaissance. Strauss refuse de séparer les effets esthétiques des effets cognitifs de la science, dont les découvertes représentent un défi pour la pensée autant qu'un moyen de relancer la productivité de l'imaginaire ; or ce dernier ne donne pas accès à une réserve de sens stable ou figée mais il comporte une dimension historique qui lui permet de se développer et de se transformer : « les sciences ne sont pas hermétiques, ce sont les veines où circulent de nouvelles imaginations. Elles changent le mouvement de l'esprit dans toutes ses conceptions⁸ ». Si Grünbein voit lui aussi dans la science un réservoir d'images et de concepts où le poète peut puiser librement, souvent en « dilettante », parfois même en « fétichiste », il la considère surtout comme le prélude à un « nouveau style de pensée mobile⁹ » apte à transporter dans le poème une qualité qui lui est propre, une « objectivité » (*Sachlichkeit*) qu'il s'agit de mettre à l'œuvre dans le langage poétique. Dans la postface à son deuxième recueil de poèmes, *Schädelbasislektion*¹⁰, il présente ce désir d'objectivité comme la réponse à un besoin de « dégrisement » historique au lendemain de la chute du mur de Berlin : il s'agissait alors d'échanger la « théologie historique » du régime est-allemand contre une « grammaire des sciences encore indéterminée, contre l'esprit du fait et de la statistique. Une nouvelle objectivité devait advenir¹¹ ». C'est l'une des fonctions du vocabulaire médical dans ses premiers recueils de poèmes : faire en sorte que « la langue parte du corps, avec en même temps la garantie d'une grande distance rationnelle¹² ».

⁶ Strauss, *L'Incommencement*, p. 14 : « [...] einen jungen Autor [...] in ebenso tiefe Unruhe versetzen wie einst den Dichter Kleist die Lektüre Kants? Muss nicht ein erkenntniskritischer Zusammenbruch, ein Weltbildsturz gleichsam als Initiation der glaubwürdigen schöpferischen Tat vorausgehen ? », *Beginnlosigkeit*, p. 11.

⁷ *L'Incommencement*, p. 16 : « [...] von den tatsächlichen Gefährdungen des Geistes, die selbstverständlich auch solche der Sprache und der Form wären. », *Beginnlosigkeit*, p. 14.

⁸ *L'Incommencement*, p. 88 : « Naturwissenschaftliche Erkenntnisse sind nicht hermetisch, sie sind das Geäder neuer Imaginationen. Sie verändern die Bewegungsart des Geistes in allen seinen Auffassungen. », *Beginnlosigkeit*, p. 75.

⁹ « Trois lettres », *Galilée*, p. 45.

¹⁰ Durs Grünbein, *Schädelbasislektion* [Leçon de la base du crâne] (1991), in *Gedichte. Bücher I –III*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2006.

¹¹ Portant un regard rétrospectif sur ce recueil quelques années plus tard, Grünbein le décrit « comme la biographie intellectuelle » d'un auteur qui cherchait à gagner de la distance par rapport à lui-même et rappelle ses lectures de l'époque : John von Neumann et « Das Ich und das Gehirn » [Le Je et le Cerveau], travail commun d'un philosophe (Karl Popper) et d'un neurologue (John Eccles). Voir « Schlusswort zur 'Schädelbasislektion' », *Gedichte*, p.185.

¹² « Trois lettres », *Galilée*, p. 42 : « Verlangem nach einem sprachlichen Ausgang vom Körper, der gleichzeitig den grossen rationalen Abstand verbürgt », « Drei Briefe », p. 42.

Büchner, dans la *Mort de Danton*, avait déjà ouvert la voie, montrant l'inanité de toute métaphysique pour comprendre la nature humaine et lui préférant la voie de la physiologie. Dans son discours de réception du prix Büchner (« Briser le corps », 1995) – discours où le récipiendaire expose traditionnellement sa vision de l'œuvre de Büchner et à travers elle sa propre poétique¹³, – Grünbein présente son prédécesseur comme celui qui a marqué un point tournant de l'histoire littéraire parce que, précisément, il a accordé « la primauté au nerf » et fait « du corps l'ultime instance. Voilà un poète qui trouve ses principes dans la physiologie comme d'autres avant lui dans la religion ou l'éthique. Il libère de la pure zootomie l'idée que la vie se suffit à elle-même et n'obéit pas à des buts extérieurs ou supérieurs¹⁴ ». L'intérêt de Büchner pour le détail anatomique, pour l'exploration et la dissection de l'intérieur du corps, en a fait le précurseur d'un « réalisme anthropologique » qui cherche, non pas la synthèse, mais veut « briser les corps » pour isoler le « nerf singulier » qui va le conduire au cœur de la « nature humaine¹⁵ ». Büchner a ainsi montré la voie : « la physiologie saisie dans la littérature », où elle permet d'introduire « une grammaire plus dure, un ton plus froid : l'outil adéquat pour l'intelligence amputée du cœur¹⁶ ». Cette grammaire est pour Grünbein celle du sarcasme qui est au cœur de la *Leçon de la base du crâne*.

Première « leçon de la base du crâne »

Le titre du recueil donne d'emblée le ton : une leçon va être donnée à partir d'une position souveraine, celle de la science, une position en surplomb, étrangère à toute préoccupation humaniste, qui ne craint pas de réduire l'homme à sa réalité biologique, à son anatomie, à sa pure matérialité. Cette leçon ne concerne pas la partie molle de la tête, le cerveau « nageant dans la liqueur, une éponge grise¹⁷ », mais la partie la plus dure de la tête : les os¹⁸. Car l'os est le contraire de l'âme, explique Grünbein dans un entretien de 1995 :

¹³ C'est moins l'écrivain que le médecin qui intéresse Grünbein en Büchner, comme en témoignent les questions liminales de son discours : « Quel est le rapport entre les nerfs du crâne des vertébrés et la poésie ? Que vient faire l'anatomie comparative dans le monologue du héros de drame ? Quel chemin conduit des nageoires des poissons à la comédie humaine, de la prose rythmée à l'évagination du cerveau dans le nerf facial ? », « Briser le corps » (1995), *Galilée*, p. 65.

¹⁴ « Briser le corps », p. 69.

¹⁵ Le nerf comme métaphore de l'écriture comporte deux implications distinctes. D'un côté, le nerf est le but, l'objectif à atteindre pour une poésie qui vise la réalité élémentaire du corps. De l'autre, le nerf est le véhicule emprunté par la poésie pour « conserver » les excitations nerveuses en « transportant » leur énergie originelle. Comme l'écrit Grünbein, « Sous l'écriture, le nerf travaille » (« Unter der Schrift arbeitet der Nerv »), *Galilée*, p. 81.

¹⁶ « Briser le corps », *Galilée*, p. 66.

¹⁷ Ma traduction : « Hirn, schwimmend im Liquor, ein grauer Schwamm », *Schädelbasislektion*, p. 16.

¹⁸ L'opposition entre la partie dure et la partie molle du corps – entre les os et les tissus – ne renvoie pas seulement à la question de la vérité cachée sous les oripeaux de l'idéalisme et de l'idéologie, elle interroge

En tant qu'artefact, en tant que reste physiologique et physiognomique, il [l'os] traverse nombre de mes lignes. D'un côté, il indique le but, la réduction. De l'autre, il est lié à une esthétique du sarcasme, à l'évacuation de l'expressionnisme qui est enfoncé si profondément dans les os allemands. Le mot vient du grec *sarkazein*, 'séparer la chair des os'. 'Le sarcaste sépare' les significations des objets et ces derniers des sentiments. Car l'os, c'est le reste, ce qui reste du corps, des siècles après un cadeau pour les paléontologues. Rien ne reste vraiment conservé des tissus, des viscères, des nerfs. Alors que de notre point de vue, c'est le plus important, ce qui est visible du corps. On sentimentalise les parties molles, les muqueuses, elles ont leur histoire, leur culte, leur littérature. À l'inverse, je crois que la poésie scande la structure osseuse¹⁹.

Voici donc la première leçon de la base du crâne : vingt-deux os délimitent l'espace dans lequel se trouve le Moi, cette tâche aveugle dont la nature est peut-être purement neurobiotique, biochimique. Mais dans *Schädelbasislektion*, on entend aussi une autre expression, qu'elle fait immédiatement résonner en écho : *Schädelbasisfraktur*, la fracture de la base du crâne²⁰. La leçon du crâne et sa fracture potentielle, dans l'ombre du mot, résumant toute l'esthétique de Grünbein dans les années quatre-vingt-dix : donner à lire la brisure, en transmettre la trace²¹. Comme Büchner qui, « [d]ans

aussi les relations entre intérieur et extérieur. Grünbein a consacré tout un essai à la fontanelle (« Neuf variations sur la fontanelle »), cette partie tendre de la calotte crânienne qui, dans les jeunes années, permet de pénétrer sans obstacle dans l'intérieur de la tête. Plus tard, une trépanation sera nécessaire pour faire intrusion dans la « cachette du moi » (« *Ich-Verlies* »), comme celle qu'entreprit sur lui-même le médecin hollandais Joe Mellen-Bart Huges, héros du poème « Homo sapiens correctus », paru dans *Falten und Fallen (Plis et pièges)*, 1994). En s'ouvrant le crâne, Joe voulait introduire un peu de lumière dans l'obscurité de son cerveau : il voulait « expulser le liquide cérébral gênant » pour atteindre une plus grande lucidité, mais ne put le faire qu'au prix d'une terrible automutilation. Le désir de connaissance est ici représenté littéralement comme une intrusion violente dans l'intérieur du corps, reflétant la part de folie inhérente à toute volonté de savoir.

¹⁹ « Fioretos/Grünbein : ein Gespräch », *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, 1996, Heft, p. 500. Ma traduction : « Als Artefakt, als physiologischer und physiognomischer Reste, wandert er durch viele meiner Zeilen. Zum einen gibt er das Ziel an, die Reduktion. Zum anderen hat es mit einer Ästhetik des Sarkastischen zu tun, mit der Austreibung des Expressionismus, der so tief in den deutschen Knochen steckt. Das Wort kommt von griechischen *sarkazein*, das Fleisch von den Knochen trennen. „Der Sarkast trennt“ die Bedeutungen von den Gegenständen und diese von den Gefühlen. Denn der Knochen, das ist der Rest, was vom Körper übrig bleibt, nach Jahrhunderten ein Geschenk für den Paläontologen. Nichts vom Gewebe, der Eingeweiden, den Nerven bleibt wirklich erhalten. Dabei ist es aus unserer Sicht das Wichtigste, das Sichtbare des Körpers. Sentimentalisiert werden die Weichteile, die Schleimhäute, sie haben ihre Geschichte, ihren Kult, ihre Literatur. Dagegen glaube ich, dass Dichtung den Knochenbau skandiert ». Le terme *Sarkast* (traduit ici par *sarcaste*) est un néologisme de l'auteur.

²⁰ Dans « Trois lettres », cette proximité est confirmée par le couple *Lektion/Läsion* (leçon/lésion) : « Quelle est la différence entre une leçon (*Lektion*) et une lésion (*Läsion*) ? Probablement la même que celle qui existe entre un rêve (*Traum*) et un traumatisme (*Trauma*). Un léger glissement, et déjà les choses se présentent sous leur aspect hideux ou dangereux, selon les cas familial ou hostile. », *Galilée*, p. 37. Comme me le fait remarquer Hugues Marchal, *Schädelbasislektion* évoque également l'idée de dissection, suggérée par la proximité entre *Lektion* et *Sektion*.

²¹ Voir Ron Winkler, *Dichtung zwischen Grossstadt und Grosshirn. Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2000.

le corps ouvert, dans le crâne fracturé (par la violence) » lisait « les prémisses d'une possible vie commune libre... ainsi que sa négation toujours menaçante : l'échec fondamental, venu des entrailles. Car l'autopsie est le chemin le plus sûr pour perdre la foi ou, pour celui à qui cela ne suffit pas, pour consolider son absence de foi. La dislocation des corps est la voie royale qui mène à l'absurde de même qu'à la plus grande humilité pragmatique²². »

Grünbein renoue ici avec une tradition littéraire vivace depuis le XIX^e siècle qui utilisait l'autopsie à la fois comme mode de représentation et comme miroir désenchanté de la condition humaine. L'ambiguïté de cette métaphore est de s'ouvrir dans deux directions distinctes : d'un côté, elle suggère qu'il ne peut y avoir de connaissance que fragmentaire ; de l'autre, elle semble dire qu'il est possible d'atteindre une vérité dernière, aussi indubitable que les os sous l'enveloppe de la peau. En effet, le poète qui recourt à la vivisection pour atteindre « le nerf de la réalité » se comporte en médecin qui pratique une « recherche fondamentale » (*Grundlagenforschung*), utilisant une méthode « réductionniste » pour pénétrer jusqu'aux os et révéler l'anatomie des choses sous le « tissu adipeux des théories et des masques²³ ». C'est là le lien secret entre médecine et poésie, entre « le serment d'Hippocrate et celui d'Orphée » : ils mettent en jeu « deux sortes d'effraction. L'une se produit simplement *de facto*, elle concerne l'être, parfois la peau et dans certains cas les organes intérieurs, mais l'autre concerne la conscience, et la question reste ouverte de savoir où se situe le plus grand abus²⁴. »

L'effraction, la violence, la fracture sont les éléments d'une méthode dont la visée n'est pas seulement d'ordre épistémologique mais aussi d'ordre esthétique. Büchner a en effet montré sur quoi débouche la littérature lorsque le fait médical y fait son entrée : « conséquence – des fragments, des notations fiévreuses, des poèmes somatiques²⁵ ». C'est la première leçon de la base du crâne : la science est la force explosive qui fait éclater le genre, détruisant les vieilles structures langagières pour faire place aux forces dispersives de la dissection.

²² « Briser le corps », *Galilée*, p. 70.

²³ « Trois lettres », *Galilée*, p. 40.

²⁴ *Ibid.* Dans un entretien avec H. Böttiger, Grünbein radicalisait cette idée : « Un jour le poème sera l'éclat dans la chair de la société, quelque chose pour les médecins et les spécialistes. Il ne pourra alors être éliminé que par une opération, mais il ne pourra être conservé et mêlé à la conversation ». Ma traduction : « Eines Tages wird das Gedicht zum Splitter im Fleisch der Gesellschaft, etwas für Ärzte und Spezialisten. Es lässt sich dann nur noch operativ entfernen, aber aufheben und ins Gespräch verstricken lässt es sich nicht », « Helmut Böttiger / Durs Grünbein: Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik », *Text + Kritik* 153/2002, p. 80.

²⁵ « Briser le corps » (1995), in *Galilée arpente l'enfer de Dante et n'en retient que les dimensions*, p. 65.

Le « grand internum »

Les formules programmatiques qui parsèment les essais de Grünbein – « poésie biologique », « poésie somatique » ou « poésie cérébrale » – visent à établir un parallèle entre les neurosciences et le travail du poète qui est orienté vers le « côté cérébral de l'art ». Ce programme n'est pas l'effluence d'un nouveau réalisme mais il se présente comme un « neuro-romantisme » dont les linéaments sont exposés dans un essai au titre évocateur : « Mon cerveau babylonien » (1995). Le « cœur babylonien » de Baudelaire a cédé la place au cerveau comme nouvel organe de contrôle de l'homme et dernier prétendant à la place jadis occupée par l'âme. C'est ce que suggère le poème inaugural de la *Leçon*²⁶, qui ramène l'âme au corps et le corps à la physiologie, vue comme le destin de l'homme :

Was du bist steht am Rand
Anatomischer Tafeln.
Dem Skelett an der Wand
Was von Seele zu schwafeln
Liegt gerad so verquer
Wie im Rachen der Zeit
(Kleinhirn hin, Stammhirn her)
Diese Scheiss Sterblichkeit.²⁷

Ce que tu es se trouve à la marge
De planches anatomiques.
Au squelette sur le mur
Les radotages sur l'âme
Restent en travers
Comme dans la gorge du temps
(Cervelet par ci, tronc cérébral par là)
Cette mortalité de merde.

L'homme est pris « dans le piège physique » qui est « la raison de toute vanité » car la mort a toujours le dernier mot²⁸. C'est la leçon qui est scandée de poème en poème, leçon d'humilité qui souligne l'essentielle vulnérabilité de l'homme face à la mort. Mais le crâne n'est pas seulement symbole de *vanitas*, il est aussi l'emblème d'une posture anti-idéaliste qui prend congé du « ton élevé » en même temps que des illusions de l'âme pour leur substituer le dur

²⁶ Les poèmes de *La leçon* sont répartis en 5 cycles numérotés, une division qui rappelle la tradition des « Stanze » dans la poésie lyrique allemande des 18^e et 19^e siècles. En intitulant son cycle de poèmes « *Leçon* », Grünbein s'inscrit dans une tradition inaugurée par Goethe (*Urworte. Orphisch*, 1817), poursuivie par Gottfried Benn (*Morgue*, 1912) avant d'être réactualisée par Bertold Brecht (*Hauspostille*, 1927).

²⁷ *Schädelbasislektion*, p. 137. Ma traduction.

²⁸ « Trois lettres », *Galilée*, p. 47

« langage des os ». Un langage qui invite à tourner le regard vers l'intérieur pour indexer « l'ordre sémantique » sur « l'ordre anatomique²⁹ ». La poésie est en effet commandée par des principes internes, elle appelle donc un savoir du *dedans*, capable de décrire la manière dont elle naît et agit sur le cerveau : « Non pas là-bas, dehors, joue la musique – à l'intérieur de la tête » (« Nicht dort draussen spielt sie, die Musik – im Schädelinnern »). La même chose peut être affirmée du poème qui naît dans l'oreille intérieure, dans le cerveau et dont l'émergence relève donc de phénomènes neurologiques, comme le suggère la dernière strophe du poème inaugural :

Unterm Nachtrand hervor
Tauch ich stumm mir entgegen
In mir rauscht es. Mein Ohr
Geht spazieren im Regen.
Eine Stimme (nicht meine)
Bleibt zurück, monoton.
Dann ein Ruck, Knochen, Steine.
... Schädelbasislektion³⁰.

Sous le bord de la nuit
Je plonge muet vers moi
En moi ça bruisse. Mon oreille
Se promène sous la pluie.
Une voix (pas la mienne)
Reste en arrière, monotone.
Puis une secousse, os, pierres.
... Leçon de la base du crâne.

L'émergence du poème est ici ramenée à un processus essentiellement physiologique, cérébral. Le Moi lyrique est passif, muet, à l'écoute de ce qui se passe à l'intérieur de la « machine-cerveau », laquelle travaille de manière autonome. Du bruissement qu'elle produit émerge une voix, perçue comme étrangère, qui éveille dans le cerveau un crissement et un craquement, comme de pierres et d'os. Le sujet est absent de ce processus qui est renvoyé à l'anonymat de mécanismes purement neurologiques. Jusqu'à ce que les réactions électrochimiques parviennent à la conscience et se matérialisent dans le langage³¹. La leçon est alors terminée... Le paradoxe est qu'elle nie

²⁹ « Mon cerveau babylonien », *Galilée*, p. 35.

³⁰ *Schädelbasislektion*, p. 105.

³¹ Ici Grünbein semble suivre la thèse du neurologue Benjamin Libet, qui a découvert l'effet « Mind-Time » : toute action volontaire dans le cerveau serait précédée d'environ une demi-seconde par un processus inconscient. Un effet qui est bien connu des créateurs selon Grünbein : « Les artistes et les mathématiciens le savent : dans les moments où ils sont profondément plongés dans le processus créateur, ils sont habitués à voler en mode autopilote tout en étant parfaitement présents à ce qu'ils font ». Ma traduction : « Künstler und

l'existence d'un moi lyrique autonome, alors même que le poème, en tant que construction esthétique, manifeste l'existence d'une subjectivité à l'œuvre³². Le Moi lyrique, qui trouve sa vérité dans l'immanence du corps, est soumis à un double processus de désobjectivation et de resubjectivation : d'un côté, il disparaît dans la réduction du processus créateur à des lois biologiques supra-individuelles ; de l'autre, cette réduction même signale la découverte d'un langage authentique à travers lequel le poète peut affirmer sa singularité. Grünbein a résumé ce paradoxe dans « Mon cerveau babylonien » :

Le poète avec son *personne s'adressant à tous* [sic] n'écoute que sa propre inquiétante étrangeté, une étrangeté de son propre corps qui le surprend lui-même et lui fait honte. Il se sent livré à ses attaques comme au simple épuisement physique à la vue d'une horloge. Au premier instant venu, lorsque tous les liens sémantiques se relâchent, il commence à s'observer avec intérêt. On dirait qu'il regarde son cerveau en train de travailler. Son secret, c'est la leçon qui, à un certain moment, en une fraction de seconde, arrive à la base de son crâne.³³

Comme Grünbein, Strauss voit dans les sciences du cerveau un moyen de renouveler le poème et sa compréhension, une méthode inédite pour appréhender la poésie sur les deux versants de la *réception* et de la *production*. Là encore, il s'agit de tourner le regard :

Vers l'intérieur, pour sonder le monde qu'il contient, le Grand Internum, on compte donc en nombres de dimension au moins cosmique. On estime que nous disposons d'environ cent millions de cellules sensorielles, mais notre système nerveux contient quelques dix mille milliards de points de contact ou synapses. Nous sommes donc cent mille fois plus réceptifs aux transformations de notre monde intérieur qu'à celles du monde qui nous entoure.³⁴

Mathematiker wissen das : In Momenten tiefer Versunkenheit im schöpferischen Prozess, sind sie es gewohnt, auf Autopilot zu fliegen und doch ganz bei der Sache zu sein“, *Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, Frankfurt, Verlag Unseld/Suhrkamp, 2008, p. 104.

³² Cette désobjectivation du Moi est au cœur de nombreux poèmes de la *Leçon*, comme par exemple ici : « Cliniquement mis à nu, consigné sur des cartes, un entrepôt / de fils brûlants du centre jusqu'au petit orteil./ Coincé entre logos et feeling... à se demander / Qui tient qui ? ». Ma traduction : « Klinisch entblösst, auf Karten verzeichnet, ein Magazin / Heisser Drähte von Zentrum zum Kleinen Zeh, / Eingeklemmt zwischen Logos und feeling... fragt sich / Wer hält wen fest ? », *Schädelbasislektion*, p. 223.

³³ « Mon cerveau babylonien », *Galilée*, p. 23.

³⁴ Strauss, *L'Incommencement*, p. 14. « Man schätzt, dass wir über rund 100 Millionen Sinneszellen verfügen, unser Nervensystem aber an die 10 000 Milliarden Schaltstellen oder Synapsen enthält. Mithin sind wir gegenüber Änderungen unserer Innenwelt 100 000-mal empfänglicher als gegenüber Änderungen in unserer äusseren Umwelt », *Beginnlosigkeit*, 13). Ce passage peut être mis en écho avec « Zerebralis », un poème de *La leçon* où le Moi lyrique évoque le sentiment oppressant éprouvé en prenant conscience « que là dans chaque cerveau 15 milliards / De cellules grises ensemble / Sont logées, plusieurs peuples / Réunis dans une seule et unique centrale / Et nuit-et-jour durant / Menace là-bas le génocide ». Ma traduction : « dass da in jedem Grosshirn 15 Milliarden / Grauer Zellen gemeinsam / Untergebracht sind, mehrere Völker / Versammelt in einer einzigen Schaltzentrale ; / Und Tag-und-Nacht-lang / Droht dort der Genozid. », *Schädelbasislektion*, p. 225.

Ce passage contient une allusion implicite à la théorie des systèmes autopoïétiques qui a mis en évidence le fonctionnement auto-référentiel du cerveau : celui-ci réagit moins aux informations du monde extérieur qu'à sa propre activité interne³⁵. Rompant avec l'image du cerveau comme « boîte noire » déterminée par l'information qu'elle reçoit de son environnement et qu'elle émet en retour, cette conception présente le cerveau comme un système fermé aux plans cognitif et sémantique, de sorte que tout contact avec l'environnement est assujéti aux conditions du système nerveux et non à celles de l'extérieur. Cette clôture opérationnelle a pour conséquence de faire apparaître la perception, non pas comme une représentation plus ou moins fidèle d'une réalité pré-existante, mais comme une construction de l'acte cognitif. C'est là l'aspect le plus intéressant de la théorie pour Strauss : en postulant une réalité produite dans l'acte de perception, elle rompt avec les logiques de représentation qui assignent à nos organes sensoriels la fonction de reproduire une réalité les précédant. Notre expérience sensorielle n'est pas une représentation équivalente du réel mais une construction de notre cerveau, lequel est un organe qui construit des mondes plutôt que de les réfléchir. Dès lors, entre poésie et cognition, il n'y a pas de véritable différence : « Le cerveau traite le monde extérieur en le créant. La poésie réagit par un désir analogue d'être autonome. Jamais elle ne doit quoi que ce soit à une impression immédiate³⁶ ». Étayée par les neurosciences, cette conception constructiviste de l'art libère la poésie de toute fonction mimétique pour en faire une activité primaire, au même titre que la perception ou la cognition :

Comme il nous faut sans cesse traduire toute chose dans notre mode, sous peine de ne comprendre aucun monde, comme nous ne pouvons survivre que comme d'incessants producteurs d'images du monde, il n'est guère étonnant que création et fabrication, poésie et *poiesis*, en tant que continuation et mesure de l'activité cognitive, soient à la nature humaine ce que le vol est aux oiseaux. Voilà pourquoi le poète prétendait autrefois à la prééminence, étant le plus efficace parmi les transformateurs que nous sommes, nous qui, depuis le premier battement de notre cœur, sommes machines à

³⁵ Cette théorie a été popularisée par les biologistes chiliens Francisco Varela et Hubert Maturana. Voir de Francisco Varela, *Connaître les sciences cognitives. Tendances et perspectives*, Paris, Seuil, 1989 et *Autonomie et connaissance*, Paris, Seuil, 1989. Voir aussi l'ouvrage commun de Francisco Varela et Humberto Maturana, *L'arbre de la connaissance*, Paris, Addison-Wesley, 1994. L'un des effets de cette théorie – souligné par Strauss aussi bien que par Grünbein – est de remettre en question la conception mimétique de l'art. L'art ne peut imiter la nature, car du monde extérieur, nous ne savons rien, nous ne pouvons rien savoir puisqu'il est essentiellement construit par notre cerveau.

³⁶ *L'Incommencement*, pp. 68-69. « Das Hirn verarbeitet Außenwelt, indem es sie erschafft. Die Poesie reagiert mit einem ähnlich autonomen Verlangen nach sich selbst. », *Beginnlosigkeit*, p. 58.

inventer et depuis notre première pensée devons venir à bout de quelque chose d'inconcevable. « Et la conscience est de l'étoffe dont est faite la poésie. »³⁷

Libéré de la réalité extérieure, affranchi des limites de la matière ou du but, le poème ne se heurte plus à aucune résistance, il peut se déployer « en dehors des poèmes et des œuvres de prose³⁸ », dans un espace illimité, où il deviendra un jour « quelque chose de si universel que nous ne pourrons qu'être en attente de lui. Il sera un jour attendu dans toute son intellection³⁹ ». Derrière les accents messianiques s'affirme une vision de la poésie comme métalangage qui définit sa légitimité, non pas par opposition aux sciences, mais bien en s'appuyant sur elles.

La « poésie cérébrale » de Grünbein

Si Strauss fonde la supériorité de la poésie sur l'analogie entre création et cognition, Grünbein confie ce rôle à la sensation conçue comme finalité du poème et étalon de sa valeur esthétique. Dans « Le chat et la lune », un essai de 1992, il n'hésite pas à aborder le travail de la langue en poésie d'un « point de vue électronique⁴⁰ », s'appuyant sur des études en psycholinguistique qui ont montré que des différences d'amplitude dans la tension cérébrale étaient produites par les écarts sémantiques : « La particularité de l'amplitude liée à un grand événement linguistique a été qualifiée, dans l'électroencéphalogramme de la série expérimentale, de *facteur N 400*⁴¹ ». Plus l'écart sémantique est grand entre les mots d'une séquence verbale et plus le *facteur N 400* est grand. De sorte que toute « poésie efficace » est celle qui obéit à sa propre « paralogique sémantique », sautant « par-dessus les rubriques lexicales » pour juxtaposer « ce qui est presque inconciliable⁴² », faisant prévaloir « les fissures,

³⁷ *L'Incommencement*, p. 13. « Da wir alles und jedes unablässig in unseren Modus übertragen müssen und sonst gar keine Welt begriffen, da wir überhaupt nur als pausenlose Weltbild-Erzeuger überlebensfähig sind, ist es kaum verwunderlich, daß Erschaffen und Herstellen, Poesie und Poiesis, als Fortsetzung und Maß des kognitiven Betriebs, zur Menschennatur gehört wie der Flug zum Vogel. Daher behauptete auch einst der Poet seinen Vorrang als der leistungsstärkste unter uns Transformatoren, die wir vom ersten Pulsschlag an eine Maschine der Erfindung sind und vom ersten Gedanken an etwas Unfaßliches zu verkraften haben. 'Und das Bewußtsein ist aus solchem Stoff, wie Dichtung ist'. », (*Beginnlosigkeit*, p. 12). La dernière phrase est une citation tirée du livre de Julian Jaynes : *La Naissance de la conscience dans l'effondrement de l'esprit* (1994).

³⁸ *L'Incommencement*, p. 29. « [das Poetische] entspannt sich nun bald außerhalb der Gedichte und Prosawerke », *Beginnlosigkeit*, p. 26.

³⁹ *L'Incommencement*, p. 29. « Man möge so viele Lichter, Intelligenzen prüfen, wie es gefällt: das poetische bleibt das beste. Es entspannt sich nun bald ausserhalb der Gedichte und Prosawerke. Lyrik wird dann etwas so übergeordnetes sein, dass wir uns lediglich in ihrer Erwartung befinden können. Sie wird dann einmal aus jeglicher Erkenntnis erwartet », *Beginnlosigkeit*, p. 24.

⁴⁰ « Le chat et la lune », *Galilée*, p. 56.

⁴¹ « Le chat et la lune », *Galilée*, p. 55.

⁴² Comme l'écrit Grünbein : « [...] Plus ce saut est grand et inattendu, plus grand donc est le *facteur N 400* dans une ligne ou dans une séquence de syllabes, plus spacieux sont le vers ou la prose », « Le chat et la lune »,

les oppositions non réconciliées, associées dans un montage qui fait naître le choc⁴³ ». Le montage qui fait naître le choc n'est pas seulement d'ordre sémantique mais aussi d'ordre temporel. Le poème en effet est un montage anachronique de temps hétérogènes où résonne « la cacophonie de diverses époques⁴⁴ », où « le sentiment le plus ancien rencontre l'idée la plus récente, l'affect du tronc cérébral rencontre l'objet le plus nouveau, l'idée actuelle, un acte d'imagination foudroyante⁴⁵ ».

S'il faut compter avec une volonté de provocation dans ce texte qui n'est pas dénué d'ironie⁴⁶, il n'en reste pas moins que la référence scientifique sert une distinction essentielle aux yeux de Grünbein, qui mesure l'efficacité de toute poésie à ses effets physiologiques, à ses « potentiels neuronaux⁴⁷ ». Ce qui, pour lui, fait la supériorité du poème par rapport à « tout autre discours qui, docile, murmure, reste en-deçà du seuil magique de sensation et s'éteint à très court terme⁴⁸ », ce n'est pas son contenu mais ses structures linguistiques qui lui permettent d'agir en *profondeur* sur le cerveau en y imprimant une trace mnémonique, un engramme. Dans les recherches neurologiques sur la mémoire, on définit l'engramme comme une transformation des synapses dans la mémoire à long terme. L'engramme est le résultat d'une expérience ou d'une impression qui laisse une trace durable dans le cerveau, qui « imprime » littéralement sa marque dans la mémoire qu'elle contribue ainsi à modeler. La sensation qui est à l'origine de l'engramme se manifeste avec le caractère soudain et involontaire d'une épiphanie : elle fait irruption dans la conscience sous la forme d'une « brusque image intérieure⁴⁹ », qui laisse « une trace lumineuse dans la mémoire, et de même qu'une fusée éclairante illumine un vaste champ de manœuvres, l'engramme projette une lumière soudaine sur des zones entières de la conscience⁵⁰ ». C'est là que se situe le secret du poète : dans « la leçon qui, à un certain moment, en une fraction de seconde, arrive à la base de son crâne⁵¹ » : *Schädelbasislektion*.

Si le poème naît de traces sensorielles et mémorielles dans le cerveau du poète, il doit à son tour faire naître des effets comparables dans le cerveau du

Galilée, p. 55. « [...] je grösser also der Faktor N 400 in einer Zeile oder in einer Silbenfolge, um so geräumiger sind Vers oder Prosa », « Katze und Mond », *Galilei*, p. 57.

⁴³ « Mon cerveau babylonien », *Galilée*, p. 22.

⁴⁴ « Mon cerveau babylonien », *Galilée*, p. 24.

⁴⁵ « Mon cerveau babylonien », *Galilée*, p. 25.

⁴⁶ Ironie qui s'affirme d'emblée puisque Grünbein place son essai sous le signe de la « résistance en littérature » mais ne retient que le sens technique du terme : « Alors la résistance peut, au sens technique du terme être la mesure de l'obstacle qu'un conducteur électrique oppose au courant », « Le chat et la lune », *Galilée*, p. 54.

⁴⁷ « Le chat et la lune », *Galilée*, p. 55.

⁴⁸ « Le chat et la lune », *Galilée*, p. 56.

⁴⁹ « Mon cerveau babylonien », *Galilée*, p. 31.

⁵⁰ « Mon cerveau babylonien », *Galilée*, p. 39.

⁵¹ « Mon cerveau babylonien », *Galilée*, p. 23.

lecteur. Le poète qui « regarde son cerveau en train de travailler » doit s'efforcer « d'atteindre des zones cérébrales plus profondes, de faire des marquages sous forme d'engrammes singuliers, et c'est en ce sens que la poétique de l'avenir est cachée dans la neurologie⁵² ». Partant du corps et visant le corps, le poème efficace est celui qui atteint des domaines « éloignés sur le cortex cérébral », pôles « entre lesquels intervient la décharge⁵³ », de sorte que pendant « une fraction de seconde [...] un orage neuronal, un éclair de synapse [modifie] tout le paysage cérébral », laissant derrière lui une « trace de souvenir », un « engramme⁵⁴ ».

La leçon de la base du crâne est une leçon de poétique physiologique ou, comme l'écrit Grünbein, une « neurobiologie de la réception » qui en dit plus à ses yeux que « toute herméneutique timide⁵⁵ ». Situait l'effet du poème au plan strict de la sensation, elle se veut une « contribution spéculative à ce que la philosophie actuelle a appelé une "logique de la sensation" ». Derrière la référence implicite à Deleuze⁵⁶ se cache une conception du poème comme *medium* d'une connaissance immédiate transitant par le corps, qui pourrait servir de support à une « histoire naturelle des sensations et des pensées » (« *einer Naturgeschichte der Empfindungen und Gedanken* »). Le mot « connaissance » est à prendre ici au sens de la phénoménologie (celle de Merleau-Ponty), en tant qu'appropriation pré-réflexive du monde par le biais d'impressions sensorielles que le poète a à charge de traduire ensuite en mots. Du nerf à l'écriture... et retour, telle est la devise ! Une devise que Büchner a fait sienne dans son « théâtre de l'anatomie », où il a « sans cesse retourné la doublure des nerfs et l'a fait scintiller dans la parole prononcée, dans l'instant pétrifié du choc⁵⁷ ».

« Le secret du poème »

Dès ses débuts, Grünbein a affirmé l'existence d'un lien entre poésie et connaissance : le poète veut « savoir » et « comprendre », il est « à la recherche d'une connaissance positive dans le champ de son art⁵⁸ ». Si le vocabulaire utilisé traduit une exigence épistémologique, celle-ci peut être comprise de deux façons : ou bien le poète est à la recherche d'une connaissance *au moyen* de son art ou bien il veut faire de son art un *objet* de connaissance. Or on vient de le voir, le poème est moins un *medium* qu'un

⁵² *Ibid.*

⁵³ « Le chat et la lune », *Galilée*, p. 56.

⁵⁴ « Le chat et la lune », *Galilée*, p. 60.

⁵⁵ « Trois lettres », *Galilée*, p. 38.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

⁵⁷ « Briser le corps », *Galilée*, p. 70.

⁵⁸ « Ameisenhafte Grösse », *Galilei*, p. 13 et 15. Ma traduction.

objet de connaissance qui emprunte le détour de la science pour se réfléchir et se connaître lui-même. La *Schädelbasislektion* n'est pas une neurobiologie illustrée mais une leçon de poétique. Ou plutôt une leçon d'herméneutique qui cherche à comprendre l'effet du poème en le ramenant à ses effets physiologiques, à la sensation. Dans cette leçon, la fonction de la science est double : d'un côté, elle fournit un réservoir de mots et d'images qui permettent de créer des écarts sémantiques, des sauts entre rubriques lexicales afin de faire « naître le choc » qui ira jusqu'à la base du crâne. De l'autre, elle sert une naturalisation du poème et de sa compréhension, inscrivant ainsi l'entreprise de Grünbein dans le programme de naturalisation de la connaissance engagé par la neuroesthétique, qui cherche à cerner les modalités de réponse de l'esprit face à la diversité des œuvres et à l'inattendu du monde.

Mais le mot « connaissance » peut aussi être compris en un autre sens, celui d'un transfert de savoirs entre la science et la poésie, que Grünbein définit précisément comme un « savoir comprimé » dans lequel « toutes les sciences de l'homme sont conservées »⁵⁹. Si la *Leçon* est pleine de références aux sciences du cerveau, à la physiologie et à l'anatomie, il serait vain cependant d'y chercher une représentation cohérente des phénomènes neurologiques. Les savoirs de la poésie ne sont pas la simple copie de savoirs existants, ce sont des « fictions de savoir » dont il est inutile de chercher la fidélité par rapport à leurs modèles. Les savoirs mobilisés par Grünbein ne proviennent pas, la plupart du temps, d'ouvrages savants mais de vocabulaires, d'ouvrages scolaires, de journaux ou de films, etc. Ce ne sont pas des savoirs de première main mais des savoirs déjà médiatisés par la culture, non pas des concepts mais des « images de pensée » – des *Denkbilder* – qui se situent à la frontière entre nature et culture.

Le meilleur exemple de ces *Denkbilder* est sans doute l'image du chien dans le cycle de poèmes intitulé « Portrait de l'artiste en jeune chien de frontière », qui condense des fragments hétérogènes de savoir scientifique et de savoir culturel. Outre les références littéraires à Kafka, Heiner Müller et d'autres⁶⁰, l'image du chien renvoie aux travaux de Pavlov, Bechterew et Simeons sur les réflexes conditionnés ainsi qu'aux concepts du behaviorisme et

⁵⁹ *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Durs Grünbein & H-N Jocks, Francfort, Dumont Literatur und Kunst Verlag, 2001, p. 54.

⁶⁰ Les sources de Grünbein ici sont le texte de Kafka, *Forschungen eines Hundes* (1931), *Le Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce (1916), les récits rassemblés dans le *Portrait de l'artiste en jeune chien* de Dylan Thomas (1940) ainsi que *Le Portrait de l'artiste en jeune singe* de Butor (1967). On peut aussi penser à la métaphore du « Hirnhund » (chien-cerveau) chez Gottfried Benn qui est actualisée ici par l'image de la *Hirnmaschine* (machine-cerveau). Enfin, la métaphore du chien peut également être mise en rapport avec la tradition cynique dans l'antiquité, comme l'a montré Inrich Ahrend dans son ouvrage, « *Tanz zwischen sämtlichen Stühlen* ». *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2010, p. 50-51 en particulier.

du comportementalisme⁶¹. Le cycle de poèmes s'ouvre d'ailleurs sur une illustration montrant le dispositif expérimental mis en place par le médecin russe pour étudier les réflexes conditionnés sur les chiens. En regard de cette illustration, la dédicace « à la mémoire de I. P. Pawlow / Et tous les chiens de laboratoire / De l'Académie de médecine de / l'Armée russe » résonne comme une épitaphe⁶². Le lien entre le chien de Pavlov et la situation du poète dans un état totalitaire, l'ex-RDA, n'apparaît qu'à la toute fin du recueil, dans une notice en prose intitulée « Loses Blatt. Biomechanischer Almanach » (Page détachée d'un almanach biomécanique), qui évoque les dangers d'une instrumentalisation politique de la réflexologie⁶³. Le chien de Pavlov apparaît dans cette optique comme l'emblème des conditionnements sociaux qui assujettissent l'« animal social » dans les sociétés collectivistes : un mélange d'instinct et de techniques disciplinaires inspirées par la science.

On le voit, les neurosciences ne sont pas l'unique référence de *La leçon* : elles coexistent avec des savoirs plus anciens qui, pour certains, ne subsistent plus que dans la mémoire culturelle. L'« omnitemporalité » du poème lui permet en effet d'accumuler, dans les strates de sa textualité, des savoirs relevant de temporalités hétérogènes et de les « monter » ensemble en un « chronogramme ». L'hétérochronie est mise au service d'un dialogisme cognitif qui refuse de porter à l'absolu les potentiels des savoirs mobilisés. Le recueil est en effet parcouru de tensions et de conflits irrésolus, comme celui de l'âme et du cerveau qui restent en position de concurrence sur les questions de la conscience, de la subjectivité, du libre-arbitre, etc. En témoigne le poème liminaire du cycle qui met en scène un autre chien, « Le chien cartésien » (*Der Cartesische Hund*) qui, « las des cieux vides, le gosier sec / obéit au premier qui vient et le pense⁶⁴ ». Le chien cartésien est une allégorie du poète est-allemand qui après l'échec des promesses de Salut de la dernière métaphysique d'Occident – le socialisme – a perdu toutes ses certitudes et n'a plus d'autres

⁶¹ Stylisé en chien de frontière, le poète apparaît comme un nomade errant, un vagabond sans identité fixe qui transgresse constamment les frontières. Mais le chien, animal qui ronge des os, est aussi la métaphore par excellence du poète qui, par son sarcasme, se soustrait à l'endoctrinement et aux réflexes conditionnés imposés par les régimes autoritaires.

⁶² « Zum Andenken an I. P. Pawlow / Und alle Versuchshunde / Der Medizinischen Akademie der / Russischen Armee », *Schädelbasislektion*, p. 183.

⁶³ Sur cette question, voir l'article de Stefanie Stockhorst, « Ästhetisierung der Anatomie », in Bremer Kai & Lampart Fabian & Wesche Jörg (Hg.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*. Freiburg, Rombach 2007. Comme le montre l'auteur, le recueil de poèmes n'a aucune ambition didactique malgré l'abondance des concepts anatomiques et des illustrations empruntées à des ouvrages spécialisés. Ainsi, les planches anatomiques placées en regard des poèmes, loin d'avoir une simple fonction d'illustration, sont souvent en porte-à-faux avec les textes qu'elles sont censées illustrer, créant des effets de sens ambivalents.

⁶⁴ « Müde der leeren Himmel, die Kehle blank / Gehorcht er dem Ersten das kommt und ihn denkt », *Schädelbasislektion*, p. 181.

mots que ceux du sarcaste, avec « un os pour tout repas » (« *Ein Knöchel als Mahlzeit*⁶⁵ »).

Avec le chien cartésien apparaît pour la première fois le nom d'un philosophe qui deviendra plus tard le héros d'un roman en vers (*Vom Schnee*, 2000) puis de « méditations » dans la plus pure tradition (*Der cartesische Taucher. Drei Meditationen*, 2008) : René Descartes, qui a eu l'idée « charmante » (*entzückend*) du corps comme « machine comparée d'os et de chair ». Dans *Le Plongeur cartésien. Trois méditations*, Grünbein a consacré un plaidoyer passionné au « philosophe le plus détesté de l'histoire » en qui il voit, non pas le père du rationalisme, mais un rêveur, un romancier – le Dante de l'épistémologie – dont l'enseignement sur le dualisme du corps et de l'âme reste plus profond à ses yeux que toutes « les corrections » apportées par la philosophie analytique ou par les neurosciences. Preuve qu'un savoir n'a pas besoin d'être vrai ou actuel pour être efficace poétiquement : sa valeur de vérité importe moins que sa valeur esthétique, autrement dit que son potentiel physiologique.

Strauss dit la même chose en d'autres mots : « la beauté d'une idée est tout aussi utile pour l'âme et l'esprit que la cognition rationnelle pour le commerce avec l'organisme. L'une et l'autre sont également aptes à assurer le respect et la conservation de la vie⁶⁶ ». Toute l'œuvre de Grünbein pourrait être ramenée à cette biologisation de la poésie, qui se déploie dans deux directions opposées : d'un côté, la notion d'engramme met la poésie au service de la mémoire et de la vie ; mais de l'autre, le poète sarcastique, qui situe son activité entre « nécrophilie et neurologie⁶⁷ », détruit joyeusement toutes les illusions de sens et de cohérence construites par la métaphysique : il met à nu les os du crâne sous les promesses de l'âme et poursuit jusque dans la forme tout ce qui a une apparence de continuité ou de totalité⁶⁸. Derrière ce goût de la désillusion et du désenchantement se cache un désir de savoir qui refuse de se payer d'illusions et dont le scepticisme radical ne fait halte que devant l'évidence du corps.

⁶⁵ *Schädelbasislektion*, p. 185.

⁶⁶ *L'Incommencement*, pp. 33-34. « Die mystische Vorstellung, daß das Kind im Mutterleib durch ein Licht in alle Enden der Welt blickt, braucht nicht vor der medizinischen Embryologie zurückzuweisen. Die Schönheit einer Idee ist für Seele und Geist ebenso nützlich wie die rationale Erkenntnis für den Umgang mit dem Organismus », *Beginnlosigkeit*, p. 29.

⁶⁷ « Réflexe et exégèse », *Galilée*, p. 64.

⁶⁸ L'esthétique parataxique, fragmentaire qui caractérise les poèmes de *La leçon* est un trait essentiel de l'écriture de Grünbein dans les années quatre-vingt-dix, comme il le souligne dans « Trois lettres » : « Le signe isolé, la pause inattendue, l'avarie dans le discours, les points de suspension – voilà les failles par lesquelles, de façon inattendue, une autre lumière tombe sur le continuum. Soudain on peut voir ce qui constitue la cohérence de l'ensemble, on peut même vérifier s'il est possible de parler véritablement de cohérence et aussi ce que cela veut dire quand il n'y a plus de cohérence d'ensemble. », *Galilée*, p. 49.

À l'inverse, la science poétisée de Strauss cherche à réenchanter le monde en restaurant quelque chose qui, selon lui, fait cruellement défaut à notre époque : une vision du monde. Ce qu'il entend par là, ce n'est pas seulement un système général de représentation, mais une véritable *métaphysique*. C'est pourquoi les connaissances scientifiques dans *L'Incommencement* sont souvent mises en scène comme des expériences séculières de transcendance. Ainsi lorsque le narrateur évoque, en référence aux modèles cybernétiques du cerveau, le fait qu'« un centième de millimètre cube de matériel génétique suffit à mettre en mémoire les 10^{16} bits de tout le savoir consigné par l'homme. C'est là le reste rationnel du frisson sacré : jouer avec des ordres de grandeur inconcevables⁶⁹ ». Le vocabulaire religieux montre le désir de ressaisir le savoir rationnel là où il s'ouvre sur l'inconcevable, l'irreprésentable parce qu'ils empêchent l'esprit de s'assoupir.

Si cette démarche semble totalement étrangère à celle du poète sarcastique, il faut pourtant ajouter que Grünbein s'est éloigné pas à pas de son projet initial : sans congédier le corps, sa poésie a évolué depuis le milieu des années quatre-vingt-dix du physique vers le métaphysique, s'aventurant désormais dans les non-lieux du savoir. Son journal berlinois, *Das erste Jahr* (La Première Année, 2001), se termine ainsi sur une promesse de réconciliation entre les deux composantes de la poésie, l'une « électromagnétique », l'autre « métaphysique⁷⁰ ». Si la sensation reste bien l'origine et la visée de la poésie, les sciences ne sont plus le discours de référence et les allusions au cerveau cèdent la place à d'autres catégories comme la « *psyche* » ou la « conscience⁷¹ ». Le potentiel épistémologique des sciences se trouve ainsi relativisé, redonnant du même coup une dignité aux vieux concepts de la philosophie ou de la psychologie.

Finalement, s'il n'y a pas à choisir entre science et métaphysique, c'est que l'exploration poétique du monde se fait « au point d'intersection de très

⁶⁹ *L'Incommencement*, p. 87.

⁷⁰ Comme l'écrit Grünbein, « [...] cette dernière [la métaphysique] n'est pas moins réelle que la force du lien avec la mère. Elle fait encore défaut en tant que grandeur dans les calculs. On la chercherait en vain dans les équations et les tableaux. Mais un beau jour, il n'y pas de doute là-dessus, la percée scientifique tant espérée viendra aussi pour elle ». Ma traduction : « Letztere sei nicht weniger real als etwa die Mutterbindungskraft. Noch fehle sie als Grösse in den Berechnungen. Vergebens suche man sie in den Gleichungen und Tafelwerken. Doch eines Tages, kein Zweifeln, komme wohl auch für sie der ersehnte wissenschaftliche Durchbruch », *Das Erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 328.

⁷¹ « Les poèmes – et ici au plus tard, la philosophie a eu la puce à l'oreille – sont des réceptacles du métaphysique, quoi qu'ils doivent par ailleurs au monde des sens. C'est leur absolutisme sémantique qui fait d'eux des fils conducteurs par dessus l'abîme de l'existence ». Ma traduction : « Gedichte – und spätestens hier ist auch die Philosophie hellhörig geworden – sind Gefässe des Metaphysischen so sehr sie sich auch der Sinnenwelt verdanken. Es ist ihr semantischer Absolutismus, der sie zum Memento macht über den Abgrund der Existenz », « Betonte Zeit », *Warum schriftlos schreiben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, p. 87.

nombreuses voix » (« *am Schnittpunkt sehr vieler Stimmen*⁷² »). Cette formule, qui est l'emblème du cerveau babylonien, renvoie à la polyphonie de l'écriture poétique qui rassemble, en un montage hétéroclite, une multitude de savoirs et de langages incompatibles, de traces mémorielles et de fragments textuels relevant de logiques et de temporalités différentes. Grünbein veut réaliser l'union de l'hétérogène, la conflagration des contraires, du physique et du psychique, en plaquant l'un sur l'autre « de façon parataxique les espaces sonores et les marquages du chemin, le terrestre et le cérébral, l'hallucination et la construction⁷³ ». Il joue constamment de l'écart sémantique, des ruptures de tons et de registres, des sauts entre rubriques lexicales pour faire « naître le choc » qui ira jusqu'à la base du crâne. D'où le caractère disparate du matériel linguistique dans *La leçon*, qui est mis au service d'une esthétique délibérément maniériste, polyglotte et éclectique, où le ton élégiaque côtoie le plus grand prosaïsme, où le langage quotidien, la langue vulgaire, les expressions triviales ou argotiques se mêlent aux références littéraires, mythologiques ou scientifiques dans une hétérochronie généralisée. Dans ce chœur aux voix multiples, la fonction de la science n'est pas de donner des *leçons* mais bien de poser des *questions*, destinées à rester sans réponse.

Si la poésie peut constituer un mode de connaissance spécifique, c'est sans doute ici qu'il faut le chercher : dans un usage interrogatif des savoirs, qui ouvre l'espace aventureux de l'hypothèse, de l'expérience de pensée, de la question qui jamais ne se referme parce que la poésie, autant que de savoir, se nourrit d'ignorance. Au cœur de *La leçon* se trouve une écologie du non-savoir dont la meilleure image est peut-être celle que nous livre Grünbein lui-même, lorsqu'il raconte comment son « amour perdu pour les sciences⁷⁴ » l'a mené de la médecine à la poésie « la première nuit sans sommeil, où au lieu de récapituler une fois encore la photosynthèse pour l'heure de biologie le lendemain, on s'éloignait du présent sur la pointe des pieds, en commençant à

⁷² Dans « Trois lettres », Grünbein a explicité cette idée, qui est au cœur de sa conception du cerveau babylonien : « Une des représentations fondamentales dans la *leçon de la base du crâne*, ce sont les voix. Le concept d'une écriture naissant au point d'intersection de très nombreuses voix est une idée fixe qui stimule ma réflexion depuis longtemps. Je ne veux pas parler seulement des voix dans la tête, ce chuchotement et ce murmure qui grattent contre la suture du crâne, je veux parler aussi des voix réelles dehors, leur susurrément urbain dont peut-être prochainement des explorateurs de grandes villes livreront l'ouvrage ethnologique de référence », *Galilée*, p. 43. « Eine der Grundvorstellungen in *Schädelbasislektion* sind die Stimmen. Als fixe Idee treibt das Konzept eines Schreibens am Schnittpunkt sehr vieler Stimmen mich schon seit längerem an. Gemeint sind hier nicht nur Stimmen im Kopf, dieses Wispern und Flüstern, das an der Schädelnaht kratzt, gemeint sind auch die realen Stimmen draussen, ihr urbanes Gemurmel, zu dem eine Grosstadt-Feldforschung vielleicht demnächst das ethnologische Grundlagenwerk liefert », « Drei Briefe », *Galilei*, p. 46.

⁷³ « Galilée arpente l'enfer de Dante », *Galilée*, p. 86.

⁷⁴ La critique a souvent cité son affirmation, un rien provocatrice, selon laquelle tous les « écrivains auraient préféré devenir médecins ». Cette remarque vaut avant tout pour Grünbein lui-même, dont le parcours est marqué par son « amour perdu pour les sciences ». Né d'un père ingénieur naval et d'une mère chimiste, il avait d'abord envisagé de se consacrer à la médecine avant de se tourner vers le théâtre puis vers la poésie.

tourner des sonnets, et cela pendant toute une semaine, jusqu'à ce qu'il y en ait presque cinquante⁷⁵ ». La dernière leçon de la base du crâne ? La leçon d'humour du poète sarcastique qui transforme son ignorance en « gai savoir » poétique...

Mots clés

anatomie • Anton Büchner • Botho Strauss • cerveau • Durs Grünbein • neurosciences • poésie allemande • Francisco Varela

Bio-bibliographie

Laurence Dahan-Gaida est professeur de littérature comparée à l'Université de Franche-Comté, où elle dirige le Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles (C.R.I.T.). Elle est l'auteur de deux ouvrages d'épistémocritique (*Musil. Savoir et fiction*, PUV, 1994 ; *Le Savoir et le secret. Poétique de la science chez Botho Strauss*, PUS, 2008) ainsi que de nombreux articles sur les rapports science/littérature. Elle a également dirigé plusieurs collectifs : *Temps, rythmes, mesures... Figures du temps dans les sciences et les arts* (Hermann, 2012) ; *Dynamiques de la mémoire : arts, savoirs, histoire* (PUFC, 2010), *Logiques du tiers : littérature, culture, société* (PUFC, 2007) ; *L'Autre Enquête. Médiations littéraires et culturelles de l'altérité* (avec Nella Arambasin, PUFC, 2007) ; *Conversations entre la littérature, les arts et les sciences* (PUFC, 2006).

Pour citer ce texte

Laurence Dahan-Gaida, « Le "corps" des sciences et le "cerveau" de la poésie : quelques réflexions sur la poésie scientifique de Botho Strauss et Durs Grünbein », in Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site *Épistémocritique*, www.epistemocritique.org, p. 467-485.

⁷⁵ Ma traduction. « [...] an die erste schlaflose Nacht, in der man sich, statt noch einmal die Photosynthese der Pflanzen zu rekapitulieren für die Biologie Stunde anderntags, auf Zehenspitzen aus aller Gegenwart entfernte, indem man anfang, Sonette zu dreheln, und das eine ganze Woche lang, bis es fast fünfzig Stück waren », « Warum schriftlos leben », *Warum schriftlos leben*, p. 40.